

caracol 21

Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola
e Literatura Espanhola e Hispano Americana, FFLCH-USP

inspiración

humano

sentido

palabras

hombre

iluminar

caracol 21

caracol 21

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP – Universidade de São Paulo

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula T. Megiani

Departamento de Letras Modernas

Chefe de departamento: Adrián Pablo Fanjul

Editora-chefe

Profa. Dra. Margareth dos Santos, Universidade de São Paulo

Organizadores do Dossiê

Profa. Dra. Margareth Santos (USP)

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari- Venezia)

Comitê Editorial

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo, Universidad Ca' Foscari de Venezia, Italia

Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Diego Santos Sánchez, Universidad de Alcalá, España

Prof. Dr. Edgardo Dobry (Universitat de Barcelona, Espanha)
Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Javier Lluch-Prats, Universitat de València, Espanha
Prof. Dra. Valeria De Marco, Universidade de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dr. Julio Ramos, University of California, Berkeley, Estados Unidos
Prof. Dr. Graciela Foglia, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Rosa Yokota, Universidade de São Carlos, Brasil
Prof. Dr. Judith Podlubne, Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Conselho Editorial

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França
Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile
Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha
Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha
Aurelia González, Colegio de México, México
Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha
Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México
Davi Arrigucci, Universidade de São Paulo, Brasil
Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos
Inés Fernández Ordoñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Jorge Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil
Juana Liceras, University of Ottawa, Canadá
María de la Concepción Piñero Valverde, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos

Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Neide Therezinha Maia González, Universidade de São Paulo, Brasil
Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha
Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha
Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil
Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América
Silvana Serrani Infante, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Stella Tagnin, Universidade de São Paulo, Brasil
Valquiria Wey, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Monitoras

Adriana Bezerra da Silva, Universidade de São Paulo
Gislene Figueira Severino, Universidade de São Paulo

Colaboradora

Mayra Moreyra Carvalho

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, cep: 05508-900 | São Paulo (sp), Brasil

Tel.: (55 11) 3091-4503

e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol

www.facebook.com/caracolrev

SUMMARY

DOSSIER “MAPS OF HISPANIC POETRY”

- 24 Presentation: Mapas de la poesía hispánica: una cartografía en cinco superficies
Alessandro Mistrorigo, Margareth dos Santos.

DOSSIER

- 36 Think about Poetry
Eduardo Dobry
- 56 Notes for a map of the Hispanic-American poetry in Brazil, 1990-2020
Chayenne Orru Mubarack / Idalia Morejón Arnaiz
- 74 Elena Medel: “I speak the language of the women that I were”
Laura Scarano
- 100 Poetize “the alchemy of the disruptive”: body, perception and affect in *La contingencia* (2015) by Alicia Genovese
Lucía Puppo
- 120 “Apuntes del natural” by Eduardo Fraile Valles. Autofiction and memorial monument
Carmen Morán Rodríguez

SUMARIO

DOSSIER “MAPAS DE LA POESÍA HISPÁNICA”

- 24 Presentación: Mapas de la poesía hispánica: una cartografía en cinco superficies

Alessandro Mistrorigo, Margareth dos Santos.

ARTÍCULOS

- 36 Pensar en Poesía

Eduardo Dobry

- 56 Apuntes para un mapa de la poesía hispanoamericana en Brasil, 1990-2020

Chayenne Orru Mubarak / Idalia Morejón Arnaiz

- 74 Elena Medel: “Hablo el idioma de las mujeres que me fueron”

Laura Scarano

- 100 Poetizar “la alquimia de lo disruptivo”: cuerpo, percepción y afecto en *La contingencia* (2015) de Alicia Genovese

Lucía Puppo

- 120 Los “Apuntes del natural” de Eduardo Fraile Valles. Autoficción y monumento de memoria

Carmen Morán Rodríguez

- 146 “Con-cierto visual sentido”: the Interdependence of Poetry and Image in Rafael de Cózar
Marina Bianchi
- 195 Text and texture: the ecphrastic principle in Paseo de la Identidad by Luis Bagué Quílez
Giuliana Calabrese
- 246 Non-verbal communication in Slam: the case of Dani Orviz
Diana Cullell / Noèlia Díaz-Vicedo
- 272 Desiertos de amor (2018) by Raúl Zurita: between poetry, image and voice
Alice Favaro
- 294 Poetic Mediamorphosis in the XXI Century: Spanish and Hispanic-American Tours
Federica Favaro
- 320 Luis Cernuda and the Record of a Critic
Ivan Martucci Fornerón
- 350 History of the magazine Litoral: José Bergamín, a constant presence (1926-1984)
Luis Melero Mascareñas.
- 376 Octavio Paz and José Bergamín: the History of a Collaboration. Laurel, Anthology of Modern Poetry in Spanish Language
Carmen Domínguez Gutiérrez

- 146 Con-cierto visual sentido: la Interdependencia de Poesía e Imagen en
Rafael de Cózar
Marina Bianchi
- 196 Texto y textura: el principio efrástico en Paseo de la identidad de
Luis Bagué Quílez
Giuliana Calabrese
- 246 La comunicación no verbal en el Slam: el caso de Dani Orviz
Diana Cullell / Noèlia Díaz-Vicedo
- 272 Desiertos de amor (2018) de Raúl Zurita: entre poesía, imagen y voz
Alice Favaro
- 294 Mediamorfosis Poética en el Siglo XXI: Recorridos Españoles e
Hispanoamericanos
Federica Favaro
- 320 Luis Cernuda e o Histórico de una crítica
Ivan Martucci Fornerón
- 350 Historia de la revista Litoral: José Bergamín, una presencia constante
(1926-1984)
Luis Melero Mascareñas.
- 376 Octavio Paz y José Bergamín: la Historia de una Colaboración.
Laurel, Antología de Poesía Moderna en Lengua Española
Carmen Domínguez Gutiérrez

- 404 Laboratory of rewrites and interscripts: appropriate poetics in *Debajo de la Lengua* (2009), by Héctor Hernández Montecinos
Jesús Montoya
- 430 The Helplessness of Language in *Land to Light on* by Dionne Brand
Azucena Galettini

MAPS OF HISPANIC POETRY: QUESTIONNAIRE

- 462 Presentation

Alessandro Mistrorigo, Margareth dos Santos

471 *Alba Valéria Cordeiro Ferreira* | 474 *Alejandro Sebastiani Verlezza* |
483 *Álvaro Valverde* | 487 *Ambra Cimardi* | 490 *Anahi Mallol* |
497 *Andrés Navarro* | 500 *Ángela Segovia* | 504 *Antonio Esteves* |
508 *Armando Romero* | 514 *Blas Sánchez Dueñas* | 526 *Carlos Pardo* |
528 *Carlos Ramírez Vuelvas* | 531 *Carmen Medina Puerta* |
536 *Carmen Ollé* | 540 *Christian Anwandter, Jorge Cid, Martina Bortignon* |
548 *Cintia Schwantes* | 550 *Daniel Samoilovich* |
559 *Denise León* | 561 *Edgardo Dobry* | 563 *Eduardo Espina* |
574 *Eduardo Moga* | 576 *Felipe Cussen* | 578 *Fernando Pérez Villalón* |
581 *Francisco León* | 591 *Gênese Andrade* | 597 *Giuliana Calabrese* |
604 *Gonzalo Escarpa* | 605 *Graciela Ferrero* | 612 *Ildefonso Rodríguez* |
617 *Iván García López* | 619 *Jacqueline Goldberg* | 621 *Jorge Fondebrider* |
623 *José Luis Gómez Toré* | 627 *José Luis Rey* | 628 *Josep Rodríguez* |
631 *José Teruel Benavente* | 635 *Jordi Doce* |

- 404 Laboratorio de reescrituras e interescrituras: poéticas apropiadas en Debajo de la Lengua (2009), de Héctor Hernández Montecinos
Jesús Montoya
- 430 El Desamparo del Lenguaje en Land to Light on de Dionne Brand
Azucena Galettini

MAPAS DE LA POESÍA HISPÁNICA: CUESTIONARIO

- 462 Presentación

Alessandro Mistrorigo, Margareth dos Santos

471 *Alba Valéria Cordeiro Ferreira* | 474 *Alejandro Sebastiani Verlezza* |
483 *Álvaro Valverde* | 487 *Ambra Cimardi* | 490 *Anahi Mallol* |
497 *Andrés Navarro* | 500 *Ángela Segovia* | 504 *Antonio Esteves* |
508 *Armando Romero* | 514 *Blas Sánchez Dueñas* | 526 *Carlos Pardo* |
528 *Carlos Ramírez Vuelvas* | 531 *Carmen Medina Puerta* |
536 *Carmen Ollé* | 540 *Christian Anwandter, Jorge Cid, Martina Bortignon* |
548 *Cintia Schwantes* | 550 *Daniel Samoilovich* |
559 *Denise León* | 561 *Edgardo Dobry* | 563 *Eduardo Espina* |
574 *Eduardo Moga* | 576 *Felipe Cussen* | 578 *Fernando Pérez Villalón* |
581 *Francisco León* | 591 *Gênese Andrade* | 597 *Giuliana Calabrese* |
604 *Gonzalo Escarpa* | 605 *Graciela Ferrero* | 612 *Ildefonso Rodríguez* |
617 *Iván García López* | 619 *Jacqueline Goldberg* | 621 *Jorge Fondebrider* |
623 *José Luis Gómez Toré* | 627 *José Luis Rey* | 628 *Josep Rodríguez* |
631 *José Teruel Benavente* | 635 *Jordi Doce* |

642 *Juan Andrés García Román* | 646 *Juan Antonio Bernier* | 647 *Juan Carlos Mestre* | 651 *Juan José Lanz* | 654 *Juan Vicente Piqueras* | 656 *Lara Dopazo Ruibal* | 659 *Laura Casielles* | 663 *Laura Scarano* | 668 *Lluís Calvo* | 673 *Luis Ángel Baños Saldaña* | 678 *Luis Bagué Quílez* | 680 *Luisa Castro* | 684 *Luis Correa-Díaz* | 689 *Luis Melero Mascareñas* | 700 *María Eloy García* | 702 *María Rosa Lojo* | 704 *Mariano Peyrou* | 706 *Marisa Martínez Pérsico* | 712 *Melcion Mateu Adrover* | 717 *Michael Soares da Silva* | 718 *Miguel Casado* | 722 *Olvido García-Valdés* | 726 *Pablo Fante* | 728 *Pádua Fernandes* | 732 *Pedro Poitevin* | 735 *Pedro Serrano* | 746 *Pedro Xavier Solís Cuadra* | 750 *Ricardo Castillo* | 759 *Saturnino Valladares* | 763 *Sharon Keefe Ugalde* | 766 *Tania Favela Bustillo* | 773 *Vicente Cervera Salinas* | 775 *Vicente Luis Mora* | 781 *Xenia Dyakonova*

MAPS OF HISPANIC POETRY: POEMS

786 Presentation

Alessandro Mistrorigo, Margareth dos Santos

788 *Álvaro Valverde* | 789 *Eduardo Espina* | 794 *Rómulo Bustos Aguirre* | 796 *Carlos Pardo* | 800 *Jorge Fondebrider* | 801 *Fernando Pérez Villalón* | 804 *Jordi Doce* | 805 *Olvido García Valdés* | 806 *Lara Dopazo Ruibal* | 809 *Luisa Castro* | 811 *Juan Vicente Piqueras* | 812 *Pedro Poitevin* | 813 *Francisco León* | 815 *Vicente Cervera Salinas* | 819 *Saturnino Valladares* | 820 *José Luis Rey* | 822 *Julián Axat* | 824 *Daniel Samoilovich* |

642 *Juan Andrés García Román* | 646 *Juan Antonio Bernier* | 647 *Juan Carlos Mestre* | 651 *Juan José Lanz* | 654 *Juan Vicente Piqueras* | 656 *Lara Dopazo Ruibal* | 659 *Laura Casielles* | 663 *Laura Scarano* | 668 *Lluís Calvo* | 673 *Luis Ángel Baños Saldaña* | 678 *Luis Bagué Quílez* | 680 *Luisa Castro* | 684 *Luis Correa-Díaz* | 689 *Luis Melero Mascareñas* | 700 *María Eloy García* | 702 *María Rosa Lojo* | 704 *Mariano Peyrou* | 706 *Marisa Martínez Pérsico* | 712 *Melcion Mateu Adrover* | 717 *Michael Soares da Silva* | 718 *Miguel Casado* | 722 *Olvido García-Valdés* | 726 *Pablo Fante* | 728 *Pádua Fernandes* | 732 *Pedro Poitevin* | 735 *Pedro Serrano* | 746 *Pedro Xavier Solís Cuadra* | 750 *Ricardo Castillo* | 759 *Saturnino Valladares* | 763 *Sharon Keefe Ugalde* | 766 *Tania Favela Bustillo* | 773 *Vicente Cervera Salinas* | 775 *Vicente Luis Mora* | 781 *Xenia Dyakonova*

MAPAS DE LA POESÍA HISPÁNICA: POEMAS

786 Presentación

Alessandro Mistrorigo, Margareth dos Santos

788 *Álvaro Valverde* | 789 *Eduardo Espina* | 794 *Rómulo Bustos Aguirre* | 796 *Carlos Pardo* | 800 *Jorge Fondebrider* | 801 *Fernando Pérez Villalón* | 804 *Jordi Doce* | 805 *Olvido García Valdés* | 806 *Lara Dopazo Ruibal* | 809 *Luisa Castro* | 811 *Juan Vicente Piqueras* | 812 *Pedro Poitevin* | 813 *Francisco León* | 815 *Vicente Cervera Salinas* | 819 *Saturnino Valladares* | 820 *José Luis Rey* | 822 *Julián Axat* | 824 *Daniel Samoilovich* |

827 *Juan Andrés García Román* | **832** *Melcion Mateu* | **834** *Fabio Weintraub* | **836** *Pádua Fernandes* | **838** *Eduardo Moga* | **840** *Felipe Cussen* | **842** *Josep M. Rodríguez* | **845** *Juan Antonio Bernier* | **847** *Andrés Navarro* | **849** *Mariano Peyrou* | **851** *Ildelfonso Rodríguez* | **853** *Miguel Casado* | **855** *Pedro Xavier Solís Cuadra* | **856** *Luis Bagué Quílez* | **857** *Graciela Ferrero* | **859** *Juan Carlos Mestre* | **862** *Marisa Martínez Pérsico* | **865** *Vicente Luis Mora* | **866** *José Teruel* | **868** *Gonzalo Escarpa* | **870** *Alejandro Sebastiani Verlezza* | **871** *Ricardo Castillo* | **872** *Laura Casielles* | **875** *Andrea Nunes Brións* | **877** *María Eloy García* | **879** *Carmen Ollé* | **881** *Melissa C. Novo* | **882** *Chantal Castelli* | **884** *Jacqueline Goldberg* | **888** *Giovanna Pollarolo*

INTERVIEWS

- 892 Chatting with Augusto de Campos
Alessandro Mistrorigo
- 932 Interview with Joan Brossa
Augusto Massi
- 950 Interview with Margo Glantz: an Irreverent Literature
Fernanda Lobo
- 968 A committed and exuberant art: Gori Muñoz in three different times
Margareth dos Santos

827 *Juan Andrés García Román* | **832** *Melcion Mateu* | **834** *Fabio Weintraub* | **836** *Pádua Fernandes* | **838** *Eduardo Moga* | **840** *Felipe Cussen* | **842** *Josep M. Rodríguez* | **845** *Juan Antonio Bernier* | **847** *Andrés Navarro* | **849** *Mariano Peyrou* | **851** *Ildelfonso Rodríguez* | **853** *Miguel Casado* | **855** *Pedro Xavier Solís Cuadra* | **856** *Luis Bagué Quílez* | **857** *Graciela Ferrero* | **859** *Juan Carlos Mestre* | **862** *Marisa Martínez Pérsico* | **865** *Vicente Luis Mora* | **866** *José Teruel* | **868** *Gonzalo Escarpa* | **870** *Alejandro Sebastiani Verlezza* | **871** *Ricardo Castillo* | **872** *Laura Casielles* | **875** *Andrea Nunes Brións* | **877** *María Eloy García* | **879** *Carmen Ollé* | **881** *Melissa C. Novo* | **882** *Chantal Castelli* | **884** *Jacqueline Goldberg* | **888** *Giovanna Pollarolo*

ENTREVISTAS

- 892 Conversando com Augusto de Campos
Alessandro Mistrorigo
- 932 Entrevista com Joan Brossa
Augusto Massi
- 950 Entrevista con Margo Glantz: una Literatura Irreverente
Fernanda Lobo
- 968 Uma arte exuberante e compromissada: Gori Muñoz em três tempos
Margareth dos Santos

VARIA

- 990 Indiscretions of the visual ”*: Fantastic Zoology by Francisco Toledo and Jorge Luis Borges
Margherita Cannavacciuolo
- 1016 Poetics of the cutout: The case of Os Sertões, by Euclides da Cunha in Multicolor de los Sábados Magazine
Maria Mascioto
- 1040 The dilation of the provisional in friendship relations in Glosa by Juan José Saer
Renata Cristina Pereira Raulino
- 1076 The Weight of Money in the Poetry of Fernanda Laguna and Arturo Carrera
Julieta Novelli / María Eugenia Rasic
- 1100 La hora Violeta. Feminism and Protest Song in the Work of Nacho Vegas
Sabrina Riva
- 1120 Between the Sacred and the Profane, between the Enjoyment and the Prohibition: the controversial, prolific and fruitful Santa Teresa de Ávila
Yls Rabelo Câmara
- 1148 Beyond the national languages: Interlanguage and migration voice
Jorge Ignacio Cid Alarcón

VARIA

- 990 “Indiscreciones de lo visual”*: Zoología Fantástica de Francisco Toledo y Jorge Luis Borges
Margherita Cannavacciuolo
- 1016 Poéticas del recorte: El caso de Os Sertões, de Euclides da Cunha en la Revista Multicolor de los Sábados
Maria Mascioto
- 1040 A dilatação do provisório nas relações de amizade em Glosa de Juan José Saer
Renata Cristina Pereira Raulino
- 1076 El Peso de las Monedas en la Poesía de Fernanda Laguna y Arturo Carrera
Julieta Novelli / María Eugenia Rasic
- 1100 La hora Violeta. Feminismo y Canción Protesta en la Obra de Nacho Vegas
Sabrina Riva
- 1120 Entre o Sacro e o Profano, entre o Gozo e o Interdito: a polêmica, prolífica e profícua Santa Teresa de Ávila
Yls Rabelo Câmara
- 1148 Más allá de las Lenguas Nacionales: Interlengua y Vocalizaciones de la Migración
Jorge Ignacio Cid Alarcón

- 1172 The Discursive Construction of Journalistic Texts Approaching the Brazilian “Panelaço” and the Argentine “Cacerolazo”
Priscila da Silva Marinho

BOOK REVIEWS

- 1206 Rodríguez-Gaona, Martín: La Lira de las Masas. Internet y la Crisis de la Ciudad Letrada. Una Aproximación a la Poesía de los Nativos Digitales. Málaga: Páginas de Espuma, 2019. 210 p.
Darío Sánchez
- 1214 Dicen los escritores de la Generación 0 ¿Nueva promoción de escritores cubanos? Yunier Riquenes y Sheyla Valladares (Prol. y comp.), Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2017, 95 p.
Katia Viera
- 1220 Negrismo, vanguardia y folklore. Representación de los afrodescendientes en la obra de Ildefonso Pereda Valdés (1925-1935). Rodrigo Viqueira. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2019.
Francisco Zaragoza Zaldivar
- 1230 Levrero, Mario. O romance luminoso. Tradução de Antônio Xerxenesky. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, 645 p.
Pedro Furtado

- 1172 A Construção Discursiva De Textos Jornalísticos Na Abordagem Do “Panelaço” Brasileiro E Do “Cacerolazo” Argentino
Priscila da Silva Marinho

RESEÑAS

- 1206 Rodríguez-Gaona, Martín: La Lira de las Masas. Internet y la Crisis de la Ciudad Letrada. Una Aproximación a la Poesía de los Nativos Digitales. Málaga: Páginas de Espuma, 2019. 210 p.
Darío Sánchez
- 1214 Dicen los escritores de la Generación 0 ¿Nueva promoción de escritores cubanos? Yunier Riquenes y Sheyla Valladares (Prol. y comp.), Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2017, 95 p.
Katia Viera
- 1220 Negrismo, vanguardia y folklore. Representación de los afrodescendientes en la obra de Ildefonso Pereda Valdés (1925-1935). Rodrigo Viqueira. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2019.
Francisco Zaragoza Zaldivar
- 1230 Levrero, Mario. O romance luminoso. Tradução de Antônio Xerxenesky. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, 645 p.
Pedro Furtado

DOSSIÊ “MAPAS DA POESIA
HISPÂNICA”

DOSSIER “MAPAS DE LA POESÍA
HISPÁNICA”

MAPAS DE LA POESÍA HISPÁNICA: UNA CARTOGRAFÍA EN CINCO SUPERFICIES

En su convocatoria, el número 21 de la Revista Caracol propuso trazar algunos **Mapas de la poesía hispánica de los últimos 30 años (1990-2020)**, para tanto, bosquejamos un dossier con algunas líneas de fuerza que pudieran guiar la cartografía que ora presentamos: poesía como texto; como objeto; como performance y como encuentro. Dichas líneas irradian hacia cinco círculos concéntricos, dispuestos de manera a crear planos de debate y reflexión alrededor de los Mapas de la poesía hispánica: los artículos, las respuestas a la encuesta planteada a críticos y a poetas; los poemas inéditos, amablemente cedidos; las entrevistas y las reseñas, que conforman el número 21 de nuestra revista.

No cabe duda, como el lector podrá apreciarlo, de que la proposición se ha concretado en distintas instancias, como especificamos a continuación: en el apartado “artículos del dossier”, la discusión se abre con dos textos que exponen, de manera amplia y densa, algunos modos de pensar y traducir poesía. Así, el artículo “Pensar poesía”, de Edgardo Dobry, configurado como el prólogo de su libro *Celebración: lecturas de poesía americana*, de pronta publicación, pretende delimitar el campo de los estudios sobre poesía y poética a partir de un breve recuento de los modos en que la poesía fue leída desde la lingüística, la filosofía y el ámbito específico de la crítica y el ensayo literario. A lo largo de un riguroso itinerario, Dobry establece un marco histórico y teórico del recorrido de cincuenta años de crítica y pensamiento sobre poesía. Ya Idalia Morejón Arnáiz nos presenta el relato del proyecto de investigación “La traducción y publicación de poesía hispanoamericana en

Brasil, 1990-2020" desarrollado por estudiantes de grado de la disciplina de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, cuyos contornos nos brindan un mapa poético hispanoamericano en Brasil durante las últimas cuatro décadas, a partir del análisis estadístico de los datos obtenidos.

Tras esas dos grandes rutas, el volumen avanza hacia seis estudios de autor: primeramente, Laura Scarano transita por la obra de la poeta española Elena Medel a través de algunos tópicos de su imaginario estético, mostrándonos cómo su lenguaje poético se enfrenta a la hegemonía del pensamiento globalizador al dar voz a la difícil experiencia de ser mujer –y persona– en el mundo contemporáneo; a continuación, Lucía Puppo formula una lectura de *La contingencia*, de la poeta argentina Alicia Genovese, a la luz de la Teoría de los Afectos, y en él se explora el dolor de la pérdida y la posibilidad de una reconstrucción del sujeto a través de la escritura poética. En los textos analizados, se examinan las estrategias discursivas que cooperan en esta doble tarea.

Ya en el artículo de Carmen Morán Rodríguez, se consideran los siete libros del poeta español Eduardo Fraile, que conforman el ciclo titulado "Apuntes del natural". Sin duda, tenemos en manos un trabajo de orden proustiano, en el cual, el estudio se centra en la construcción, en el texto, de la identidad y la memoria, revelándose, al fin y al cabo, como un ejemplo de "autoficción" en la lírica española contemporánea.

El cuarto debate postula una discusión alrededor de la antología *Concierto visual sentido. Poemas (1968-2004)*, del español Rafael de Cózar, en

que se recoge una selección de composiciones en verso, caligramas, poemas visuales en su sentido estricto y otros más bien ilustrados. Con ese compilado, Marina Bianchi se concentra en la interdependencia entre palabra e imagen dentro de la experimentación neovanguardista de Cózar.

Finalizando los estudios de autor, Giuliana Calabrese se vuelca hacia el libro *Paseo de la identidad* (2014), del poeta español Luis Bagué Quílez (uno de nuestros colaboradores en los mapas, al regalarnos un poema inédito y contestarnos a nuestra encuesta), con un enfoque ecfrástico desde las teorías sobre la intermedialidad. A partir de ciertas obras de arte, Calabrese indica como los poemas examinados se establecen como un tratado que aborda la desorientada identidad occidental.

En el eje performance, y siguiendo las huellas de la hibridez, tenemos los artículos de Diana Cullell y Noèlia Díaz-Vicedo, en que la práctica performativa del *Slam Poetry* converge hacia el análisis de las performances del *slammer* español Dani Orviz. En su discusión, las autoras operan de forma multidisciplinar, pescando de la kinésica y de los estudios de comunicación no verbal y performativos. Además, se considera el impacto de Internet en la lírica performativa, sin dejar de lamentar el poco interés de la filología para estas nuevas formas de comunicación poética.

A su vez, Federica Favaro se acerca a algunas formas de poesía digital española e hispanoamericana contemporánea y hace referencia a varias configuraciones, como, por ejemplo, la videopoesía, la ciberpoesía y la poesía transmedia. Siguiendo en el campo de la medialidad y de la hibridez, Alice Favaro explora la obra de Raúl Zurita (otro poeta colaborador de nuestros

mapas), denominada como un texto poético, migrante, a mitad de camino entre *slam poetry* y poesía en música, en que se alterna y superpone a la música y al *poetry comix*, creando un campo transmedial y trimodal, nutrido por la oralidad, escritura e imagen, en el empleo de diferentes medios expresivos que se fusionan entre ellos.

Ya en una articulación teórico-poético-histórica, tenemos tres textos que investigan las labores de dos escritores exiliados españoles: Luis Cernuda y José Bergamín: Ivan Martucci Fornerón, a partir de una lectura atenta hacia la recepción y la actualidad de los *Estudios sobre poesía española contemporánea*, articula una importante discusión entre el rigor de la lectura de poesía en Cernuda y el rigor de la propia poesía del escritor sevillano. Sobre Bergamín, Luis Melero Mascareñas recurre las huellas poéticas de la presencia de José Bergamín en las páginas de la revista *Litoral*, tanto en la primera etapa como en la nueva época, en México. Melero Mascareñas demuestra con habilidad la estrecha y fructuosa relación que Bergamín siempre mantuvo con la revista hasta su fallecimiento. A su vez, Carmen Domínguez Gutiérrez transita por la historia de *Laurel. Antología de poesía moderna en lengua española* (1941), editada por Xavier Villaurrutia, con la colaboración de Octavio Paz, Emilio Prados y Juan Gil-Albert y publicada en la editorial Séneca, fundada por José Bergamín. En detalle, Domínguez Gutiérrez resalta la originalidad de esta antología basada en la unidad de la lengua española y en la herencia estética del modernismo frente a criterios geográficos o nacionales.

Finalizando los **Mapas de la poesía hispánica** en su primera superficie, la de los artículos, tenemos los textos de Jesús Alexander Montoya Omaña,

que destrinca la obra *Debajo de la Lengua* (2009), de Héctor Hernández Montecinos (1979), para pensar la recurrente práctica de la apropiación como técnica en su escritura; y el artículo de Azucena Galettini, que trabaja con el poemario *Land to Light On* (1997), de Dionne Brand, al abordar la visión que se halla en dicha obra sobre el lenguaje, sus usos y posibilidades, frente al fracaso de los sueños revolucionarios de discriminación y xenofobia del pasado y de la realidad presentes.

SEGUNDA SUPERFICIE: PREGUNTAS PROVOCADORAS, RESPUESTAS INCISIVAS

Además de las propuestas de textos para fomentar el debate sobre una posible conformación de **Mapas de la poesía hispánica**, los coordinadores de ese número han presentado a varios críticos y poetas de ambos lados del Atlántico un cuestionario de tres preguntas. El intento de esta encuesta es el de articular una discusión ágil y amplia, y que se desarrolla a partir de los varios puntos de vista, sobre los posibles caminos que la poesía ha recorrido en esos últimos 30 años. Las respuestas se pueden leer extensamente en la segunda superficie del dossier.

Futuramente, vale decirlo, la encuesta se transformará en una página web navegable en que se ofrecerá más informaciones, debates, videos, performances y lecturas alrededor del universo poético del lapso temporal sugerido por el dossier. Finalmente, todo este material encontrará su destinación en un proyecto interinstitucional y transatlántico al que los coordinadores del número 21 de Caracol ya están trabajando.

TERCERA SUPERFICIE: LA PALABRA POÉTICA EN CARNE VIVA

En nuestra tercera superficie de los **Mapas de la poesía hispánica** contamos con la preciosa colaboración de diversos poetas, provenientes de distintos países de Latinoamérica y de Europa, totalizando **48 poemas inéditos**. Ese número de poemas contó con la especialísima colaboración de seis artistas que leyeron distintas selecciones de versos preparadas por los coordinadores: nos proporcionaron sus interpretaciones visuales creando un diálogo fértil entre la palabra y la imagen.

De manera general, y justamente porque no queremos encasillar la palabra poética, podemos decir que muchos de los poemas que nos llegaron tratan temas e inquietaciones diferentes: entre ellos encontramos meditaciones respecto al tiempo y a la muerte; reflexiones de carácter metapoético; muchas citas que dialogan con otros textos o discursos artístico; fecundas relaciones entre la palabra y la imagen; verbos que se tuercen hacia el constructo de la palabra poética; y, finalmente –aunque no última en relación a la calidad–, unas cavilaciones que se desplazan entre cuerpos e intimidades.

Es decir, un conjunto muy heterogéneo, hasta caleidoscópico, sobre el cual los lectores interesados podrán volver una y otra vez encontrando en él siempre algo nuevo: esto es lo prodigioso de esa especial superficie de los mapas.

CUARTA SUPERFICIE: LA PALABRA EN VIVO PUESTA EN IMPRESIÓN. ENTREVISTAS.

Junto al latido de la palabra poética está el grupo de entrevistas que componen otra de las líneas de fuerza de nuestros **Mapas de la poesía**

hispánica, constituido como una forma de debate de la palabra viva puesta en impresión: compilada, transcrita y organizada está la materia pulsante del pensamiento de nuestros entrevistados sobre distintos temas relacionados a lo poético.

Esa parte comienza con una entrevista que le hizo Alessandro Mistrorigo al poeta Augusto de Campos, a través de la cual el lector transita por la trayectoria del maestro brasileño de la poesía concreta, sus preocupaciones poéticas y sociales, sus relaciones con la pintura y la música, la génesis de su escritura y sus predilecciones literarias que nos dan a conocer un poco más de su genialidad. La segunda entrevista del apartado condensa varios encuentros y conversaciones del poeta, crítico y profesor Augusto Massi con Joan Brossa. Al delinear un itinerario por la vida, la creación y las relaciones del poeta catalán con João Cabral de Melo Neto, el denso compilado resulta en un retrato polifacético del poeta y artista catalán.

En esa misma sección se presentan también otras dos entrevistas de relieve que caminan hacia la prosa y el arte: Fernanda Lobo entrevista a la destacada escritora mexicana Margo Glantz y Margareth Santos a María Antonia Majalovich, hija de Gori Muñoz, grande artista plástico valenciano, cuya participación en la Guerra Civil Española y actuación en la escena artística argentina, durante su exilio, dibujan su fundamental talento y posición artística, social y política en distintos tiempos y espacios.

QUINTA SUPERFICIE: ACOMPAÑAR LA PLEAMAR PRESENTE. RESEÑAS.

Nuestra última superficie se cierra con tres reseñas que buscan discutir obras de poetas y de generaciones poéticas: Darío Sánchez expone como la obra *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada*, de Martín Rodríguez-Gaona, analiza la manera por la cual la tecnología digital, la red mundial de computadores y la proliferación de textos acompañados de imágenes han propiciado transformaciones en diversas manifestaciones de la creación artística y literaria. A su vez, Katia Viera discute como la obra *Dicen los escritores de la Generación 0 ¿Nueva promoción de escritores cubanos?*, de Yunier Riquenes y Sheyla Valladares, se dedica a trazar un panorama de la literatura cubana de principios del siglo XXI.

Por fin, ese apartado se encierra con dos reseñas, una de Francisco Zaragoza Zaldívar, sobre la obra *Negrismo, vanguardia y folklore. Representación de los afrodescendientes en la obra de Ildefonso Pereda Valdés (1925-1935)*, de Rodrigo Viqueira, y la otra de Pedro Furtado, sobre el volumen *O romance luminoso*, de Mario Levrero.

OTRAS RUTAS SOBRE LOS MAPAS

Además de los artículos, respuestas al cuestionario, poemas, entrevistas y reseñas que componen el dossier de los **Mapas de la poesía hispánica de los últimos 30 años (1990-2020)**, el número 21 de la Revista Caracol cuenta con una sección **Varia**, que reúne ocho artículos: 1) Margherita Cannavacciuolo trata las relaciones hipertextuales entre *Manual de zoología fantástica* (1957),

de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, y la transposición visual del artista mexicano Francisco Toledo; 2) María de los Ángeles Mascioto analiza las estrategias de recorte y escritura, mediante las cuales un conjunto de textos tomados del libro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, adquirieron el estatus de relatos independientes en la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934); 3) Renata Raulino se vuelca hacia la amistad como vínculo esencial entre los personajes en la construcción narrativa de *Glosa* (1986), de Juan José Saer (1937-2005); 4) Julieta Novelli y María Eugenia Rasic leen algunos poemas de *Control o no control* (2012), de Fernanda Laguna, y otros poemas de *Potlatch* (2004), de Arturo Carrera, a fin de pensar como ambos poetas argentinos, con rasgos y recorridos de escritura diferentes, discuten el vínculo entre poesía nacional con el contexto de urgencia económica, política y cultural de los años dos mil; 5) Ya Sabrina Riva se detiene en la última obra del cantautor y poeta Nacho Vegas, *Violética*, de 2018, disco en el que se recupera y se homenajea la figura y la voz de la artista chilena Violeta Parra; 6) A su vez, Yls Rabelo Câmara se dedica a la figura de Teresa de Ávila y su poesía “sacra erotizada”; 7) Por fin, en el ámbito del análisis del discurso, Jorge Ignacio Cid Alarcón reflexiona sobre como la poesía de Néstor Perlongher integra en su lenguaje elementos heteroglósicos y las consecuencias que éstos, en tanto que gestos de inobservancia gramatical, tienen en el plano simbólico y político, y Priscila da Silva Marinho aborda textos periodísticos que se configuran en manifestaciones sociopolíticas conocidas como “panelaço”, en Brasil, durante el gobierno de Dilma Rousseff en 2015 y “cacerolazo”, en Argentina, durante el gobierno de Cristina Kirchner en 2013.

Al visualizar y transitar por diferentes superficies, podemos afirmar que la Caracol 21 se configura como una trayectoria de muchas inflexiones discursivas y poéticas; con debates candentes y necesarios; entrevistas que nos ponen frente a grandes escritores y artistas y reseñas que buscan divisar reflexiones en distintas obras de nuestro presente. En su conjunto, Caracol 21 se desplaza por distintos itinerarios, redefiniendo cada vez las líneas, los contornos, los caminos que recorren los distintos mapas por los que la poesía hispánica se ha diseminado en los últimos 30 años.

Alessandro Mistrorigo

Margareth Santos

DOSSIÊ

DOSSIER

Pensar en Poesía

Think about Poetry

Edgardo Dobry

Edgardo Dobry (Universidad de Barcelona) es autor de *Orfeo en el quiosco de diarios: ensayos sobre poesía* (2007), *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "linaje de Hércules"* (2010) e *Historia universal de Don Juan; vigencia de un mito moderno* (2018). Como poeta publicó *El lago de los botes* (2005), *Pizza Margarita* (2010) y *Contratiempo* (2014). Ha traducido, entre otros, a Sandro Penna, John Ashbery, William Carlos Williams.

Contato: edobry@ub.edu
Espanha

Recebido em: 29 de setembro de 2020

Aceito em: 30 de setembro de 2020

PALABRAS CLAVE:

Función poética;
 Postestructuralismo;
 Inmanentismo, *Temps de détresse*; Crítica de poesía.

KEYWORDS: Poetic
 function; Post-structuralism;
 Inmanentism, *Temps de détresse*; Poetic criticism.

Resumen: Bajo un nombre semejante —estudios sobre poética—, encontramos, en los últimos cincuenta años, producciones con procedimientos e intenciones diversas. Por un lado, el estudio del lenguaje poético o de lo poético del lenguaje, que deriva de Jakobson y atraviesa el estructuralismo (Lévi-Strauss) y el postestructuralismo (Derrida, Paul de Man). En segundo lugar, y en contra del carácter inmanentista del anterior, la lectura del poema como manifestación del desamparo de los tiempos modernos, y que toma como consigna un pasaje de Hölderlin: “¿Para qué poetas en tiempos de angustia?”. Heidegger, seguido por Agamben, Badiou, Rancière y Lacoue-Labarthe, están en esa línea. Por último, la disciplina que estudia la poesía como género específico, en sus tradiciones y renovaciones concretas, como T.S. Eliot y W.H. Auden. El presente artículo se pregunta en qué medida esas líneas son útiles para quien, en la actualidad, quiera pensar en la poesía.

Abstract: Under a similar name — poetic studies — we encounter, in the last fifty years, productions with diverse procedures and intentions. On one hand, the study of the poetic speech or the poetic language, which drifts from Jakobson and crosses structuralism (Lévi-Strauss) and post-structuralism (Derrida, Paul de Man). On the other hand, and on the contrary of the latest inmanentist character, the reading of the poem as a manifestation of the helplessness of the modern age, and that takes a landscape as Hölderlin’ spot: “What are poets for in times of anguish?”. Heidegger, followed by Agamben, Badiou, Rancière and Lacoue-Labarthe, are in the same area. At last, the assignment that studies poetry as a specific genre, and its traditions and concrete renews, as T.S. Eliot and W.H. Auden. This article asks to what extension these lines are useful for who wants to think about poetry in the actuality.

NOTA ACLARATORIA:

Las páginas que siguen fueron escritas como prólogo al libro *Celebración: lecturas de poesía americana*, cuya publicación está prevista para el segundo semestre de 2021. Pero no fueron concebidas como una introducción o prefacio a las cuestiones tratadas en el libro. Su intención es delimitar el campo de los estudios sobre poesía y poética, a partir de un breve recuento de los modos en que la poesía fue leída desde los diversos ámbitos de las Humanidades en que ha estado presente en los últimos cincuenta años: el de la lingüística, la filosofía y el específico de la crítica y el ensayo literario. Eso pretende ser el marco histórico y teórico dentro del cual se insertan los capítulos del libro y, por eso, considero que puede ser comprendido como pieza independiente del conjunto.

Septiembre de 2020

Al referirnos a los estudios sobre poética, debemos distinguir tres áreas que, bajo nombres semejantes y con algunos objetos de estudio en común, se ocupan sin embargo de asuntos bien distintos. La primera es el estudio del lenguaje poético o de lo poético del lenguaje. Su raíz está en los formalistas rusos, y su expresión definitiva queda fijada en la última etapa, en Estados Unidos, de la trayectoria de Roman Jakobson —particularmente en *Lingüística y poética* (1960)—. De ahí deriva una rama fundamental de la producción teórica, cuyo dominio excede ampliamente el ámbito de la poesía y de la literatura. Para dejarlo definitivamente claro, Jakobson escogió,

como uno de los ejemplos de la función poética –el núcleo de su sistema de las funciones del lenguaje–, el eslogan publicitario de una campaña presidencial. ¿Por qué un hombre que podía citar versos de los más grandes poetas en siete lenguas prefirió el lema “*I like Ike*”? ¿Acaso el lingüista más importante del siglo, en el umbral de los años sesenta, se había vuelto pop como Andy Warhol? Probablemente, pero no solo. Lo que le interesaba a Jakobson era señalar, ante todo, que la función poética es aquella que “proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación”(Jakobson, 1984, 360): lanza lo metafórico sobre lo metonímico y los vuelve indiscernibles.

La función poética hace que, en un mensaje verbal, todo sea significativo: no solo el valor semántico de las palabras sino su representación gráfica o fónica, el ritmo, las rimas (y todas las formas de recurrencia, como anáforas o aliteraciones), incluso los signos de puntuación. Deja de haber equivalencias porque nada es sustituible. Lo cual parece especialmente pertinente para el estudio de la poesía, pero resulta, a la vez, insuficiente y excesivo en ese ámbito: “El estudio lingüístico de la función poética debe sobrepasar los límites de la poesía y, por otra parte, el análisis lingüístico de esta no puede limitarse a aquella” (Jakobson, 1984, 359). Hay función poética fuera de la poesía y hay poesía fuera de la función poética: decisiva determinación de la no equivalencia entre ambos objetos. Jakobson no se priva de advertir que el diptongo [ay], tres veces repetido en “*I like Ike*”, es similar al “núcleo dominante en algunos sonetos de Keats” (Idem). La alta tradición y el eslogan publicitario utilizan recursos semejantes. Por otra parte, los poetas a los que cita Jakobson son anteriores o

exteriores a las rupturas de las formas tradicionales que predominaron en buena parte de Occidente desde la segunda década del siglo XX.

Desde entonces, toda una corriente de los estudios críticos se basa en la voluntad de sistematizar lingüísticamente el concepto de la poeticidad del lenguaje. La década de 1960 fue especialmente intensa en ese debate y rica en contribuciones decisivas: en 1962, Jakobson y Claude Lévi-Strauss escriben juntos un análisis exhaustivo de un soneto de *Les Fleurs du Mal* (“‘Les chats’ de Charles Baudelaire”, publicado en la revista *L’Homme*), en cuya nota introductoria dice Lévi-Strauss: “En las obras poéticas, el lingüista distingue estructuras que muestran una analogía sorprendente con las que el análisis de los mitos revela al etnólogo” (Sazbón, 1970, 11), es decir: la estructura determina la disposición de sus componentes y no al revés. Unos pocos años más tarde, Jacques Derrida sometió a un serio cuestionamiento el desiderátum cientificista que habían puesto en circulación los dos ensayos fundacionales que hemos mencionado. En “La estructura, el signo y el juego en las ciencias humanas” (1966), Derrida cuestionó el carácter esencialista del concepto de estructura, por su necesidad de sostenerse sobre un centro no relacional desde el que irradian los nexos entre los elementos discretos que la componen. Las funciones del lenguaje de Jakobson se apoyan sobre ese supuesto. En esa ponencia, leída durante el encuentro en Baltimore del que participaron, entre otros, Roland Barthes, George Poulet y Jacques Lacan, Derrida habló de una “estructura dislocada”, propuso darle preeminencia a los conceptos de juego y azar y al de “suplementariedad” frente a la idea de “exceso de significación” de Lévi-Strauss. Pero Derrida no abandonó lo que

quizá sea la herencia permanente de Jakobson, ya que aceptó la imposibilidad de proponer un carácter específico para las artes de la literatura.

El radio de acción del pensamiento derrideano abarcó en poco tiempo al ámbito anglosajón, gracias sobre todo a sus viajes y docencia en los Estados Unidos, y también al trabajo de Paul de Man, otro europeo trasplantado. De Man fue un representante de la deconstrucción que, aunque cuestionara la gran labor crítica de la *New Criticism*, continuó practicando una forma de *close-reading*, de interpretación radicalmente inmanente del poema en cuestión. Al contrario de Derrida, sus ensayos se apoyan casi siempre en la lectura de la gran tradición literaria. Un ejemplo: el capítulo dedicado a Rilke, en *Alegorías de la lectura*, es de una gran agudeza al mostrar el modo en que la tantas veces admirada “profundidad espiritual” del *Libro de las horas* y de los *Nuevos poemas* –que hicieron de Rilke uno de los poetas más leídos del siglo XX, “incluso en Francia, donde Yeats, Eliot, Wallace Stevens, Montale, Trakl o Hofmannsthal no son muy conocidos” (De Man, 1990, 34)– radica, en verdad, en una excepcional destreza retórica: “La inversión del orden figurado, a su vez figura de un quiasmo que atraviesa los atributos del adentro y del afuera y conduce a la aniquilación del sujeto consciente, desvía los temas y la retórica de su modo en apariencia tradicional hacia un modo específicamente rilkeano” (Idem, 50). ¿Cuál es ese modo? El de una “pérdida de la referencialidad” que Rilke denomina “con el término ambivalente de ‘interioridad’ y que designa para el lenguaje de la poesía la imposibilidad de apropiarse de algo, ya sea de una consciencia, de un objeto o de la síntesis de ambos” (Idem, 60). El poema no se refiere a nada, no

capta nada, no significa nada más que sí mismo: es su propio objeto y su propio fin, está clausurado en su caja de palabras.

Uno no vuelve a aproximarse a Rilke del mismo modo después de haber leído a De Man; su estudio desmonta las interpretaciones bienintencionadas y crea la sospecha de que la presunta espiritualidad rilkeana es un efecto de su maestría técnica. Ahora bien, ¿no era la convicción de que el lenguaje es retórico en sí mismo –es decir, siempre sustitutivo– y que, por lo tanto, la poesía no se refiere a otra cosa que a sí misma porque carece de la posibilidad de apropiarse de algo, aquello de lo que De Man partía, el argumento central de *Alegorías de la lectura*? ¿No puede extenderse la conclusión a todas las obras maestras de todas las artes? Aun reconociendo la gran inteligencia de su ensayo, ¿no tiene algo de “petición de principio”, es decir, de la falacia que consiste en dar por sentado, desde un principio, la verdad de aquello que se pretende demostrar? Por eso cuando Harold Bloom publica, en 1973, una de las contribuciones más originales del panorama post *new criticism* en Estados Unidos, *La angustia de las influencias*, deja constancia de su reconocimiento a –entre otros– Paul de Man, a la vez que se refiere al

callejón sin salida de la crítica formal, la estéril moralización en la que se ha convertido la crítica arquetípica y la pura monotonía antihumanística de todas esas ramas de la crítica europea que todavía no han podido demostrar en qué constituyen una ayuda para la lectura de cualquier poema de cualquier poeta que sea (Bloom 1977, 21).

En 1970 se publicó en Buenos Aires un volumen estratégico de la temprana entrada del estructuralismo en la cultura latinoamericana y, poco más tarde,

en la española, deudora de aquella: *Estructuralismo y literatura*, compilado por José Szabón. El libro recogía diversas intervenciones –de Barthes, Génette, Lotman y Todorov, entre otros: se repetía en buena medida el plantel de la controversia estructuralista de Baltimore– que se habían ido produciendo en torno del mencionado ensayo, “‘*Les chats*’ de Charles Baudelaire”. Gerard Génette desplegó allí una estrategia semejante a la de Derrida frente a Lévi-Strauss, en este caso frente a Jean Cohen, uno de los representantes destacados de la estilística de base lingüística, derivada de Saussure. Cohen había publicado, en 1966, *Estructure du langage poétique*, en el que sistematizaba su tesis del lenguaje poético como apartamiento de la norma: “La poética es la ciencia del estilo poético” (Cohen, 1974, 15), declaraba, es una “ciencia cuantitativa, en la medida en que se puede medir, con estadísticas, el apartamiento de cada poeta respecto de la prosa, considerada como la expresión de lenguaje sin desviación” (1974, 15). Genette elogia la voluntad de desarrollar un análisis positivo frente al presunto “misterio de la creación poética”, una ya extemporánea herencia del romanticismo, pero observa a continuación que su desarrollo presenta “gravísimas dificultades metodológicas”. Por lo discutible de sus dos postulados fundamentales: el primero que, desde el siglo XVII, la poesía manifiesta progresivamente un mayor apartamiento de la norma – los románticos más que los clásicos y los modernos más que los románticos, según las estadísticas elaboradas por el propio Cohen; y el segundo, que el apartamiento es la esencia de la poesía. Genette argumenta que ambos postulados “se sostienen el uno al otro, un poco subrepticamente, en una circularidad implícita de premisas

y de conclusiones” (Genette, 1970, 59). Además, acusa a Cohen de haber manipulado la selección en favor de su teoría evolutiva –o, mejor dicho, *involutiva*, ya que la tesis de *Estructura del lenguaje poético* es que la poesía involuciona hacia su esencia pura, que es el mayor apartamiento de la norma–. Si hubiera elegido a poetas de la segunda mitad del siglo XVI, como Du Bellay, Ronsard o d’Aubigné, “se hubiera visto aparecer al comienzo del ciclo una ‘tasa de poesía’ (es decir, una tendencia a la desviación) superior, desde luego, a la del clasicismo, pero quizás también a la del romanticismo” (1970, 65). Así como Derrida ponía en cuestión la pertinencia del concepto de estructura para el discurso de las ciencias humanas, Genette muestra los límites del abordaje estadístico de la poesía, al menos cuando se trata de someterla a un examen diacrónico.

Diez años más tarde, salió en Madrid un libro de espíritu semejante, aunque más extenso y con distinto plantel de autores: *Posibilidades y límites del análisis estructural*. En este intercambio se incluyeron, entre otros, a Michel Riffaterre, Lucien Goldmann y Samuel R. Levin: escuelas y tradiciones nacionales muy distintas. Es sintomático que el editor del libro, José Vidal Beneyto, se vea en la obligación de justificar una suerte de intrusismo: “No es habitual, ni quizás recomendable, que un sociólogo [...] proceda a exploraciones como las que se contienen en la compilación que aquí se presenta al lector” (1981, 9). El estructuralismo habilitaba al sociólogo, que recogía la innovación argentina, a incursionar más allá de su terreno “recomendable” y aventurarse en el ámbito de la poesía. Por otra parte, parafraseaba el incipit del ensayo de Jakobson y Lévi-Strauss: “Quizá resulte

sorprendente encontrar en una revista de antropología un estudio consagrado a un poema francés del siglo XIX” (Lévo-Strauss, 1970, 11). Una vez más, la poesía era el terreno de disputa sobre los límites y posibilidades del método científico en las ciencias humanas.

Aunque la deconstrucción cuestionase el cientificismo de base lingüística, la tradición de la lectura de poesía que atraviesa el siglo XX, ya fuese en sus vertientes anglosajonas o en la estilística francesa, incluso en la propia deconstrucción, no ha dejado de estar atenta a cierta especificidad de la lengua poética, fuese definible o no. Más allá de diferencias sustanciales entre Spitzer, Bally, Rifaterre, los *New Critics* y hasta Harold Bloom, todos ellos se han volcado sobre zonas literarias en las que la intensidad formal obliga a detenerse en lo abismal de ciertas reverberaciones de aquello que Paul de Man denominó “retoricidad” del lenguaje.

La segunda área de los estudios de poética es contraria al carácter autotélico y autorreferencial de los desarrollos de base lingüística: se apoya en la poesía moderna y contemporánea como espacio de manifestación de un malestar o inquietud, que incluye la historia y la filosofía: el tiempo del desamparo, de la angustia y del nihilismo. Maurice Blanchot fue uno de los precursores de esta configuración, que adquirió especial relevancia en los años del cambio de siglo. En 2005, Alain Badiou intentó encontrar las claves del momento en *Le siècle*. En 2008, Agamben se preguntaba “¿Qué es lo contemporáneo?”. Ambos tomaron como emblema y base de sus especulaciones el poema “El siglo”, de Osip Mandelstam, el poeta que, según Agamben, debió “pagar con su vida” (2011, 19) la contemporaneidad.

En ambos casos, el poema aparecía como una cifra de su tiempo – un texto que, leído a la luz del destino de su autor, expresaba el revés de la trama en el tapiz de la historia. El movimiento es particularmente notable si se tiene en cuenta la estirpe heideggeriana de estos pensadores, porque aquí, para que el poema adquiriera su pleno sentido, había que hacer presente a su autor, había que avalar con el destino del poeta el significado del poema. Ya en el *Manifiesto por la filosofía* (1989), Badiou había puesto la poesía en el lugar central, pero solo para señalar la necesidad de desplazarla:

La revancha sobre Platón [la expulsión de los poetas de la polis ideal en la República], de la que Nietzsche fue profeta, no pudo menos que tener lugar en la jurisdicción del poema. Descartes, Leibniz, Kant o Hegel podían ser perfectamente matemáticos, historiadores, físicos, pero seguro que no fueron poetas. En cambio, desde Nietzsche todos lo pretenden, todos envidian a los poetas, todos son poetas frustrados, o aproximados, o notorios, como se ve con Heidegger, pero también con Derrida o Lacoue-Labarthe.

La “edad de los poetas” abarca un ciclo bien fechado:

Hubo un tiempo, entre Hölderlin y Paul Celan, en el que el sentido tembloroso de lo que era el tiempo mismo, el modo de acceso más abierto a la cuestión del ser, el espacio de posibilidad menos ocupado por brutales suturas, la formulación más perspicaz de la experiencia del hombre moderno, fueron descubiertos y detentados por el poema (Badiou, 2019: 50).

La muerte de Celan, el último de los poetas-filósofos o poseedores del saber sobre la experiencia moderna, señala el regreso de los filósofos. En *La poesía como experiencia* (1986), Philippe Lacoue-Labarthe –quien unos años antes había publicado, junto a Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, decisiva compilación,

traducción y análisis de los fragmentos de la revista *Athenaum*, propuesta como “la teoría de la literatura del romanticismo alemán” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012)– hace un exhaustivo examen de dos poemas de Celan, “Tüningen, Jänner” y “Todtnauberg”, y de sus traducciones al francés. Los poemas son leídos a la luz del traumático encuentro (y desencuentro) entre el poeta y Heidegger: “La pregunta que quiero plantear – la más brutal posible, quizás odiosa – es la siguiente: ¿Pudo Celan, no tanto situarse sino situarnos frente a ‘eso’? No deja de ser una forma [...] de repetir la pregunta de Hölderlin [en “Brod und Wein”]: *Wozu Dichter...?* En efecto, ¿para qué?” (Lacoue-Labarthe, 2006, 17).

Lacoue-Labarthe se situaba en la serie de pensadores que volvieron literal una pregunta retórica: había que argumentar para qué sirven los poetas o la poesía en tiempos de desasosiego. Sobre la raíz hölderliniana de esta inquietud resuena otra más reciente, cuya lectura superficial se ha vuelto un lugar común: la cuestión planteada por Adorno acerca de la presunta imposibilidad de la lírica después de la shoá:

La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía (en la traducción de Manuel Sacristán) (Adorno, 1969, 230).

Mal leído, fuera de contexto, sin tener en cuenta el ensayo al que estas líneas sirven de cierre, este pasaje sazonó numerosas conjeturas sobre conceptos difusos como poesía y silencio, y otras formas de un vago misticismo sin confesión.

Lo cierto es que la pregunta de Hölderlin, vuelta literal, pesaba en la atmósfera de finales del siglo XX, seguramente más de lo que había resonado un siglo antes, cuando fue escrita. En 1975, la poeta judía alemana Hilde Domin, de vuelta a Europa después del largo exilio en República Dominicana (el pseudónimo Domin es un homenaje a su país de acogida), publicó un ensayo de título concomitante: *¿Para qué la lírica hoy?* En 1992, Jacques Rancière editó un libro, resultado de unas jornadas de las que también participaron Badiou y Lacoue-Labarthe, entre otros, sobre *La politique des poètes*, con un subtítulo, “Pourquoi des poètes en temps de détresse”, que remitía de nuevo a la pregunta de Hölderlin, pasando por Heidegger: *Wozu Dichter?*: “¿Para qué poetas?”. La alusión no era casual: a la lectura ontológica, Rancière opone una interpretación política, a la que no es ajena la difícil cuestión de Heidegger y el nazismo, muy debatida por aquellos años – y reavivada más tarde, tras la publicación, a partir de 2014, de los *Cuadernos negros*, con contenidos explícitamente antisemitas. Pero ni Badiou ni los diversos exponentes de la lectura de poesía como documento o testimonio o clave de la era de la *dürftig* o *détresse*, ni los desarrollos heiddegerianos sobre la obra de Holderlin como “esencia de la poesía” se encargan del estudio de la lírica, de sus tradiciones, cambios, líneas, derivas, ni problemas formales. No se trata en absoluto de restar valor a esa producción, al contrario: algunos de esos pensadores y de esos libros son imprescindibles para entender la constelación de inquietudes y debates que marcan el ambiente intelectual entre finales del XX y principios del XXI. A la vez, los poemas de Mandelstam o de Celan, e incluso de Hölderlin, son leídos como síntoma o testimonio,

como documento histórico o sociológico, en un movimiento contrario al inmanentismo del estructuralismo y la deconstrucción.

La tercera disciplina de los estudios de poética es la que se refiere a la poesía como género. El presente volumen se adscribe o quiere adscribirse a esta, aunque, en su desarrollo, se encontrarán elementos característicos de las dos líneas antes descritas. En gran medida, los estudios específicos sobre poesía se han desarrollado en el ámbito anglosajón y en el alemán. Y algunos de los libros más importantes en esa línea fueron escritos por poetas, como es el caso de T.S. Eliot y de W.H. Auden. En *Función de la poesía y función de la crítica* (1933) escribía Eliot: “De tiempo en tiempo, cada cien años aproximadamente, es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas. No se trata de una empresa revolucionaria sino de un reajuste” (1999, 147). La labor de darle sentido a las obras del pasado a la luz de los fenómenos recientes es lo que, ya en 1919, había estudiado Eliot como la relación entre “tradicición” y “talento individual”. De ella se derivaba el “sentido histórico” que todo poeta debe poseer: la noción de que “toda la literatura... y dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país, posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo” (2004, 221). Entonces “no le parecerá descabellado que el pasado se vea modificado por el presente en la misma medida en que el presente se ve dirigido por el pasado”. (Ídem, 221) A diferencia del ámbito de la academia o la filología, la crítica propuesta por Eliot se basaba en una capacidad de juicio y de examen para delimitar aquellas obras del pasado (de la tradición) que resuenan en la obra presente

y que, por tanto, se ubican respecto de ella en un plano de *simultaneidad*. Es una idea dinámica respecto de las delimitaciones de épocas y escuelas habitualmente establecidas por los estudios universitarios. En la dialéctica entre tradición y talento individual resuena la definición de Baudelaire acerca de la modernidad como “la mitad del arte”, en que la otra mitad es “lo eterno”. Saber determinar lo eterno en lo transitorio, lo aparentemente perimido en lo actual, lo olvidado en lo presente es la labor crítica suprema. Paralela, por otra parte, al trabajo que, en su poesía, Eliot llevaba a cabo al dejar de lado la deriva del romanticismo y remontarse al tronco de los poetas isabelinos (John Donne, Ben Jonson, Thomas Heywood). En esta nueva genealogía, Donne podía ser más contemporáneo del siglo XX que Keats o Shelley.

En “*Dry Salvages*” (1941), el tercero de los *Cuatro cuartetos*, la misma idea reaparece como “*The point of intersection of the timeless/With time, is an occupation for the saint*” (en el Eliot de madurez, la preocupación recae en las ocupaciones del santo, no en las del crítico). No es casualidad que en “Kafka y sus precursores”, Borges haya parafraseado la idea eliotiana –antihistoricista– de que, en la serie literaria, la dirección es opuesta a la cronológica y el presente modifica al pasado: se trata de una posición característicamente americana, en la que la noción de “tradición” es problemática y por eso mismo estimulante. A diferencia de las grandes literaturas europeas, en que el pasado aparece como extensa continuidad percibida como natural –lo sea o no–, más allá de los momentos de esplendor o, al contrario, de medianía que cualquier literatura nacional experimenta, en América la tradición es una construcción más o menos artificiosa y reciente, y exige ser razonada si

se le quiere dar entidad y pertinencia. No puede reducirse al pasado como causa y al presente como efecto: “Para que siga existiendo orden tras la llegada de lo nuevo” –agrega Eliot–, “*todo* el conjunto debe ser modificado, aunque sea de manera mínima” (Eliot, 2004, 223). ¿Qué es eso nuevo, esa *novelty* sino las literaturas americanas –acaso no en su conjunto pero sí en sus acontecimientos significativos– y el modo en que obliga a reordenar la tradición occidental?

Soy consciente de que han pasado cien años desde que Eliot puso en circulación las ideas que acabo de glosar. De modo que bien podría objetárseme que parto de concepciones ya superadas. A lo cual debería responder que el crítico no está obligado a trabajar con lo último, sino con lo que resulte operativo a su labor, sin dejar de lado la incorporación de los desarrollos más recientes cuando resulten pertinentes en su trabajo, como he intentado mostrar más arriba. Por otra parte, ese es el estado actual de buena parte de los estudios de las Humanidades: el nombre de Walter Benjamin, muerto en 1940, es uno de los más repetidos en ese amplio territorio; o la importante presencia de los conceptos que Michael Foucault formuló hace medio siglo. Por último, las consecuencias de la reformulación eliotiana del concepto de tradición, tal como es leída en algunos de estos ensayos, no había sido –hasta donde sé– explorada suficientemente en el ámbito de la poesía latinoamericana. Esa noción y sus consecuencias aparecen en varios de los ensayos que componen este libro, en los que se intenta dilucidar el modo en que cada poema, o al menos determinados poemas significativos, construyen genealogías particulares.

Las concomitancias entre el pensamiento crítico de Eliot, sobre todo el anterior a la Segunda Guerra Mundial, y la crítica desarrollada en Estados Unidos y Europa son importantes. Eliot piensa en las literaturas nacionales “no como una colección de escrituras individuales sino como ‘conjuntos orgánicos’, como sistemas en relación con los cuales, y solo en relación con los cuales, una obra individual de arte literario, y la obra de cada artista, adquiere su significado” (Eliot, 1972, 23, mi traducción). Ese “sistema” es el que ordena cada elemento, y poco importan en él las circunstancias biográficas en que las obras hayan sido escritas: “sabemos [dice, también en “*The Function of Criticism*”] que el descubrimiento de las facturas de la lavandería de Shakespeare no nos sería de gran utilidad” (Eliot, 1972, 33, mi traducción); un argumento que Michel Foucault retomó casi cuarenta años más tarde en su célebre conferencia “¿Qué es un autor?” (1969): “[...] cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos, se encuentra una referencia, la indicación de una cita o una dirección, una cuenta de lavandería ¿es obra o no? ¿Y por qué no?” (1984, 57).

Estoy muy lejos de pensar que solo los poetas deban encargarse de la crítica de poesía, por mucho que, en la modernidad los poetas hayan ejercido con frecuencia esa labor, en todas las variedades de sus formas. Por otra parte, Eliot y Auden son críticos distintos –así como fueron poetas muy diferentes–, con preocupaciones e inclinaciones diversas e incluso opuestas, pero ninguno de los dos tiene la pretensión de enfrentarse al poema de manera virginal, sin tener en cuenta la producción anterior o contemporánea. Es probable, en todo caso, que sean los poetas quienes se hayan sentido especialmente

interpelados frente a la pérdida de una identidad definida y acotada del objeto poético y de sus fronteras, a veces borrosas, con otras disciplinas. Como dice Jacques Rancière:

Las especulaciones de Blanchot sobre la experiencia literaria, sus referencias a los signos sagrados o su decorado de desierto y murallas solo serían posibles en la medida que, pronto hará dos siglos, la poesía de Novalis, la poética de los hermanos Schlegel y la filosofía de Hegel y de Schelling confundieron irremediablemente el arte y la filosofía –junto a la religión y el derecho, la física y la política– en la misma noche de lo Absoluto” (Rancière, 2009, 19).

Los poetas pueden dejarse halagar por el alcance filosófico o histórico de su obra, pero finalmente necesitan recuperar lo específico de su práctica, sobre todo desde el momento en que buena parte de los elementos formales que la distinguían han desaparecido. En este sentido es significativo que Eliot saque a relucir la noción de tradición en el momento de eclosión de las vanguardias y cuando estaba por publicar *La tierra baldía*, que no es un poema tradicional en el sentido de los saberes y costumbres heredados sino en el del uso original de la literatura europea como repertorio de posibilidades. Como diría Curtius: es un poema “alejandrino”, en el sentido en que tiene consciencia de su llegar después, de su utilización de lo anterior para lo nuevo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. *Crítica cultural y sociedad*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1969.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. In: *Desnudez*. Traducción de M. Teresa de Meza, Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2011.

- Badiou, Alain. *El siglo*. Traducción de Alberto Tascano. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Badiou, Alain. *Manifiesto por la filosofía*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias: una teoría de la poesía*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Cohen, Jean. *La estructura del lenguaje poético*. Traducción de M. Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1974.
- Curtius, Erns Robert. *Ensayos críticos acerca de literatura europea*. Madrid: Visor, 1989.
- De Man, Paul. “Tropos (Rilke)”. In: *Alegorías de la lectura*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.
- Derrida, Jacques. “La estructura, el juego y el signo en el discurso de las ciencias humanas”. In: *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Pealver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Domin, Hilde. *Para qué la lírica hoy*. Traducción de Juan Faber. Barcelona: Laia, 1986.
- Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1972.
- Eliot, Thomas Stearns, *Función de la poesía y función de la crítica*,
- Eliot, Thomas Stearns. *El bosque sagrado*. Traducción de I. Rey Agudo, San Lorenzo del Escorial: Langre, 2004.
- Eliot, Thomas Stearns. *Cuatro cuartetos*. Traducción de Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2016.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. Traducción de Corina Yturbe. In: *Dialéctica* (México) año. IX, No. 16, 1984
- Genette, Gérard. “Lenguaje poético, poética del lenguaje”. Traducción de Jorge Giacobbe. In: Jorge Szabón (ed). *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Traducción de J.M García Bacca. Barcelona: Anthropos, 2000.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. In: *Ensayos de lingüística general*. Traducción de J.C. Barcelona: Ariel, 1984.
- Jakobson, Roman y Claude Lévi–Strauss. “‘Les chats’ de Charles Baudelaire”. In: *L’Homme*, t. II, n°1, París. Traducción en Szabón, José (comp.), *Estructuralismo y literatura*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poesía como experiencia*. Traducción de J.F. Megías. Madrid: Arena, 2006.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario*. Traducción de C. González y L. Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Rancière, Jacques (ed). *La politique des poètes; pourquoi des poètes en temps de détresse*. Paris: Albin Michel, 1992.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda; ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González; Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Vidal Beneyto, José (ed.). *Posibilidades y límites del análisis estructural*. Madrid: Editora Nacional, 1981.

Apuntes para un mapa de la poesía hispanoamericana en Brasil, 1990-2020

*Notes for a map of the Hispanic-
American poetry in Brazil,
1990-2020*

Chayenne Orru Mubarack

Idalia Morejón Arnaiz

Recebido em: 11 de novembro de 2020
Aceito em: 30 de novembro de 2020

Doutoranda em Letras/Espanhol
pela Universidade de São Paulo.
Contato: chayenne.mubarack@
usp.br
Brasil

Escritora e professora de literatura
hispano-americana da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo.
Contato: idamorejon@usp.br
Brasil

PALABRAS CLAVE:

Poesía hispanoamericana en Brasil; Revistas de poesía en Brasil; Traducción de poesía hispanoamericana en Brasil.

KEYWORDS:

Hispanicamerican Poetry in Brazil; Literature magazines in Brazil; Translation of hispanicamerican poetry in Brazil.

Resumen: Este artículo presenta un breve relato del proyecto de investigación La traducción y publicación de poesía hispanoamericana en Brasil, 1990-2020 desarrollado por estudiantes de grado de la disciplina de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo. Identificamos un corpus de publicaciones relevantes y presentamos algunas conclusiones sobre la configuración de un posible mapa poético hispanoamericano en Brasil durante las últimas cuatro décadas, a partir del análisis estadístico de los datos obtenidos.

Abstract: This article presents a brief report of the research project "The translation and the publication of Hispanicamerican poetry in Brazil, 1990-2020" developed by undergraduates in the Hispanicamerican Literature assignment of the Philosophy, Letters and Human Sciences Faculty at the University of São Paulo. We have selected a corpus composed of relevant magazines and some conclusions will be presented about the configuration of a possible Hispanicamerican poetic map in Brazil during the past four decades, from the statistical analysis of the obtained data.

EL PROYECTO Y LAS REVISTAS

Este artículo presenta un relato del proyecto de investigación “La traducción y publicación de poesía hispanoamericana en Brasil, 1990-2010” desarrollado por estudiantes de grado del Departamento de Letras Modernas, vinculados a la disciplina de Literatura Hispanoamericana, entre 2014 y 2019. El mismo se propuso mapear la poesía hispanoamericana traducida y publicada en Brasil con vistas a contribuir a la introducción de los estudiantes en la investigación con revistas literarias, buscando resultados específicos a través de la preparación de trabajos académicos. El proyecto estuvo centrado, en un primer momento, en la localización y fichaje de datos en las revistas de poesía de mayor circulación en Brasil en el mismo período. Partimos de los archivos existentes en la hemeroteca de la biblioteca Florestan Fernandes, de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, de la Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, y los centros culturales paulistas Casa das Rosas, Centro Cultural São Paulo, Itaú Cultural y la Biblioteca Mário de Andrade, de cuyos acervos aprovechamos las colecciones de revistas, en muchos casos incompletas, que nos han permitido trazar un mapa poético de contornos aún imprecisos: *Agulha* (1999), *Azougue* (2003), *Babel* (2000), *Duas águas* (1997), *Inimigo rumor* (1997-2008), *Mallarmargens* (2012), *Musa Rara* (2010), *Outra travessia* (2003), *Poesia sempre* (1993), *Polichinello* (2004), *Sibila* (2001), *Transluminura* (2013) y *Zunái* (2003). Además de consultar publicaciones impresas, la búsqueda se concentró en algunas de las revistas más visibles no solo por utilizar plataformas digitales, sino también por su duración: *Sibila*, *Zunái* y *Agulha*.

A lo largo de los cinco años en que el proyecto contó con el apoyo del Programa Unificado de Bolsas (PUB) de la Universidad de São Paulo, un total de nueve estudiantes¹ fueron entrenados en los principios teóricos y metodológicos para el estudio de revistas literarias, por tanto, el procesamiento de los datos que aquí presentaremos es el resultado de un esfuerzo colectivo, docente y discente, que tuvo como ejes de reflexión cuestiones teóricas y críticas vinculadas a la poesía de Hispanoamérica y su traducción al portugués de Brasil, con vistas a comprender las relaciones establecidas entre poetas y traductores de dicho país, así como de otros países de América latina, a través de las revistas de poesía. Además de llevar a cabo este mapeo de la poesía, los datos colectados nos permitieron analizar la recepción de dicha poesía en Brasil, en específico, los modos de circulación de las poéticas postvanguardistas hispanoamericanas en su intersección con las poéticas concretistas y postconcretistas brasileñas, lo cual nos ayudó a pensar la poesía como dispositivo de transculturación. Esto fue posible gracias a la implementación de una serie de objetivos específicos, organizados alrededor de la potencial capacidad de los estudiantes para el trabajo de investigación: profundizar el conocimiento de la lengua española, fundamentalmente por medio de la lectura supervisada de poesía; realizar búsquedas bibliográficas, tanto en bases de datos informatizadas como en bibliotecas y hemerotecas; fomentar la habilidad de los estudiantes para identificar aspectos esenciales

1 Estudiantes que participaron en las diferentes etapas del proyecto, entre 2014 y 2019: Larissa Pavoni Rodrigues, Camila Barbosa de Oliveira, Caroline Costa Pereira, Cristiane Gomes, Chayenne Mubarack, Nicholas Magno Evans, Kelly Cavalheiro, Mikhael Oliveira Simões y Wesley Rocha.

del trabajo de investigación (definir fundamentos, estrategias de análisis, objetivos y metas en pesquisas de carácter filológico y artístico, orientadas desde la óptica de la literatura y la crítica literaria hispanoamericana); familiarizar a los estudiantes con los recursos necesarios para realizar un aprendizaje autónomo de la poesía hispanoamericana.

Como resultados específicos, el proyecto produjo dos trabajos de graduación individual (TGI) sobre las revistas *Inimigo Rumor* (Larissa Pavoni)² y *Sibilia* (Camila Barbosa de Oliveira)³. Chayenne Orru Mubarack (2016) produjo un artículo (inédito) sobre la revista *Transluminura* (a partir del segundo número pasó a llamarse *Circuladô*) de la Casa das Rosas, en el cual analiza la configuración epigonal de la revista en su primer número, marcado por el magisterio de Haroldo de Campos, con el objetivo de mostrar su contacto con la diversidad de la poesía brasileña e hispanoamericana contemporánea, y de manera más autónoma, con relación al concretismo. Durante la etapa final del proyecto, Chayenne Orru Mubarack investigó la recepción del poeta cubano José Kozer en dichas revistas de poesía, así como sus vínculos con la estética neobarroca brasileña. También la estudiante Caroline Costa Pereira (2016) publicó una entrevista a Floriano Martins, director de la revista *Agulha*. Otra cuestión relevante que fue observada durante la segunda fase de recopilación de informaciones sobre la revista

2 Rodrigues, Larissa Pavoni. "Poesia argentina na Inimigo Rumor: tradução e recepção". Trabalho de Graduação Individual. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2015.

3 Oliveira, Camila Barbosa de. "A poesia da neovanguarda cubana na revista Sibila". Trabalho de Graduação Individual. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2015.

Sibila se refiere a los cambios de configuración ocurridos en la misma, a partir de su transformación en página *web*, pensando sobre todo en un modo de analizar teórica y poéticamente dicho cambio.

Plataformas

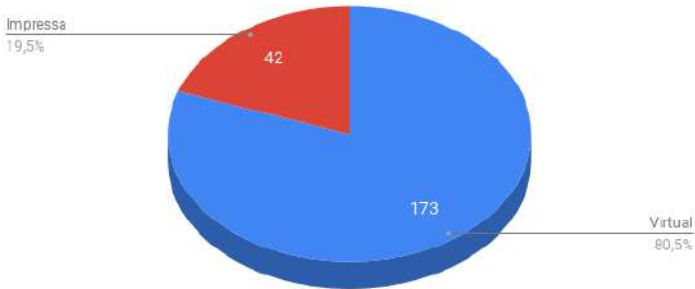


Figura 1 - Plataformas

Entre 2018 y 2019, Wesley Rocha organizó todas las informaciones recogidas tanto en las revistas como en los catálogos editoriales disponibles, y elaboró una serie de infográficos que formalizan los resultados del proyecto, exclusivamente a partir del corpus de publicaciones a que tuvimos acceso. A esto agregamos, durante el último año del proyecto, un levantamiento de las antologías de poesía hispanoamericana publicadas por editoriales brasileñas, tanto aquellas con una visibilidad expresiva en el mercado editorial, como las independientes. Al incorporar a las editoriales ampliamos el período de análisis en diez años, o sea, de 1990 a 2020, ya que en la última década han surgido nuevas revistas en línea que debemos revisar, y la presencia de editoriales independientes con

proyectos traductológicos sólidos se ha hecho más notable⁴. Por otro lado, esto nos permitirá evaluar con mayor profundidad los mecanismos de recepción de la poesía de lengua española publicada en Brasil.

El cumplimiento de los objetivos antes mencionados fue lo que nos permitió identificar un corpus de publicaciones relevantes para la difusión de la poesía hispanoamericana en Brasil y llegar a algunas conclusiones sobre la configuración de un posible mapa poético hispanoamericano en algunas regiones de Brasil (norte, sudeste y sur) durante las últimas tres décadas, a partir del análisis estadístico de los datos obtenidos.

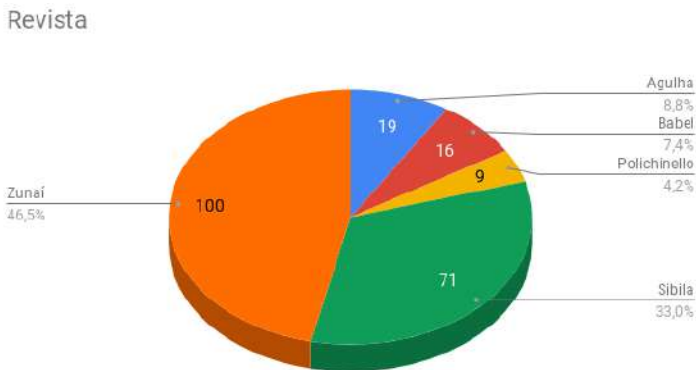


Figura 2 - Revista

Verificamos, en primera instancia, el lugar secundario que ocupa la poesía hispanoamericana en territorio brasileño, donde la traducción de poesía de

⁴ Entre los proyectos de traducción recientes más notables se encuentra el catálogo de Edições Jaboticaba. Disponible en: <https://www.edicoesjaboticaba.com.br/pd-55a672-nocaut-6-poetas-cuba-hoje-org-jose-ramon-sanchez.html?ct=&p=1&s=1>. Acceso el 20 ene. 21.

lengua inglesa predomina en el mercado editorial, y cuya mayor circulación se ubica en la ciudad de São Paulo (Milton, 2004). En segundo lugar, observamos que los criterios para la selección de la poesía hispanoamericana publicada en las revistas brasileñas apuntan a un interés por la traducción de poemas de autores vivos y a movimientos específicos como el surrealismo (*Agulha*), el neobarroco y, en menor medida, la poesía conceptual (*Zunái*, *Sibila*). Respecto a la presencia del surrealismo, Floriano Martins, director de *Agulha* hace la siguiente distinción:

esta não é uma publicação formalmente ligada ao movimento surrealista. A presença destacada do Surrealismo em nossas páginas resulta de sua importância inquestionável, de sua influência perene, no que tange à criação artística em praticamente todo o mundo. No entanto, lidamos com uma pauta aberta, dando ao leitor condições de criar seu próprio espaço de leitura, de preferência, de amizade.

[...]

tais projetos se confundem em um só, e não poderia ser de outro modo. Porém não se limitam ao Surrealismo. Não são coordenadas atreladas ao movimento e sim uma rota que permite averiguar existência e valores reais do Surrealismo entre nós. O que se passa é que foi um movimento extremamente relevante para as artes e o pensamento no Século XX, mantendo até hoje uma visceralidade renovada, de que é prova a recente edição de uma exposição internacional do surrealismo na Costa Rica, da qual participei com obras e com um dos ensaios do catálogo. Há também um aspecto histórico, o fato de que, sobretudo no Brasil, o Surrealismo foi muito castigado pelo preconceito e a certa intenção estratégica da parte de alguns protagonistas de nossa cultura. Mas tanto a revista quanto meus livros de ensaios se abrem para outros panoramas, outras investigações, e mesmo em relação ao Surrealismo não há perda de sentido crítico, ou seja, não há um acento ortodoxo em momento algum. De todos modos, é um dado fundamental este cuidado que tenho com trazer à tona o mapa

real de atuação do Surrealismo em nosso continente, de que são exemplos um livro de estudos que recentemente foi publicado no México e uma versão bem mais ampliada do mesmo que agora nos preparamos para publicar pela ARC Edições.

Constatamos además que en el período que va de la década de 1990 a la primera de los años 2000 tiene lugar una transición en el modo de concebir la traducción de poesía. La revista *Inimigo Rumor*, por ejemplo, comienza con traducciones autorales para posteriormente incorporar traducciones colectivas, sin embargo, esa modalidad no se extiende a lo restante del corpus de las revistas analizadas. En ese sentido, entre los números especiales de *Inimigo Rumor*, el número 7 de 1999 presentó cinco nuevos poetas argentinos, indicados por el poeta y traductor Aníbal Cristobo⁵ quien, tras su ingreso al comité editorial de la revista, tradujo e incluyó poemas de autores hispanoamericanos poco divulgados en Brasil.

Por otra parte, encontramos un énfasis en la traducción de poetas vinculados al neobarroco, entre los cuales el cubano José Kozzer es quien mayor visibilidad ha alcanzado hasta el presente. Al interrogarnos sobre la presencia notable de la poesía neobarroca verificamos que esto ocurre

5 En la actualidad Aníbal Cristobo reside en Barcelona y allí dirige la editorial Kriller71, cuyo catálogo se ha especializado en la publicación de poesía contemporánea, en la que la poesía brasileña y su propio trabajo como traductor tienen enorme relevancia. Además de *Un útero es del tamaño de un puño*, de Angélica Freitas (2016), y *El libro de las semejanzas*, de Ana Martins Marques (2019), traducidos por Paula Abramo, Cristobo firma las traducciones de: Paulo Leminski, *Yo iba a ser Homero* (2018); André Sant'anna, *Amor* (2016); Carlito Azevedo, *Monodrama* (2015); Marília García, *Error geográfico* (2015); Luca Argel, *Me olvidé de fijar el grafito* (2015); Ricardo Domeneck, *Ciclo del amante sustituable* (2014); Marcos Siscar, *La mitad del arte* (2014); Manoel Ricardo Lima, *Cuando todos los accidentes suceden* (2014); Arnaldo Antunes, *Instanto* (2013). Disponible en: <http://kriller71ediciones.com/libros/coleccion-kriller71/>. Acceso 20 ene. 21.

a través del contacto de poetas brasileños, que son también traductores (Josely Vianna Baptista, Claudio Daniel, Régis Bonvicino, Floriano Peixoto) con revistas o editoriales hispanoamericanas. De igual modo, la biblioteca personal de Haroldo de Campos⁶, ha contribuido a la difusión de la poesía neobarroca hispanoamericana en Brasil, ya que fue a través de los vínculos personales de este autor con Octavio Paz y Severo Sarduy que toda una red de poetas-traductores fue organizándose en revistas, editoriales y cuadernos culturales, tanto en la región sudeste como en el sur de Brasil. No menos importante fue la presencia del argentino Néstor Perlongher en São Paulo en los años 1980/1990, cuando organiza la antología *Caribe Transplatino* (1991), un marco en esta reunión de poetas alrededor del neobarroco/neobarroso.

El trabajo con las fichas comprueba la importancia de José Kozer en el panorama de las revistas literarias brasileñas de 1990 a 2020. Un ejemplo de ello es la revista *Musa Rara*, de la cual también consideramos los artículos que mencionan al poeta cubano. Esto pone en evidencia la manera como Kozer es visto como contrapunto para el análisis de otros autores, como aparece en artículos de Claudio Daniel y Floriano Martins. Ambos, al referirse a Nelson Ascher y Sergio Campos, respectivamente. Por otro lado, en artículos que tienen como objeto a las revistas literarias brasileñas, y es el caso de “Brazilian Poetry Journals of the 21st Century” y “Revistas definem

6 Disponible en: <http://www.casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/acervo>. Acceso 20 ene. 21.

o panorama literario”, el nombre de Kozer siempre es citado debido a las colaboraciones realizadas.

La mayor parte de los poemas de su autoría publicados en las revistas analizadas se mantienen en la lengua original. En las escasas ocasiones en que aparecen traducidos, como en la revista *Zunái*, encontramos los textos en español y sus versiones al portugués. Uno de los motivos para esto podría ser el hecho de que en la poesía neobarroca el lenguaje es de extrema relevancia, así, al dejar ambas versiones, el lector tiene la posibilidad de cotejar los poemas. Respecto a los ensayos de Kozer, no existe tampoco homogeneidad en las traducciones. Mientras que la revista *Musa Rara* optó por publicar su ensayo “Volver a Thoreau” en español solamente, *Zunái* publicó, en traducción de Vima Teixeira, “Neobarroco: um convergente padrão na poesia latino-americana”⁷. En dicho ensayo, Kozer presenta dos líneas en la poesía latinoamericana actual. La primera sería una línea fina, cuya poesía es lineal, de expresión familiar y coloquial, y en ella convergen la poesía estadounidense y la latinoamericana. La segunda línea, gruesa y espesa, estaría compuesta por la poesía internacional, con diversidad más fuerte y abarcadora. Aquí, según Kozer, se alinean la poesía americana del siglo XX, la fuente del barroco de los siglos de oro, los poetas ingleses metafísicos, Mallarmé y Ezra Pound. En el escenario latinoamericano, la línea fina, durante

7 Para dar continuidad al estudio sobre la presencia de Kozer en las revistas brasileñas de poesía sugerimos consultar, además, las revistas *Oroboros*, *Cacto* y *Et Cetera*, a las cuales no tuvimos acceso.

la primera mitad del siglo XX, estaba compuesta por Pablo Neruda, Octavio Paz, Nicanor Parra, Heberto Padilla y Eliseo Diego. Aparecería también, en este escenario específico, una línea intermediaria, en la cual estarían César Vallejo y Oliverio Girondo. Por fin, la línea espesa, en la que el propio Kozler localiza su escritura, incluiría a José Lezama Lima y Haroldo de Campos. Ambos estiran el lenguaje y se apropian de las libertades del barroco para formular el neobarroco en su propia lógica. Tal como Paulo Leminski, Roberto Echavarren, Eduardo Milán, David Huerta, Víctor Sosa, Claudio Daniel, Josely Vianna Baptista, Glauco Mattoso, Tamara Kamenszain, Arturo Carrera y Reynaldo Jiménez, autores que presentan la poesía en sí, sin contexto, y con la necesidad de que el lector realice una inmersión en el texto, cuya lectura será demorada. Así, concluye Kozler, el poeta neobarroco es un instrumento de la poesía, y no la poesía. Dentro de la llamada línea espesa Kozler identifica, como en el boxeo, tres modelos básicos: uno pesado, en el cual incluye a Wilson Bueno y Reynaldo Jiménez; uno mediano, con Roberto Echavarren y Néstor Perlongher como representantes, y por último uno leve, que abriga a Raúl Zurita y David Huerta, entre otros.

“Neobarroco: um convergente padrão na poesia latino-americana” es muestra del modo cómo Kozler vincula la poesía brasileña y la hispanoamericana a partir del entramado neobarroco, acentuando con esto la importancia de esta poética para pensar el tema de la traducción de la poesía hispanoamericana en Brasil, así como la propia relevancia de las producciones poéticas y ensayísticas de este autor.

Constatamos, por tanto, la presencia de Kozer a partir de distintas vertientes. La primera sería en tanto poeta, cuya producción fue publicada ostensivamente en revistas literarias brasileñas, tanto en español como en portugués. Por otro lado, podemos situarlo como ensayista, si consideramos la publicación de sus textos sobre el neobarroco. A partir de otra perspectiva, también resulta interesante observar la manera como en algunos textos críticos, aun cuando el poeta cubano no sea el objeto central, sí figura como contrapunto. Esto se observa, por ejemplo, en el artículo “Revistas definem o panorama literário”, escrito por Claudio Daniel para la revista *Musa Rara*. En el mismo, José Kozer es señalado como exponente del neobarroco. Otro ejemplo en que Kozer aun no siendo objeto de análisis es citado como parámetro ocurre en el texto “Viagem por um mar interior”, de Floriano Martins. El texto comenta el libro *Mar anterior*, de Sergio Campos, quien se interesaba por la poesía de Kozer, y también del peruano Javier Sologuren. Floriano señala dos semejanzas entre la escritura de Campos y la de Kozer: la prodigiosidad y vertiente abismal de una mitología personal, y la afirmación de una realidad otra, enriquecida por la memoria y por el curso incesante de sus descubrimientos.

No deja de resultar curioso, a su vez, que siendo el cubano el poeta más publicado en las revistas de poesía brasileña, le corresponda a la poesía argentina el mayor número de colaboraciones registradas, lo cual podemos comprobar en los siguientes gráficos:

País

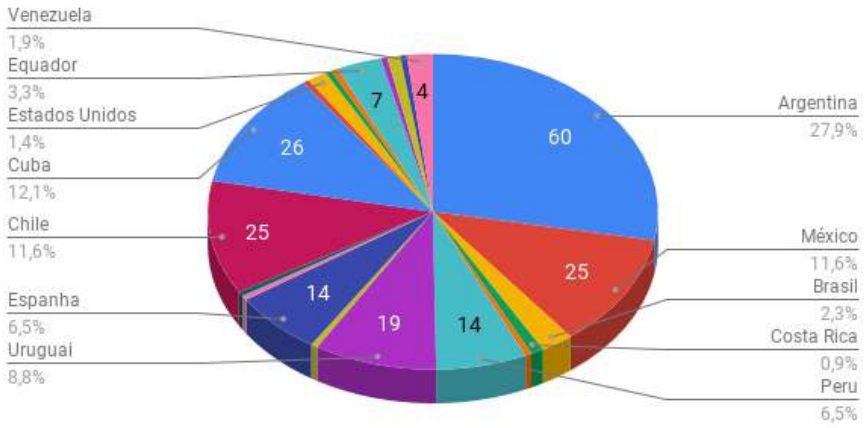


Figura SEQ Figura * ARABIC 3 - País

Autor(a)

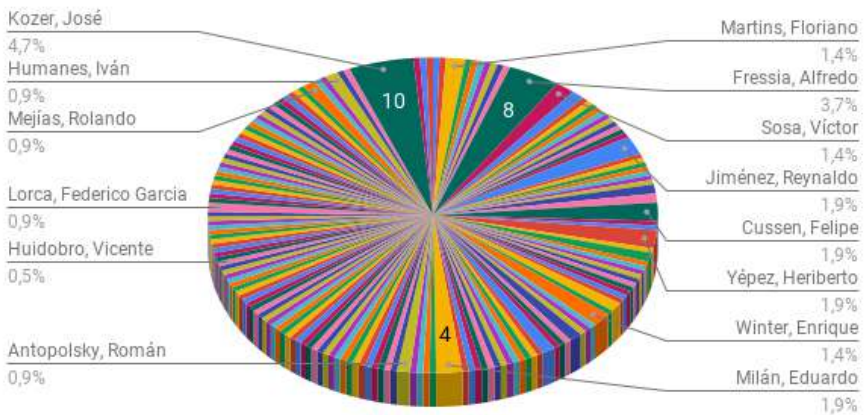


Figura SEQ Figura * ARABIC 4 - Autor(a)

El primer gráfico representa a los países de origen de los poetas con mayor número de textos publicados en revistas literarias brasileñas. El segundo gráfico, a su vez, muestra a los autores más publicados. Esa contradicción –José Kozer con mayor visibilidad y mayor número de colaboradores argentinos– confirma que existe un interés, en el escenario de las revistas brasileñas, por el neobarroco, lo que justificaría la visibilidad del cubano, como uno de los mayores exponentes de esta estética.

LAS EDITORIALES

Verificamos que las editoriales de mayor productividad y circulación en el mercado del libro brasileño son las que menos han contribuido a la visibilidad de la poesía hispanoamericana, siendo pues las editoriales independientes las que han sostenido una política editorial en que la poesía gana protagonismo. Una de las más destacadas en ese sentido es la paulista Lumme Editor⁸, fundada en 2000 por el poeta Francisco dos Santos.

8 Disponible en: <https://lummeeditor.com/>. Acceso 20 ene. 21.

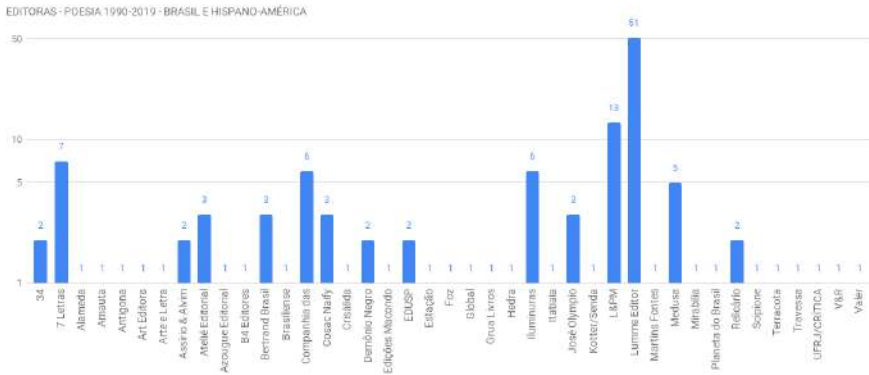


Figura 5 - Editoras - Poesia - Brasil e Hispanoamérica

Al analizar los países de origen de los autores publicados por Lumme Editor, la poesía cubana se destaca nuevamente. Sin embargo, a diferencia de las revistas, en la escena editorial independiente, Cuba es el país con más autores publicados, conforme podemos observar en el siguiente gráfico:

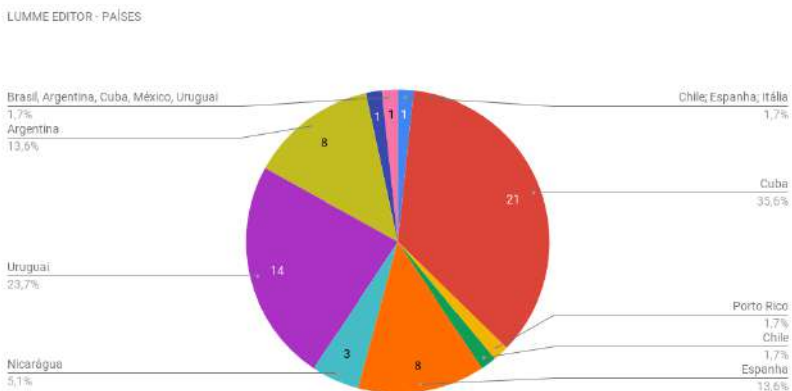


Figura 6 - Lumme Editor - Países

específicos como el surrealismo, el neobarroco y, en menor medida, a la poesía conceptual. Por último, también constatamos que son las editoriales independientes las que más difunden la poesía hispanoamericana en Brasil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Milton, John. “Translated Poetry in Brazil 1965-2004”. In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 4, n. 1, 2004, p. 173-193.

Perlongher, Néstor. *Caribe Transplatino*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Daniel, Claudio. “Revistas definem o panorama literário”. In: *Musa Rara*. 6 de mayo de 2013. Disponible en: <https://www.musarara.com.br/revistas-definem-o-panorama-literario>. Acceso 20 ene. 21.

Demarchi, Ademir. “Babel poética: a poesia na era Lula”. In: *Espantalhos*. Florianópolis: Nave Poética, 2017, p. 125-145.

Kozer, José. “Neobarroco: um convergente padrão na poesia latino-americana”. Trad. de Vima Teixeira. In: *Zunái*, 2004. Disponible en: http://www.revistazunai.com/ensaios/jose_kozer_neobarroco.htm. Acceso 20 ene. 21.

Mubarack, Chayenne O. “A tradução e publicação de poesia hispano-americana no Brasil: José Kozer”, 2016 (artigo inédito).

Pereira, Caroline Costa. “O mundo editorial de Floriano Martins”. In: *Aguilha Revista de Cultura*. 6 de junio de 2016. Disponible en: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/06/caroline-costa-pereira-o-mundo.html>. Acceso 20 ene. 21

sem autor. “Brazilian Poetry Journals of the 21st Century”. In: *Sibila*. Revista de poesia e crítica literária. Ano 20, 18 de abril de 2009. Disponible en: <https://sibila.com.br/poetry-essays/novos-olhos-sobre-a-poesia-brazilian-poetry-journals-of-the-21st-century/2419> Acceso 20 ene. 21.

sem autor. “Dossiê Tradução”. In: *Revista Caracol*, n. 1, 2010.

Elena Medel:
“Hablo el idioma de
las mujeres que me
fueron”

*Elena Medel: “I speak the language
of the women that I were”*

Laura Scarano

Doctora en Letras (UBA), Master of Arts (USA), Catedrática de Literatura Española Contemporánea en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora Principal del CONICET. Autora de libros de teoría literaria, especialmente en el género lírico y poesía actual y más de un centenar de artículos científicos, capítulos de libros, exposiciones en congresos y conferencias en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Contacto: lauraranascarano@gmail.com
Argentina

Recebido em: 23 de novembro de 2020
Aceito em: 6 de janeiro de 2021

PALABRAS CLAVES:
Elena Medel; POESÍA;
Feminismo; Sociedad de
Consumo

Resumen: Elena Medel (Córdoba, 1985), escritora y directora de la editorial de poesía La Bella Varsovia, nos presenta una obra poética consistente y altamente provocativa. Proponemos aquí una breve travesía por algunos tópicos de su imaginario estético, que buscan situar su palabra en un horizonte histórico y generacional, pero recuperan a la vez sentidos contra un lenguaje demasiado complaciente con la sociedad de bienestar y la hegemonía globalizadora. Su poesía canaliza el malestar social sin recurrir a la denuncia estridente; da voz a la experiencia de ser mujer y persona, sin esencializar ninguna condición *per se*; cobija en la palabra un lugar para la intimidad sin olvidar que la alteridad la constituye. Funda “una raza de mujeres” que hablan sin eufemismos, entre los personajes de historieta y los ídolos adolescentes, admitiendo las lacerantes demandas del deseo y sus inocultables miserias.

KEY WORDS: Elena
Medel; Poetry; Feminism;
Consumer Society

Abstract: Elena Medel (Córdoba, 1985), writer and director of La Bella Varsovia ed., presents a consistent and highly provocative poetic work. Here we propose a brief journey through some topics of her aesthetic imaginary, which seek to place her word on a historical and generational horizon, but at the same time recover senses for a language too trapped into consumer society and globalize hegemony. Her poetry challenges social unrest without strident denunciation; gives voice to the experience of being a woman and a person, without essentializing any condition *per se*; it shelters in the word a place for intimacy without forgetting that alterity constitutes us. She founded “a race of women” who speaks without euphemism, between cartoon characters and teenage idols, admitting the lacerating demands of both desire and misereries.

Qué es lo que se dice en lo ya dicho?
La definición de una mujer sobre su propio yo
comienza por afirmar: "Soy una mujer".

(Iris Zavala)

La obra poética de Elena Medel (Córdoba, 1985) está integrada por los poemarios *Mi primer bikini* (2002), con el que obtuvo el premio Andalucía Joven, *Tara* (2006) y *Chatterton* (2014), que ganó el premio Loewe en la categoría Creación Joven en 2013. También publicó los cuadernos *Vacaciones* (2004) y *Un soplo en el corazón* (2007). En el ensayo titulado *Todo lo que hay que saber sobre poesía* (2018) aborda nociones sobre el verso, la rima, los metros, los tropos, la historia de la poesía desde la antigüedad hasta hoy. Y contribuye al rescate de voces poéticas femeninas, manifestando su interés por inscribir su obra en una genealogía matrilineal, puesta en práctica también con la creación de la editorial La bella Varsovia, que dirige desde 2004. Esta perspectiva de reivindicación de poetas mujeres la justifica así en una entrevista de ABC:

A mí siempre me ha interesado mucho la poesía escrita por mujeres. En ese sentido, mis lecturas fueron muy caóticas. Me llamó la atención la ausencia absoluta de mujeres y, por mi cuenta, poco a poco, empecé a investigar de una manera muy precaria. Empecé a pensar en la idea de hacer una antología con el proyecto «Cien de cien», donde rescato a poetas españolas olvidadas del siglo XX. (Medel, 2018b, s/p)

Proponemos aquí un itinerario de indagación a partir de su poesía reunida en 2015 (la editada e inédita) en el volumen titulado *Un día negro en una casa*

de mentira (1998-2014). La ordenación de sus poemarios en este volumen se dispone en este orden: *Mi primer bikini*, *Vacaciones*, *Un soplo en el corazón*, *Tara*, *La caída del imperio romano*, *Isolla delle Femine*, *Chatterton*, *Poemas de un libro en preparación*, *Poemas dispersos*. Y finaliza con una “Nota de la autora”, donde es revelado el propósito autorreferencial del título – invisible para el lector al iniciar la lectura del conjunto. Allí señala: “El título toma los versos iniciales de *Habitaciones*, de Louis Aragon: quiebra la vida para que asome la belleza. Sirva como poética” (Medel, 2015a, 221). La idea de fractura (de la vida, del lenguaje, de las normas) se expande pues como programa de escritura.

1. ¿QUÉ ES UNA AUTORA/A?

Uno de los puntos de mayor controversia aún hoy es el de la especificidad de una escritura femenina, cada vez más puesto en discusión por las nuevas oleadas de teorías feministas y culturales (Scarano, 2020). La producción de la subjetividad es un proceso muy complejo donde entran en juego otros elementos además del género, como la raza/etnia, la clase social, la nacionalidad, la edad, el contexto histórico-social. No existiría un *escribir como mujer* como esencia, lo que hay es una literatura escrita por mujeres que desconstruye las ideas históricas sobre sus roles convencionales, los cuestiona y construye otras representaciones. Ya lo decía hace más de dos décadas Iris Zavala: “Nuestras identidades sexuales son síntesis híbridas de discursos institucionalizados y prácticas discursivas que proyectan identidades imaginarias para ser producidas y reproducidas por las clases sociales” (1996, 123).

Los estudios autorales y los estudios de género dedicados a la cuestión parecen converger en la consideración de la autora como objeto cultural, esto es, como el conjunto de representaciones e interpretaciones que la configuran como un sujeto imaginario de génesis y uso colectivos. Pero esa subjetividad está normativizada por un conjunto de reglas, mandatos y relatos culturales que moldean estas interpretaciones. Dos categorías me parecen operativas en el análisis de la poesía de mujeres: la representación del yo (como construcción textual-cultural) y la experiencia como proceso que supone una autoconciencia de una identidad problemática en necesaria interrelación entre mundo interior y exterior, la esfera privada y la pública.

Asimismo, coopera con esta mirada la noción de "performatividad" de Judith Butler. En *El género en disputa* (*Gender Trouble*, 1990) define el género como el efecto de un conjunto de prácticas regulatorias complementarias que buscan ajustar las identidades humanas al modelo dualista hegemónico, el modelo binario. El suyo es un intento teórico de construir un sujeto del feminismo que tenga en cuenta la identidad heterogénea de las mujeres:

Si una "es" mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es, porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades. Es imposible separar el "género" de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (Butler, 1990, 49).

Aunque Butler parte de que la norma del género es central en el proceso de adquisición y estructuración de la subjetividad, pone el énfasis en la

performatividad, es decir en la capacidad para abrirse a resignificaciones e intervenciones personales. El término remite a un proceso permanente de reconstrucción de la identidad, que calza muy bien con esta/s subjetividad/es en proceso de la poesía de Medel. Sus sujetos poéticos –frente a las demandas del consumo actual– tratan de definir estrategias propias, que les otorguen un plus de movilidad y diferencia frente al aplanamiento homogeneizador del mercado. En este sentido *performar* es actuar, moverse dentro de un espacio –el poema, el lenguaje– que logre producir fronteras lábiles, deconstruir estereotipos y clichés y formular posiciones móviles, no esencializadas. Dice Facundo Giménez que “la performatividad produce una tensión entre la citación de la norma y la emergencia de un excedente de significación generado por el conflicto con lo reproducido” (2020, s/p).

Para cerrar este brevísimo apartado teórico, el giro pragmático que nos aportan estas nuevas categorías se enriquece con la reflexión de Teresa de Lauretis en su libro titulado *Tecnologías del género* (1989), porque nos ayuda a comprender la forma en que éste se construye al afirmar que es una representación con implicaciones en relación al proceso de escritura, en la senda de la semiótica de Peirce. El género se constituye a través de representaciones lingüísticas y culturales, en relaciones raciales, de clase y sexuales. Género también pensado en términos foucaultianos, como una “tecnología del sexo”, en tanto auto-representación, producto de varias tecnologías sociales, como el cine y la publicidad, los discursos institucionalizados, las epistemologías y prácticas críticas al uso, un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. El yo llega a saberse mujer mediante

ciertos signos unidos a la experiencia que dice: *yo soy una mujer*. Nuevas experiencias generan nuevos interpretantes, es decir nuevas representaciones que originan nuevos hábitos y significaciones sociales; los valores culturales se van modificando a medida que se modifica lo lingüístico. Ese repertorio de vivencias e imágenes que la literatura comienza a articular va expresando un sentido que sin ese trabajo no llegaríamos a conocer y que de a poco va siendo trasvasado al uso lingüístico común. El género entendido así no es algo natural que pertenezca a los cuerpos o algo original pre-existente a la cultura. El género se produce a partir de una tecnología política compleja.

Nuestra pregunta de partida será cómo inscribe Elena Medel su subjetividad en el proceso poético, frente a un imaginario de consumo y demandas de mercado. En qué medida logra subvertir las normas y roles sociales impuestos a su generación, con desvíos de roles fijos y deconstrucción de estereotipos. Unas palabras reveladoras de la poeta nos encaminan en este sentido:

Hay algo que atraviesa mi escritura y es la identidad. La forma en la que nos construimos y la forma en la que nos construyen. Ese sería el tronco, después salen muchas ramas. Para mí es inevitable escribir desde mis circunstancias. Yo nací en una ciudad pequeña del sur de España, vivo en una ciudad grande [Madrid] camino de la deshumanización. Vengo de una familia de clase media muy humilde. Soy trabajadora precaria porque trabajo en el sector de la cultura. Para mí es inevitable escribir desde esa conciencia. (Medel, 2016, s/p)

2. "SE HABRÁ VISTO NIÑA MÁS DESVERGONZADA..."

Uno de los pilares de la construcción incesante de la identidad en la obra de Medel es la simultánea apropiación y distorsión del imaginario infantil,

con su mundo de fantasías (dibujos animados, historietas, cuentos para niños), que se extiende a una larga adolescencia configurada por las seducciones de la sociedad de consumo (vestimentas y ropas de marca, rituales juveniles, cine y rock, tatuajes, etc.). El título de su reconocido poemario *Mi primer bikini*, que reúne poemas escritos entre sus trece y dieciséis años (de 1998 a 2001), nos ubica en un escenario juvenil, de la niña que se hace adolescente y estrena su primer traje de baño, a tono con la moda. El incesante ir y venir del mercado es una oferta cargada de tentaciones, diseminada en estos poemas en forma de fragmentos que recuperan los consumos infantiles. En citas de canciones, marketing de muñecos, dibujos animados pensados para niños, pero reformulados por una adolescencia que oscila entre la voracidad del deseo de poseer y la distancia crítica.¹

Los títulos de las secciones forman parte del mismo campo semántico de vestimentas y rituales femeninos: “Top less”, “Piercing”, “Mono bikini”.² La exploración y exhibición del cuerpo se pone en primer plano. Surge la problematización corporal y sus esclavitudes de mercado; la ropa es un emblema de afirmación y a la vez de sometimiento a normas mercantiles

1 Resume Molina Gil diversas apreciaciones: “*Mi primer bikini* era ‘la obra de una adolescente de dieciséis años, precoz y sorprendente, descarada y segura de sí misma, pero de voz inmadura al fin y al cabo, aún por hacer en muchos aspectos’ (en Salas Díaz, 2007, 93), que se articula como una ‘interesante exploración de la adolescencia con la ayuda del simbolismo y del surrealismo, fundiendo el culturalismo con otras estéticas postnovísimas en una voz extraordinariamente propia’ (Quesada, 2015, 1) y en cuyos 78 versos Medel ‘pretende quebrar la vida para que asome la belleza y disfrutar siempre trabajando con el lenguaje’ (Quesada, 2015, 2)” (Molina Gil, 2018, 106).

2 Todas las citas de sus poemarios corresponden a la edición de su poesía completa de 2015 ya mencionada.

impuestas. La ropa es una metonimia de todo lo que adorna al cuerpo, como los accesorios típicos del adolescente (piercing, tatuajes, ropa interior). *Mi primer bikini* exhibe uno de esos artículos textiles que representa al yo en el traje de baño, una vestimenta cercana a la desnudez y que implica cierta exhibición de la materialidad corporal ante la vista ajena.

La delgadez del cuerpo es otra trama que teje esas órdenes de la norma social, que se relacionan con modelos de belleza impuestos por el mercado. Pero a su vez desnuda las consecuencias en la anorexia, la enfermedad que subraya el rechazo al propio cuerpo con la sobrevaloración de la apariencia por encima de la salud. El poema "Bellum jeans" es una apología de la moda juvenil a través de la belleza de la delgadez, con su contracara de rechazo por la comida y narcisismo enfermo:

...mi estómago ha aprendido del mito de Narciso

y ya silencia él solo su grito desgarrado:
la desgracia de la hermosura ansío para mí.

.....

Por merecer la más bella envoltura rezo cada noche.

Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara:
la guerra de los pantalones vaqueros más estrechos.

(23)

La belleza se conquista con la negación de las necesidades corporales, en una carrera vista como guerra "por liderar el ranking de los cuerpos más apetecibles", donde las marcas de moda son los nuevos dioses del panteón

mercantilista que rige la vida de las adolescentes. Los mandatos sociales por la perfección física demuelen toda ética de la supervivencia y la anorexia se transforma en un ideal: “es un lujo morir habiendo prescindido del desayuno” (24). La crítica se enmascara tras la voz de una víctima que no se reconoce como tal, y es parte de un engranaje cultural perverso que alimenta sueños antinaturales y socava la propia salud corporal.

El grito de libertad de la canción “I Will Survive” de Gloria Gaynor (1978), que retoma el primer texto del poemario, nos retrata a una adolescente-niña en su habitación, rodeada de “una enorme colección de amantes” (muñecos) (17). Mediante la hipérbole y el grotesco visualizamos la lucha contra los prejuicios sociales y los mandatos paternos (expresados en otra voz en cursiva que interrumpe el discurso de la hablante: “*se habrá visto niña más desvergonzada*”). A contramano de esa “pesada carga de millones de pupilas subidas a mi grupa”, sus amantes la alaban (“princesa, miss cabello bonito, asteroide”) y ella busca “volar como Campanilla”, personaje infantil de Peter Pan, para evadir su contexto represivo. El choque de ambas realidades impacta en su propia identidad: “Quién soy, quién soy, ni siquiera sé quién soy”, repite este yo. El mundo de los *cartoons* nutre el imaginario que convierte a los Pitufos en humanoides que sacian los deseos de la niña, que se desdobra y los llama para ser consolada “cuando lloro demasiado” (18). Es la lucha por sobrevivir, tal como señala la canción de Gaynor (“*as long as I know how to love, I know I’ll stay alive / I’ve got all my life to live / and I’ve got all my love to give and I’ll survive...*”). Como una gigantesca “mantis religiosa”, la niña-adolescente realiza su ritual erótico: “introduzco a los

pitufos en mi boca”, no sólo para gozar sino para experimentar una especie de metamorfosis y adquirir el conocimiento de sí. Los muñecos recorren su cuerpo, la besan “con sus besos fríos color papá pitufo, / besos de colores, ligero toque frío y plástico en mi lengua”, para saber “quién soy ahora, quién soy realmente ahora” (18). Este sutil tejido de juego y meditación existencial retrata de manera peculiar las incertidumbres del crecimiento, la lucha contra las normas y la necesidad de liberación, aunque sea momentánea. Ellos representan “apuestos príncipes de un cuento de hadas”, que “creen que soy la bella Durmiente, / y entonces quiebran el relato y me besan”. Pero a diferencia del cuento, la niña no quiere despertar sino hundirse en el sueño profundo de “besos azules”, “redondos o cilíndricos / no importa quién soy, quién soy realmente” (18). Sobrevalora una existencia imaginaria de ensueño placentero a la confrontación con la identidad real.

Otra figura de cuento infantil a la que recurre la poeta es la “Cenicienta” que espera “el último baile”, pero que, a diferencia de la idealizada princesa que emerge de la magia, no posee calabazas ni ratones para convertir en carrozas y lacayos, porque “ya no quedan príncipes para mis vaqueros”. Se ha roto la fantasía del amor y remata con un oxímoron la auto-percepción del yo: “Jamás, me juro, seré tan asquerosamente bella” (27). El relato de la infancia se nutre de pequeñas historias que escenifican las vacaciones en el mar, los días de pesca, o los primeros amores, que la hacen descartar a “los Caballeros del Zodíaco” por un niño que quería una caña de pescar (29). El verano, los juguetes, las canicas, los caramelos van revelando que “jamás lo que deseamos se parece a lo obtenido” (37). La mirada hacia la infancia

es más ácida que melancólica, con un afán deformador que niega los falsos mitos de esa edad de inocencia dorada.

3. “VIVIR ERA COSTUMBRE DE LAS DOS”

Otra columna vertebral de su obra en la recreación del imaginario femenino es el rescate de la cadena genealógica (hijas, madres, abuelas, hermanas) y los contratos sociales, sus vínculos y desvíos (pareja, matrimonio, maternidad, amistades, etc.). Esta “historia de mujeres” supone reconstruir su intimidad a partir de series genealógicas y de una historia familiar y afectiva ligada a las mujeres. La performatividad en acción es una lucha por identificar y diferenciar su yo como género en el sentido amplio que ya hemos propuesto, replicando las convenciones sociales y elaborando nuevas auto(r)representaciones basadas en la experiencia privada. Desde aquí la adolescente pugna por la madurez y por adquirir una adultez diferenciada.

Desde el inicio de su poesía le preocupa reformular su identidad a través de otras mujeres y encuentra modelos a los que suscribir en la historia literaria. El mejor ejemplo lo constituye el emblemático poema que dedica al poeta Benjamín Prado, titulado con el nombre de la escritora judía Irene Nemirovsky, muerta en Auschwitz y autora de *Suite francesa*. En un texto anafórico repite como un mantra “Yo soy”, identificando el yo que dice ser con distintos personajes relacionados con la escritora y sus novelas. Un inventario de nombres unidos al fracaso y la desolación se condensan en ese nombre de una mujer asesinada en una cámara de gas:

Yo soy, como tú, una judía atea.
Yo también me exilié por la guerra.
Y soy un susurro al oído y un cuento de Chejov
Y las moscas del otoño en un suburbio de Moscú
Y soy un perro y soy un lobo
Y soy un trago de vino de soledad...

(43)

La analogía con la escritora carga de sombras el retrato del yo y se expande más allá del género. Es una mujer que es ella y todos, ya que cierra el poema con la admisión de una fatalidad colectiva: somos "un corazón más en un mundo vacío" (44).

Tara, escrita como prosa poética y en versículos, con textos largos, apuesta por una versatilidad polimétrica que añade muchos matices a una voz que no se encadena nunca a un tono o ritmo fijo³. Narra en siete secciones distintas vidas, numeradas de forma decreciente, y está dedicado a su abuela, como memorial de su muerte acaecida en 2005. La hablante niña o adolescente se recuerda a sí misma en actividades cotidianas compartidas con la abuela en la casa familiar. En la "Vida número siete", titulada precisamente "Tara" (93-95), el desafío al Dios que le arrebató al ser querido y el planto por su ausencia de estirpe manriqueña son sutiles marcos que encuadran una memoria narrativa, que comienza con la evocación de "la noche de tu muerte", con

3 El título posee muchos significados, según cita a Medel su crítica Salas Díaz: "La RAE define *tara* como el peso sin calibrar, como un defecto, e incluso como una víbora venenosa. *Tara* es, además, la tierra en la que Scarlett O'Hara amó y padeció, y el mayor paraíso natural de Serbia, y el título de un poema de Emma Couceiro, y una divinidad budista y – sobre todo – la antigua diosa de la fecundidad en Gran Canaria, cuya talla me ha acompañado durante la recta final de este poemario" (2007, 93).

la lluvia y el viento golpeando las paredes como una “nana” fúnebre. Utiliza imágenes expresionistas y oníricas: “el agua invadía las sábanas” y anegaba la cama donde se refugiaba la niña. El ritmo se interrumpe como un film, con un “(Fundido en negro)” que alegoriza el instante de la muerte y deja un blanco en la página. Es el inicio de la soledad, el abandono de Dios, en un tanatorio oscuro. El poema revive el consuelo recibido de la abuela frente a los miedos nocturnos, la oscuridad y los ruidos: “Justo cuando no podía respirar me rescatabas, y yo dormía abrazada a ti, mis cuatro o cinco años, y las pesadillas se digerían con el desayuno” (94). La pérdida es desoladora, pero no anula la deuda: “Todo cuanto tengo / te lo debo”. Ante su “puerta cerrada” por la muerte no teme gritar de pie sobre su cama: “Ya no temo a la muerte, porque me reunirá con Ella” (95).

En “Vida número seis”, titulada “Pez” (99-100), nos asomamos al ritual culinario, una escena de aprendizaje donde la abuela enseña a cocinar “nuestro plato favorito”. Luego vienen las tardes compartidas, porque “vivir era costumbre de las dos”, los veranos de arena caminando orilla abajo, o sentadas en la hamaca. Ese pasado es visto como irrecuperable y se disuelve su recuerdo en un presente rotundo: “Pero ahora no estás. Las dos ya no vivimos, y el frío me agarra por la espalda y me golpea...”

Esta cadena atávica de la especie se exhibe con claridad en el poema titulado “Árbol genealógico” (103-104), que instaura un tono cercano al realismo mágico latinoamericano, mediante la yuxtaposición de imágenes disímiles y el torrente verbal afianzado por los largos versículos: “Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón biodegradable”. Esta raza peculiar “se autodestruye”

y llaman a las casas “los restos del alma de mujeres sobrenaturales”. Es la soledad un estigma expresado con una metáfora elocuente: “mi corazón mancha al tomarlo entre las manos, porque coincide con el hueco de un nicho”. Una visión naturalista emerge como marca de “una especie salvaje / que ladra y que hiere” y que “jamás se extinguirá”. La especie, la cadena biológica, los eslabones de abuela-madre-hija, son examinados con mirada acuciante. En el poema titulado “Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre” (107), la hablante reconoce que lo hará “para recordar mi origen cada vez que yo viva”. Es la marca de su ser de mujer, plural, hereditario, atávico.

La meditación sobre la muerte corroe los versos de estas siete vidas, como las del gato, hasta fundirse en una imagen de la hablante extrañada e incierta, en lucha y a la defensiva: “existo siete veces, ojos grandes, uñas largas clavadas en madera, erizos en la espalda. Que nadie me haga daño” (139). De ahí que la identidad sea un enloquecido caleidoscopio con el que cierra este libro: “Mi vida se compone de varias extrañas personas que comparten mis problemas”, “una persona normal, o eso me dicen” (140).

4. “UN POEMARIO ROTUNDAMENTE FEMINISTA”

Chatterton de 2014 fue ganador del Premio Loewe (con miembros como Caballero Bonald, Francisco Brines o Soledad Puértolas en el jurado) y definido como un libro “generacional”. Y la autora lo corrobora al afirmar que: “Nos habían dicho que íbamos a ser una generación con toda la vida resuelta, exitosos, los mejor preparados de la historia... Y sin embargo nos estamos encontrando

con precariedad laboral, social, emocional. No sé si es un libro generacional. Es un libro sobre el fracaso”; atrás queda el estilo “barroco” de *Tara* y una crisis creativa, como añade a continuación en la entrevista: “Me di cuenta de que no podía contar lo que quería contar desde ese lenguaje, sino que tenía que optar por uno más claro, más narrativo” (en Morales, 2014, s/p). Influye en su escritura un ritmo lento y meditado que espacia las ediciones y recoge poemas de más de ocho años de redacción. Señala Luis Bagué que “inspirado en la figura del poeta prerromántico inglés que da título al conjunto, *Chatterton* de Elena Medel es un libro pautado por trasbordos literales y literarios, a medio camino entre la sublevación utópica y la aceptación de una madurez con vistas al vacío” (2018c, 243). A propósito del título, señala Túa Blesa que:

Da nombre al libro Thomas Chatterton, poeta inglés del siglo XVIII, que publicó obras supuestamente medievales atribuyéndolas a autores inventados, imitando poéticas y estados de lengua, en fin, imposturas, dicho de otro modo, ficciones. El poema de título homónimo da noticia de cómo “Mentí durante diecisiete años. Mentí después en todos mis poemas”, en una especie de diálogo o fusión de personajes – *Chatterton* y el yo de los poemas –, y deja la pregunta “¿Quién soy realmente / ahora?” – eco de “quién soy ahora” de *Mi primer bikini* –, lo que plantea la problemática del sujeto de la escritura y, por tanto, más allá de los textos, de la identidad. (Blesa, 2014, s/p).

Chatterton profundiza en la identidad femenina a través de varias escenas domésticas, que elaboran complejas metáforas con motivos cotidianos. A propósito de esta fuerte presencia de género, afín a su labor como editora de *La bella Varsovia*⁴, expresa la autora:

⁴ En una entrevista afirma: “De todo lo que hago, lo que más me satisface, más que la escritura, es mi labor como editora en *La bella Varsovia*. Allí he apostado por libros que trabajan el lenguaje,

No puedo escribir lejos de mis circunstancias, y yo soy una mujer, con todo lo que conlleva. Yo no me siento a decir 'voy a hablar de mujeres'. Tenía miedo de que hubiera lectores que se fueran a alejar por eso. Pero claro, nadie se aleja cuando es la voz de hombre la que impera, cuando las referencias son eminentemente masculinas. (en Morales, 2014, s/p)

Las lecturas de Sylvia Plath, Ángela Figuera, Marianne Moore, Anne Sexton cimentan el poemario, ya que "en cierto modo *Chatterton* es hijo, o hija más bien, de todas esas madres" (en Morales, 2014, s/p). Y más rotunda, en otro reportaje afirma que "En 'Chatterton' había un posicionamiento por la voz femenina. Es un poemario rotundamente feminista, sin ningún tipo de complejo" (Medel, 2016, s/p). Títulos sorprendidos y antipoéticos, de largo alcance, contrastan con poemas semi-narrativos que potencian una imaginaria dislocada y expresionista. Valga como ejemplo el primer poema, titulado "Estamos realizando obras en el exterior. No utilizar esta puerta excepto en caso de emergencia" (169-170), que comienza:

Madurar
era esto:
no caer al suelo, chocar contra el suelo, contemplar el pudrirse de la piel
igual que un fruto antiguo.

Y concluye:

Pensé en mi edad y pensé en vosotros y pensé
que nadie me avisó de madurar así, junto a la vida y el frío en el cajón
de la fruta que se pudre.

por miradas atípicas y voces femeninas" (Medel, 2016, s/p).

Sin duda, el carácter introspectivo domina la secuencia, que explora con una imaginería casi surrealista el crecimiento de aquella niña anterior, signado por el deterioro y la putrefacción (con la analogía con la fruta), desnudando una crisis existencial que se expande a todo el poemario.

Especial interés tienen los tres poemas siguientes, que comparten título y final con leves pero significativas variaciones. Se trata de “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Ascenso” (171-172), “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Pulgón” (173-174), “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Caída” (175-176). Pueden conjeturarse varias lecturas igualmente compatibles, ya que la metáfora de la maceta de hortensias plantada en la terraza expresa literalmente el proceso biológico del vegetal, pero a la vez el proceso existencial de una pareja y su travesía del “ascenso” a la “caída”. Un hombre y una mujer que conviven en posturas opuestas sellan un final similar con diferentes ritmos y posiciones de género.

En el primer poema, asistimos a la escena doméstica de la mujer que cuida su hortensia satisfecha, en un tiempo en que “la vida costaba dieciocho euros y no había / nada que temer”, pues “toda mujer se casa con su casa”. El cuadro es casi idílico, de “salón con ropa de domingo / mesa en el centro, mantel blanco, muchos platos rebosantes, / mi amor feliz”. La pareja simboliza el número dos, “todavía dos”, con su itinerario de “flechazo, noviazgo, / aceptación, convivencia: más tarde matrimonio, hijos”: en resumen, “todo en su sitio”. Sin embargo, concluye con una afirmación que anticipa una futura grieta: “Mientras tanto, en la casa, el hombre duerme. / La mujer / no.”

En el segundo texto, la escena nos muestra a la mujer que riega la misma "maceta de plástico negro / asomada al balcón", en un "piso de alquiler", y que sabe que "los rastros del daño de la piel de la planta / dejan también su rastro de daño en las manos que la cuidan". Y del ascenso anterior se involuciona, porque la planta se contamina (con el pulgón), y "cuando todo va bien / algo se mancha". Planta y pareja asisten al comienzo del "fracaso", "una hebra de tizne" que "ningún libro explicó", para cerrar el texto con idéntica reflexión que el poema anterior, destacando no sólo la diferencia de roles, sino la fatal incompatibilidad de género: "Mientras tanto, en la casa, el hombre duerme. / La mujer / no."

En el tercer poema, la mujer habla con sus plantas, "cultivando su propio idioma". Y reconoce su impericia: no saber atender "las advertencias de los manuales de jardinería", que se vuelve correlato objetivo del fracaso matrimonial. No hay salida posible que la rescate del "pulgón" y se anticipa su "caída" ("arrojar la planta a la basura / o cederla a mis mayores"). El final homólogo introduce un giro nuevo. La desvinculación es irremediable. La mujer asume el rol del hombre y este desaparece de escena: "Mientras tanto, en la casa, la mujer duerme. / El hombre / ya no está."

Un interesante *in crescendo* de cuestiones que atañen a la mujer se consolidan en este libro de diversos modos, desde una mirada crítica. "Una plegaria por las mujeres solteras" (187-188) adopta un tono irónico para retratar a aquellas mujeres que viven un amor pasajero sin contratos y "duermen varias noches en un piso de soltero". Con varones que le susurran al oído para estar "dentro de ellas", aunque tienen "su hogar en otra parte". El contraste de roles y actitudes

entre sexos acentúa la soledad de estas mujeres, “las solteras que se conforman y desayunarán solas, más tarde”. La crítica social se reviste de un tono neutral, casi objetivista, volviendo impersonales a los personajes, representantes de género, en un presente tenso que perpetúa la desigualdad:

Después del amor la mujer se ducha mientras
 el hombre fuma en el pequeño salón de su piso
 de soltero. Se despiden,
 dos amigos: ella viste la ropa de la noche
 anterior, él se avergüenza.

Este libro narra el fracaso, que adopta varios rostros; puede ser “una ruptura sentimental irremediable como la muerte de una maceta de hortensias” o “la maldición del trabajo o la falta de él o bien el temido regreso de grande a la casa de los padres” (en Morales, 2014, s/p): “Renazco/ en la oficina. Crezco sin luz:/ yo canto a los elementos opresivos”, “he corregido en el lugar en el que corregía/ hace diez años”.

El último poema del libro adopta la apariencia de un homenaje, dedicado a una mujer específica, jugando con la proyección autobiográfica: “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora” (199-201). La escena en presente nos ubica en un autobús, que se desplaza de la periferia al centro “de nuestra localidad minúscula”, y dibuja con una sinécdoque la presencia de “tres asientos frente a mí”, que más tarde se humanizan: “el niño a la derecha, en el centro la niña, la madre a la izquierda”. El foco se detiene primero en la “hija pequeña de Virginia”, luego en el “hijo mayor de Virginia”, como extensiones del cuerpo agigantado de esa madre, que

lee una revista, indiferente a su muda espectadora, la antigua compañera de escuela a quien no ha reconocido después de más de veinte años. Y ante esta visión se acumulan los recuerdos del pasado con la decepción del presente: "Pero tú Virginia, tan rubia, ¿lo recuerdas? / Allá donde entonces combatíamos los piojos / ahora / [...] escondemos el tiempo". Una suma de imágenes de esta mujer envejecida, rota, desgastada – que quizás maldiga a sus hijos "a la hora del baño" –, se precipitan en la mente de la hablante, que se transforma en un ojo escrutador. Focaliza la Virginia del presente, con sus "canas" y sus "uñas rojas comidas al fregar los platos", "ahora con dos hijos, sin anillo en el dedo, con un bolso colmado de galletas". Para Luis Bagué, "el onomatopéyico *bang* que jalona el texto como un disparo de lucidez advierte de una rutina zarandeada por la crisis y de una existencia femenina relegada al ámbito doméstico" (2018c, 243). Y la mirada *pasiva* se trueca en *compasiva*, pues experimenta una fatal identificación. Dos niñas en paralelo en el pasado, bifurcadas en un presente igualmente desolador, a pesar de la diferencia de caminos elegidos⁵:

Oh Virginia, oh rubia e inocente,
 yo he pensado en nosotras,
bang
 yo he pensado en nosotras.
 No sé si sabes a lo que me refiero.
 Te estoy hablando del fracaso.

5 Confiesa Medel sobre este poema: "Empecé a escribirlo con una distancia no solo geográfica, sino también vital. Yo vivía aquí [en Madrid], trabajaba aquí... Sin embargo, terminé de escribirlo siendo de allí. Esa distancia ya no estaba y en cierto modo no era yo ya la persona de la que estaba hablando"; "fue escrito durante años" (en Morales, 2014, s/f).

A propósito de la génesis de este libro, la autora afirmaba:

Pensábamos que viviríamos mejor que nuestros padres y no es así [...]. Me pregunto en qué momento se torció todo y no tengo respuestas. Incluso cuando no se escribe literatura social se escribe contra algo. Yo escribo contra esa sensación y contra mí misma porque hemos seguido un modelo enloquecido, sabemos quiénes son los culpables y nuestra repuesta ha sido bajar la cabeza, la sumisión (en Rodríguez Marcos, 2014, s/p).

5. CODA

En síntesis, el potencial crítico de la poesía de Medel escapa a las configuraciones realistas convencionales y potencia un discurso expresionista, que se desliza entre la sutil ironía y la meditación existencial. No por casualidad se la incluye en diversas antologías de tenor divergente. Afín a ciertas líneas apuntadas por Juan Carlos Abril en su colección *Deshabitados*, podría asociarse con un “realismo abstracto”, entendido como “una abstracción inserta en la Historia y en el horizonte de aspiraciones de una época” (2008, 45). Para Luis Bagué, esta ambigua etiqueta como “intento de síntesis certifica que nos situamos en un territorio movedizo” y señala en su poesía

preocupaciones reales y materiales: el ingreso en la madurez y la intemperie sentimental, la integración de los conflictos familiares en el horizonte social, el cuestionamiento de los códigos simbólicos que rigen el capitalismo, o la condición de «extranjero» del yo lírico”, sin abandonar “los temas del compromiso posmoderno” (2017, 289).

Lo femenino en ella –como bien apunta Vicente Luis Mora–: “no es un punto de vista ni de salida, sino parte del paisaje, un elemento más en la

voz que mira, dispuesto en el mismo plano constructivo que la juventud" (2016, 257), o añadiríamos también, la infancia, la memoria histórica, los conflictos del presente, la materialidad del cuerpo y sus pulsiones.

Nuestra pregunta de partida fue indagar cómo inscribe Elena Medel su subjetividad en el proceso poético, frente a un imaginario de consumo y demandas de mercado. Desde la subversión de los estereotipos de niñas y adolescentes de una educación conservadora y patriarcal a la resistencia a los mandatos de una sociedad hiperconsumista, Medel abre líneas de fuga y se opone a muchas de esas normas y roles sociales impuestos a su generación. Asimismo, refuerza de manera original la senda abierta por tantas mujeres que, del habla al silencio, entre la verdad y el temor a la equivocación, reivindican una genealogía femenina que las sustenta. Volviendo a su errática identidad, Medel se abraza a una certeza, reconociendo su yo fundido con la otredad femenina. Dirá en la serie poemática *Isolla delle femine* (2011), que la atraviesa una "lengua rota", un "idioma frágil" (I, 157), heredado de quienes la anteceden: "Hablo con la lengua / de mis madres", "desde la piel / desnuda de mis madres" (III, 158), "hablo en el idioma de las mujeres que me fueron / hablo con el cuerpo hablo en un idioma que no me pertenece" (IX, 160).

Su búsqueda en el lenguaje integra además el cuerpo, la piel desnuda, la voz a veces inaudible y el rostro desconocido de esas madres que le otorgan un origen y una tradición. Con una poética poco complaciente con el lirismo figurativo al uso, pero sin descuidar el cuidadoso artificio de las imágenes, entre un ritmo onírico y coloquial, Medel logra construir una de las voces más singulares en el panorama de las jóvenes poetisas del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, Juan Carlos (ed.). *Deshabitados*. Granada, Diputación provincial, 2008.
- Bagué, Luis. *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid, Visor, 2018c.
- Bagué, Luis. “El realismo... ¿solo o con leche? Los ‘otros’ realistas en las antologías recientes”. In: Blesa, Túa. “Chatterton de Elena Medel”. In: *El cultural*, 1998. Disponible en: <<https://www.elcultural.com/revista/letras/Chatterton/34472>>. Acceso en: 28 oct 2020.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminist Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York, Routledge, 1990.
- Giménez, Facundo. “Elena Medel y Mercedes Cebrián: performatividad y mercado en la configuración del universo de lo femenino”. Material de cátedra, UNMdP (inédito), 2020.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan Press, 1989. “La tecnología del género” en traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, 1-30. Disponible en: <http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>. Acceso en 2 abr 2020.
- Medel, Elena. *Mi primer bikini*. Barcelona, DVD, 2002.
- Medel, Elena. *Vacaciones*. Almería, El Gaviero Ediciones, 2004.
- Medel, Elena. *Tara*. Barcelona, DVD, 2006.
- Medel, Elena. *Un soplo en el corazón*. Logroño-La Rioja, Ediciones del 4 de agosto, 2007.
- Medel, Elena. *Chatterton*. Madrid, Visor, 2014.
- Medel, Elena. *Un día negro en una casa de mentira (1998-2015)*. Madrid, Visor, 2015a.

- Medel, Elena. "Los poemas nacen de la incomodidad". Entrevista de María Jesús Espinosa. In: *El País*, 31 ag 2015b. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2015/08/26/babelia/1440588669_353144.html>. Acceso 18 mar 2019.
- Medel, Elena. "La poesía no es la hermana pobre de la literatura". Entrevista de Elena Hevia. In: *Ocio y cultura*, 26 jun 2016. Disponible en: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160626/elena-medel-poesia-premio-princesa-de-girona-5227937>> Acceso en 1 abr 2019.
- Medel, Elena. *Todo lo que hay que saber sobre poesía*. Barcelona, Ariel, 2018a.
- Medel, Elena. "En las editoriales de poesía con prestigio las mujeres no existen". Entrevista. In: *ABC*, 04 marz 2018b. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/libros/abci-elena-medel-editoriales-poesia-prestigio-mujeres-no-existen-201803040128_noticia.html>. Acceso en 1 abr 2019.
- Molina Gil, Raúl. "Antologuemos: tendencias, inercias y derivas de las últimas antologías poéticas en la España contemporánea". In: *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11, jul 2018, 57-109.
- Mora, Vicente Luis. "Yo es otra. La subjetividad femenina en la poesía contemporánea". In: *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1980-2015)*. Berlín, Iberoamericana, 2016, cap. III, 255-268.
- Morales, Clara. "Del fracaso y sus versos de luz". In: *El País*, 2014. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395165469_719958.html>. Acceso 2 abr 2020.
- Quesada, Antonio J. "Algunas ideas sobre *Chatterton* de Elena Medel". In: *Sur: Revista de literatura*, 7, 2015, 1-3.
- Rodríguez Marcos, Javier. "¿Libros para cambiar el mundo?". In: *El País (Babelia)*, 31 mayo 2014.
- Salas Díaz, Miguel. Reseña de *Tara*. In: *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 1, 2007, 93-94. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2279144.pdf>. Acceso en 2 abr 2020.

Scarano, Laura. “La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género”. En *Studia Iberoamericana*, No. 7, 2020, 35-60. In: <<https://www.studia-iberica-americana.com/issues.html>>. Acceso en 2 abr 2020.

Zavala, Iris. “La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)”. In: Zavala, Iris y Miriam Díaz-Diocaretz. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. III. Barcelona, Anthropos, 1996, 120-132.

Poetizar “la
alquimia de lo
disruptivo”: cuerpo,
percepción y afecto
en *La contingencia*
(2015) de Alicia
Genovese

*Poetize “the alchemy of the
disruptive”: body, perception and
affect in *La contingencia* (2015)
by Alicia Genovese*

María Lucía Puppo

Recebido em: 23 de junho de 2020
Aceito em: 13 de julho de 2020

Es Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesora Titular de Teoría y Análisis del Discurso Literario en la Universidad Católica Argentina. Además de coeditar volúmenes colectivos, publicó los libros *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz* (2006) y *Entre el vértigo y la ruina: poesía contemporánea y experiencia urbana* (2013).
Contato: mlpuppo@uca.edu.ar
Argentina

PALABRAS CLAVE:
Alicia Genovese; Poesía
Argentina; Cuerpo; Afecto;
Percepción.

Resumen: Este trabajo propone una lectura de *La contingencia* de Alicia Genovese (Lomas de Zamora, Argentina, 1953) a la luz de la Teoría de los Afectos. Gestado tras las muertes cercanas del padre y el hermano menor de la autora, el texto explora agudamente el dolor de la pérdida y la posibilidad de una reconstrucción subjetiva a través de la escritura poética (Salomone, 2017, 256). Nuestro abordaje apunta a examinar algunas estrategias discursivas que cooperan en esta doble tarea, haciendo foco en el cuerpo representado como “espacio vacío”, rasgado por una enorme “fisura” donde advienen las emociones (Genovese, 2018, 481, 483). Así, será posible rastrear un itinerario que va de la experiencia de la pura contingencia (el dolor, la sed, el deseo y el frío de una hablante “cuerpeada”) hasta la transformación o “alquimia de lo disruptivo” que postulan “los poemas/del ligero equilibrio” (497, 524), centrados en imágenes de belleza y dinamismo que “abren futuros” (Ahmed, 2015, 304).

KEYWORDS: Alicia
Genovese; Argentine Poetry;
Body; Affection; Perception.

Abstract: The article proposes a reading of *La contingencia*, the ninth book of poems by Alicia Genovese (Lomas de Zamora, Argentina, 1953) in the light of Affect Theory. Written after the death of the author’s father and younger brother, the text sharply explores the pain of loss and the possibility of subjective reconstruction through poetic writing (Salomone, 2017, 256). Our approach aims to examine some discursive strategies that cooperate in this double task, focusing on the body represented as an “empty space”, torn by a huge “fissure” where emotions come to light (Genovese, 2018, 481, 483). Thus, it will be possible to trace an itinerary that goes from the experience of pure contingency (the pain, the thirst, the desire and the cold of a “disembodied” speaker) to the transformation or “alchemy of the disruptive” postulated by “the poems/of light balance” (497, 524), centered on images of beauty and dynamism that “open futures” (Ahmed, 2015, 304).

1 DEL AGUJERO DEL YO A LA POSIBILIDAD DEL POEMA

La trayectoria poética de Alicia Genovese (Lomas de Zamora, Buenos Aires, Argentina, 1953) comprende una serie de textos que dan voz a una hablante que no elude las grandes preguntas, individuales y colectivas, en el ejercicio de descubrir y pensar el mundo que la rodea. Después de dos libros iniciales, una galería de retratos femeninos constituyen el eje de la reflexión en *Anónima* (1992), mientras que la impronta del paisaje –sea natural o urbano– se manifiesta privilegiadamente en *El borde es un río* (1997), *Puentes* (2000) y *Química diurna* (2004). La compleja trama que se teje en torno a la memoria y el olvido, tanto en la esfera pública como en la privada, resulta fundamental en *La hybris* (2007), poemario donde se inician muchos de los interrogantes políticos y existenciales que resurgirán en *Aguas* (2012). En este trabajo, ofreceremos una lectura de *La contingencia*, el noveno libro de poemas de Genovese, que resultó ganador del Premio Internacional de Poesía “Sor Juana de la Cruz”, en 2015. Posteriormente, vieron la luz otros tres libros de la autora: *La línea del desierto* (2018), volumen que reúne la obra poética compuesta entre 1977 y 2015, a la que se suma el nuevo poemario que da título al libro; *Ahí lejos todavía* (2019), un conjunto de relatos de corte autobiográfico; y *Sobre la emoción en el poema* (2019), ensayo cuya temática se relaciona estrechamente con las propuestas que expondremos en las páginas que siguen.

La voz que asume la enunciación en la poesía de Alicia Genovese delinea la figura de una mujer inteligente e inquisitiva, que se compromete de forma visceral con aquello que ve y describe. Citas de otros/as autores/as y diversos

referentes de la poesía y el pensamiento habitan sus textos, que, sin embargo, suelen tomar como punto de partida un suceso, un advenimiento o un estado de cosas del presente vivo. Tal es el caso de los poemas que integran *La contingencia*, escritos en pleno proceso de duelo tras las muertes cercanas del padre y el hermano menor de la autora. Se trata, como ha señalado Alicia Salomone, de un poemario que explora agudamente el dolor de la pérdida y la posibilidad de una reconstrucción subjetiva a través de la escritura poética (Salomone, 2017, 256). De esto da cuenta la estructura bipartita del libro, que incluye una primera parte llamada “El espacio vacío” y una segunda que responde al título de “Ligeros equilibrios”. Nuestro propósito es rastrear el itinerario que va de la experiencia de la pura contingencia —el dolor, la sed, el deseo y el frío de una hablante “cuerpeada”, que, al principio, escribe desde “el agujero del yo” (Genovese, 2018, 483, 490)— hasta la transformación o “alquimia de lo disruptivo” que postulan “los poemas/del ligero equilibrio” (497, 524), dando paso a una renovada apuesta vital. A lo largo de este trayecto, la mirada crítica hará foco en algunas conceptualizaciones provenientes del llamado “Giro Afectivo”, paradigma que desde hace aproximadamente dos décadas ocupa un lugar central en las agendas de las Ciencias Sociales y las Humanidades.¹ En consonancia con una serie de estudios que examinan el rol de los afectos descritos por la literatura y sus avatares en las sociedades latinoamericanas, nos interesa explorar

1 Como explica Ignacio M. Sánchez Prado, el bagaje teórico-crítico del Giro Afectivo o, más propiamente, de las Teorías del Afecto, “no se refiere a un vocabulario unificado ni a un corpus inmediatamente identificable de lecturas filosóficas. Más bien, se trata de un diverso espectro de lenguajes provenientes de paradigmas distintos y a veces contradictorios” (2012, 12).

algunos modos en que la poesía contemporánea contribuye al surgimiento, la visibilización y la reelaboración –tanto individual como social– de las emociones.² Entendemos que, a través de su lenguaje denso y polisémico, portador de hablas residuales y resquicios del inconsciente, la poesía funciona como un sofisticado laboratorio donde se modela imaginariamente aquello que Sara Ahmed definió como “el *desorden de lo experiencial*, la manera en que los cuerpos se despliegan en mundos, así como el *drama de la contingencia*, la manera en que nos toca lo que se acerca” (Ahmed, 2010, 22).

2 EL CUERPO SUBASTADO

La palabra *amor* se menciona nueve veces en *La contingencia*. La simbología de este número podría remitirnos a la *Vida nueva* de Dante, donde se asocia el nueve a Beatrice (Pinto en Alighieri, 2003, 27). Como sabemos, para el autor florentino, el amor a la mujer es figura y antesala del Amor con mayúscula, el encarnado por un Dios “que mueve al sol y las demás estrellas” (Paraíso, Canto 33). Sin tener que indagar acerca de las complejas arquitecturas de la teología tardomedieval, es posible afirmar que, para Dante, el amor es el afecto fundamental del sujeto, la energía que le permite aprehender como una unidad los misterios del cosmos y el deseo. Esta visión se plasma en la

2 El vínculo indisociable entre poesía y emoción fue proclamado en la era romántica, como se explicita en el Prefacio de William Wordsworth a las *Lyrical Ballads* (1798): “*Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility*”. Luego la poesía moderna – a partir de Baudelaire y Rimbaud – complejizó este vínculo al entender que el poema condensa la emocionalidad de la experiencia: “*Toute l’âme résumée*”, según la fórmula mallarmeana de “*Hommage*” (Mallarmé, 1997, 98).

escritura, depósito de la sabiduría, que, en la *Comedia*, resulta una de las claves alegóricas de Beatrice. Giorgio Agamben va incluso más allá al afirmar que “Beatriz es el nombre de la experiencia amorosa del acontecimiento de la palabra que está en juego en el texto poético mismo” (Agamben, 2016, 115).

Amor y poema aparecen unidos, entonces, en el umbral de la modernidad. En su ensayo dedicado a pensar los vínculos entre poesía y emoción, Alicia Genovese define justamente el afecto como “una línea de fuerza invisible” que “impulsa”, “sostiene” y “alimenta” el sentido de un poema (2019, 7). Si el afecto se entiende como un flujo pre-lingüístico y pre-racional, la emoción, en cambio, equivale a “la captura del afecto en la interioridad de un sujeto” (Massumi, 2015, 211). Lo corporal, lo discursivo y lo social confluyen en el sustrato afectivo que anima toda expresión humana (Arfuch, 2015, 252), desde el registro de las artes hasta la celebración de un ritual familiar, la preparación de una comida o la participación en una protesta política.

En el caso de *La contingencia*, el amor es la savia que circula a través de cada verso, ya sea de modo silencioso y parejo, o ya sea pegando saltos que conducen a un estallido de las emociones. El amor mueve a la memoria cuando trae episodios del pasado que escenifican la complicidad entre padre e hija. Al modo de un panegírico íntimo y personal, se superponen los retratos: el padre que iba a buscar a la hija cuando llegaba de un viaje, el que le enseñó a manejar, el que compartía con ella la pasión por las carreras de autos. La matriz narrativa de algunos poemas convoca episodios y fechas claves, pero eventualmente los recuerdos se hilvanan entre sí para desembocar en un canto a las exequias:

Que el camino te sea propicio
rama extendida del afecto,
hoy del abrazo,
tierra bañada, costa
indemne al diario sinsabor

que te acompañen armoniosos
motores veloces
sonoros, en primera a fondo,
los seis cilindros devoradores
de tu camioneta Ford (482)

La ternura dicta el tono en los poemas del padre apelando a diminutivos (“autito rojo”) y detalles que adquieren nueva luz a la distancia (la puntualidad, el “abrazo ancho”). Los ecos antiguos volverán a sonar en los versos dedicados al hermano, trazando puentes con los *Tristias* de Ovidio. Se trata de una serie de poemas que cierra la primera parte del libro evocando también como intertexto la “Elegía” de Miguel Hernández. Hacia el final, la voz poética le pedirá alivio a un árbol de alcanfor que ha brotado sorpresivamente en su jardín:

El azar hizo que brote,

como de la nada, en la orilla
un árbol de alcanfor;
quien huele sus hojas obtiene
la medicina de la calma.
Arbolito creceme adentro
con tus gajos azarosos,
voy por tus algodones
entendiendo las tristias,
el exilio bochornoso
en los poemas de Ovidio,
la elegía de Miguel,

el dolor
como patria necesaria. (516)

El último verso citado nos remite a la espacialización de las emociones, tema estudiado por Martha Nussbaum en *Paisajes del pensamiento* (2001). Allí la filósofa norteamericana tomaba como epígrafe un pasaje de Proust que presenta las emociones de M. de Charlus como “levantamientos geológicos” que pueden preservar la “llanura” o hacer surgir “montañas” en la mente del personaje (Nussbaum, 2008, 10). A lo largo de los siglos, los poetas acudieron a imágenes espaciales para expresar las complejidades de la vida interior: “el cerebro tiene pasillos”, escribió Emily Dickinson (1997, 333), en tanto que un poema de César Vallejo menciona el acto de “escuchar mi caverna alternativa” (1987, 146). En el poemario de Alicia Genovese, el dolor asume el paisaje de la desolación y toma forma como terreno baldío o “decampado” del suburbio, donde hubo “saqueo” y “robos” (485):

Un blanco emocional
para atraer la suerte;
basura y más basura
en el suburbio de la evocación,
carcoma del cuerpo subastado. (486)

Ante el hueco que deja la falta del ser amado –recordemos que, según Lacan, al enlutado se le produce “un agujero en lo real” (Allouch, 2011, 290-91)–, el *blanco emocional* y el *cuerpo subastado* se definirán también como *espacio vacío* (481), *cuerpo helado* (487) y *atonía* (501) de una subjetividad *cuerpeada* (483), es decir, arrebatada. El dolor instala un letargo que la mujer

desafía con tareas concretas: trasplanta hortensias, poda árboles, con las ramas arma una fogata.³ Cuando la angustia le trae la imagen de *la apaleada*, una perra sumisa y sin hogar, teme reconocer en ella a su doble. En este estado, le resulta imposible el quehacer poético:

Escribir o morir,
muero
en un océano paupérrimo
en una arena sin pasos. (515)

Igual que del amor, existe una socialización del dolor, emoción que puede ser caracterizada como el “vínculo contingente” de ser con otros (Ahmed, 2015, 65). Tristeza, vacío, vulnerabilidad extrema: en el poemario analizado, el binomio amor-dolor articula la escritura cumpliendo a rajatabla la fórmula spinoziana que define el afecto como la capacidad de ser afectado por otros. Según Richard Rorty, quien tiene una actitud poética ha renunciado a las grandes certezas filosóficas para reconocer y abrazar, en cambio, su contingencia (Rorty, 1995, 28). Esta noción puede relacionarse con la de indefensión de Lévinas, que conecta “el arriesgado y sincero desvelamiento de uno mismo” con el acto de exponerse y quedar a la intemperie (Lévinas, 1998, 48). La conciencia de la propia indefensión como verdad punzante no

3 Parece existir un interludio o, mejor dicho, un oasis en medio del paisaje emocional de la devastación. Este se despliega en “La irrupción o la sed” (2018, 492-500), un poema en seis partes, y en las primeras secciones de “Mareas” (501-503). Allí se alude a un encuentro amoroso que desencadena “una aceleración / en el metabolismo / del deseo” (494). El epígrafe de Hilda Doolittle – “*The reddest rose unfolds..*,”– prefigura la “dulzura abierta” (496) que dará paso al sexo y la pulsión de vida de la hablante, que reconoce “esa exigencia / de amantes pidiendo / el agua de la transformación, / la alegría la desidentidad” (497).

paraliza, de todos modos, la pulsión vital que es característica de la poesía de Alicia Genovese. Comprobaremos cómo, en otros poemas —mayormente concentrados en la segunda parte de *La contingencia*—, la palabra volverá a la carga para hacer frente a “la vida con hambre” (509).

3 EL MUNDO REMATERIALIZADO

Tras haber recorrido “el camino de los desprendimientos” (538), la voz poética inicia una auto-reconstrucción subjetiva a través de la escritura. Este proceso es nombrado mediante una frase recuperada del habla materna:

Volver a agarrar la zapa
 era la expresión de mi madre
 cuando había que recomenzar
 desde la nada.
 Brota la frase
 en esos momentos de desazón
 que te devuelven
 al inicio oscuro de los tiempos.
 Cargar la zapa al hombro
 desde la herencia campesina
 y, otra vez, hacer surcos en la tierra
 para iniciar el ciclo;
 retomar, casi por instinto,
 la tarea básica,
 como el abuelo que colgaba
 las herramientas de la huerta
 en la pared del galpón.
Volver a agarrar la zapa, repito
 como si hablara en lenguas
 mientras voy vaciando
 de papeles mi escritorio. (539)

La metáfora que da inicio a este poema tiene un fuerte “sentido performativo” y permite identificar el “movimiento” y el “hacer” de la persona lírica (Salomone, 2017, 255). La asimilación del acto de tomar la zapa o pala campesina con la “tarea básica” de la poeta, que es la escritura, recuerda la asociación entre arar, sembrar y escribir que presentaba la adivinanza veronesa y que, siglos después, se actualiza en la obra de Seamus Heaney. Como en la poesía del autor irlandés, aquí, la cultura letrada de la hija aparece al final de la cadena de generaciones que ejercieron el trabajo manual.⁴ El contacto con la tierra y la vida agreste resultan, por lo tanto, en modos de retornar a las propias raíces y se vuelven cruciales para llevar a cabo la reconstitución simbólica del yo.

El ciclo de las estaciones va pautando el ritmo en *La contingencia*, donde –tras la crueldad del invierno– se celebra el despertar de la naturaleza en todas sus formas. Una bandada de petirrojos surca el cielo, irradiando “su círculo de fuerzas” (529). Gracias a la extensión de sus ramas, los árboles “reinventan el mundo” (508). Las azucenas salvajes se empecinan en crecer y las azaleas “se reabren” para confirmar que “no hubo / devastación” (527). Todo ese mundo vibrante porta una promesa secreta para la hablante: “vendrá el verde para justificarme” (536).

Una nota característica de la dicción poética de Alicia Genovese es el asombro, que Descartes consideraba la primera de las pasiones. Este consiste

4 Es especialmente significativo el final del poema “Digging” de Heaney, perteneciente a *Death of a Naturalist* (1966): “Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I’ll dig with it” (Heaney, 1990, 1-2). El acto de cavar remite a las figuras del padre y el abuelo, entre cuyas tareas campesinas se incluía la recolección de papas.

en una relación afectiva con el mundo, que implica pararse frente a las cosas como si fueran vistas “por primera vez” (Ahmed, 2015, 272). En efecto, los poemas apuntan a describir las pequeñas maravillas que son dadas a la percepción, estableciendo una especie de catálogo que registra los placeres de los cinco sentidos: el canto de un pájaro le permite al oído reconocer su especie; adviene “el olor dulce” de una naranja cortada al medio (517); se evoca el saboreo de “un fruto aceitoso y semiamargo” (498); la lluvia cae suave como “un papel de seda moviéndose” (496). En especial la visualidad atraviesa la escritura, donde se diferencian múltiples matices cromáticos y se rescatan formas impensadas. Así, una pequeña revelación puede producirse al mirar dos camelias cortadas del jardín:

En cada flor abierta
 su blanco,
 un centro nuevo indesafiable
 para el ojo dormido
 cegado en lo mismo. (507)

Estos microuniversos sensoriales estructuran lo que Tuan (2007) llamó la *topofilia*, una percepción amable del espacio. Junto con los seres de la naturaleza, la sintagmática de los poemas abarca también una serie de objetos distinguidos por el “efecto relacional” que producen en la subjetividad lírica (Bennet, 2004, 354). Entre ellos se destacan un frasco de cenizas volcánicas, cortezas de pino y vainas de jacarandá que conviven junto a los papeles del escritorio, todos ellos “objetos habladores, / fetiches” que portan su carga emocional como “maravillas de un universo violento” (540). El recurso de

la enumeración se impone en varios poemas de *La contingencia*, entre ellos el último del libro. Reproducimos a continuación los primeros versos:

El mundo rematerializado en el poema

El jazmín la semana que florece,
las maderas tibias del deck al acostarse,
la velocidad contra el viento,
la bici en el charco que derrapa,
las manzanas claras de estación.
Los limones arrancados de la planta,
el agua de la crecida tapando el sendero,
la imposibilidad de salir, los sonidos ahuecados,
la marea que baja después y te despide
en un oleaje limpio.
El amarillo suave, el naranja hiriente,
la luz de toda ciudad. (544)

Observamos que la *accumulatio* incluye un repertorio donde se alternan lo animado y lo inerte, lo natural y lo artificial. Se evoca una materialidad (flor, madera, fruta, agua) o bien una sensación (velocidad, color), rescatada por la memoria poética. Ambas instancias convergen en las “geografías emocionales” que plantean los textos (Davidson, Bondi y Smith 2007). No se trata de mapas preconcebidos, sino de redes de objetos y de figuras que se dibujan de forma sorpresiva e incluso aleatoria. Esto sucede particularmente en el poema llamado “La contingencia”: en la primera parte, el personaje es “la poeta” que va a dar clases en una universidad norteamericana y es sorprendida, en medio de sus cavilaciones, por un grupo de cardenales que aparecen en su ventana. La segunda parte del poema celebra su lugar

incómodo en “ese estar precario de muebles / prestados y cajones semivacios”, donde, de pronto, fue posible la irrupción de los pájaros. En este caso, la noción de contingencia remite a la idea filosófica de posibilidad y se relaciona con “lo accidental”, aquello que sucede al margen de la voluntad o la razón del sujeto (522-524). De ese modo, el poema introduce en clave metapoética la antinomia necesidad-azar, que resulta fundamental en la escritura de Genovese y que constituye una segunda tensión que estructura, junto con la del amor-dolor, el libro examinado.⁵ Fruto de esas tensiones, y agazapados como pájaros a punto de soltar vuelo, surgen los “poemas / del ligero equilibrio” (524).

4 ELOGIO DE LO QUE ADVIENE: LA POÉTICA EMOCIONAL DE ALICIA GENOVESE

El examen de *La contingencia* ha dado cuenta de los diversos modos en que el afecto se vehiculiza a través de la escritura poética de Genovese. Grandes sentimientos como el amor y el dolor se expresan a través de *tres materialidades* que se entrecruzan: *la del cuerpo de la poeta*, que, tras la pérdida, se experimenta vaciado y arrasado como una tierra baldía; *la del mundo rematerializado en la escritura*, que incluye una galería ingente de flores, insectos, pájaros, árboles, paisajes, objetos recolectados y escenarios biográficos; y *la materialidad propia del discurso poético*, dotado de un ritmo

5 El poema paradigmático donde la autora explora esta dupla conceptual es “Azar y necesidad del benteveo”, incluido en *Química diurna* (2004). El título toma prestada su fórmula de un aforismo atribuido a Demócrito: «todo cuanto existe es fruto del azar y la necesidad», popularizado en el famoso ensayo de Jacques Monod (1970).

envolvente que abreva en repeticiones, enumeraciones, preguntas, pequeños relatos y cambios de tono que redundan en la configuración de un entramado complejo, desbordante de significación.

Hemos confirmado que el itinerario que va de la tristeza del duelo a la reconstitución del yo no solo se registra sino que *se realiza por medio de la escritura poética*. Esto abre una línea de reflexión en torno al poder sanador, además de heurístico y performativo, que puede ejercer la poesía contemporánea. Sin exhibicionismos narcisistas y sin auto-afincarse en el lugar de la víctima, la voz poética de Genovese logra hacer poesía desde la contingencia existencial, exponiendo la propia vulnerabilidad como probablemente no lo había hecho en ninguno de los libros anteriores. Las situaciones extremas o tsunamis emocionales que son las muertes de un padre y un hermano constituyen el punto de partida, pero no el destino final de los poemas.

Sin negar los componentes de error y azar que intervienen en la creación artística, los poemas de *La contingencia* defienden, por sobre todas las cosas, la preeminencia del *trabajo de escritura*. Este implica la asunción de un determinado punto de vista y una toma de posición –estética y, al mismo tiempo, ética y política– frente a un determinado estado de cosas: “Construyo, siempre construyo” (532). El poemario analizado explora tanto *la inmediatez* de las sensaciones como *la distancia* que requiere la reelaboración estética. Por tal motivo, resulta un texto profundamente autorreferencial, en el que la escritura se observa y se dice a sí misma en el acto de ser escrita. Ya sea que reponga anécdotas de infancia o replique escenografías cotidianas, la

voz poética se muestra siempre consciente de su rol e ineludiblemente atenta a las modulaciones del lenguaje. Así sucede, por caso, cuando “la poeta” se autoparodia ante el desafío de “dar clases” sobre temas tan vastos como “poesía y paisaje, / poesía y violencia” (522), para terminar salvando la cuestión en el dístico final de libro: “La naturaleza no es solo / una armonía retórica” (546).

Al examinar la temporalidad de las emociones, explica Sara Ahmed que, a través de formas como la herida, el pasado afectivo persiste en la superficie del presente. Pero también, en un movimiento inverso, existen emociones que “abren futuros” por su capacidad para implicar nuevas orientaciones en el sujeto (Ahmed, 2015, 304). Hemos identificado como *emoción prospectiva* el asombro que manifiestan los poemas, orientados a captar “lo accidental”, es decir, aquello que sucede “en la realidad” (524) y se manifiesta sensiblemente a la percepción del yo. Gracias a la mediación de la escritura, uno de los objetivos de la poesía tendría que ver, entonces, con *el procesamiento de las sensaciones y su impacto afectivo*, con la posibilidad de “redescubrir” la energía latente que habita “las emociones que no ceden / ni se corporizan” (533).

Se ha señalado que la dimensión afectiva otorga densidad a la experiencia y asegura una focalización en el presente (Macón, 2013, 14-15). Tal es el caso particular de la poesía de Alicia Genovese, que opta por *describir la experiencia* antes que explicarla, de modo tal que su sentido permanezca abierto, en investigación, lanzado como pregunta para que las y los lectores la hagan suya. Se trata de una obra que no teme internarse en los vericuetos del afecto ni plantear el elogio de los objetos y los seres que acercan la belleza,

que también reflexiona sobre sus propios recursos pero que siempre apunta, en última instancia, a tomarle el pulso a la vida. Así lo demuestran los versos finales del poema “El azul colapsa”, con los que quisiéramos terminar esta lectura de *La contingencia*:

Las circunstancias varían,
los lugares difieren,
pero a veces sucede.
La mejor fruta es alcanzable,
los caminos se aclaran
en el reflejo de las piedras.
Abrir los ojos y pasar,
es tiempo,
la posibilidad
puede escaparse. (542-43)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. “El sueño de la lengua”. *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016, 93-119.
- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2015.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia. Paraíso*. Traducción de Ángel J. Battistessa. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1991.
- Alighieri, Dante. *Vida Nueva*. Edición bilingüe de Raffaele Pinto. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Editorial Cátedra, 2003.
- Allouch, Jean. *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

- Arfuch, Leonor. “El «giro afectivo». Emociones, subjetividad y política”. In: *deSignis* 24, 2015, 245-254.
- Bennet, Jane, “The Force of Things”. In: *Political Theory* 32/3, 2004, 347-372.
- Davidson, Joyce, Bondi, Liz y Smith, Mick (eds.). *Emotional geographies*, Aldershot-Burlington VT: Ashgate, 2007.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown and Company, 1997.
- Genovese, Alicia. *La línea del desierto. Poesía reunida*. Buenos Aires: Gog y Magog, 2018.
- Genovese, Alicia. *Sobre la emoción en el poema*. Santiago: Cuadro de Tiza Ediciones, 2019.
- Heaney, Seamus. *New Selected Poems, 1966-1987*. London & Boston: Faber & Faber, 1990.
- Lévinas, Emmanuel. *Otherwise Than Being or Beyond Essence*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998.
- Macón, Cecilia. “*Sentimus ergo sumus*. El surgimiento del «giro afectivo» y su impacto sobre la filosofía política”. In *Revista Latinoamericana de Filosofía Política* 11/6 (2013), 1-32.
- Mallarmé, Stéphane. *Selected Poems*. Berkely y Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Massumi, Brian. *The Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press, 2015.
- Monod, Jacques. *El Azar y la Necesidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971.
- Nussbaum, Martha C. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony and Solidarity*. Nueva York: Cambridge University Press, 1995.

Salomone, Alicia. “La poesía como el arte de renacer desde las propias cenizas. La contingencia (2015) de Alicia Genovese”. In Milena Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)*. Nueva York: Peter Lang, 2017, 255-267.

Sánchez Prado, Ignacio M. “Presentación”. In Moraña, Mabel y Sánchez Prado, Ignacio M. (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, 11-16.

Tuan, Yi-Fu. *Topofilia*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007.

Vallejo, César. *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Edición de Francisco Martínez García. Madrid: Castalia, 1987.

Los “Apuntes del natural” de Eduardo Fraile Valles. Autoficción y monumento de memoria

“Apuntes del natural” by Eduardo Fraile Valles. Autofiction and memorial monument

Carmen Morán Rodríguez

Recebido em: 23 de janeiro de 2020
Aceito em: 1 de maio de 2020

Carmen Morán Rodríguez es Doctora en Filología Hispánica y Licenciada en Filología Hispánica y Clásica. Actualmente es Profesora Titular en la Universidad de Valladolid. Es autora de varios estudios sobre poetas españoles contemporáneos, como Juan Ramón Jiménez, Aurora Luque, Ada Salas o Francisco Díaz de Castro, entre otros. Contacto: morancarmen@hotmail.com
Espanha

PALABRAS CLAVE:

Poesía española siglo XXI;
Autoficción en la lírica
española; Poesía española y
autoficción; Yo lírico; poesía
y memoria.

KEYWORDS:

21th
Century Spanish Poetry;
Poetry and Memory;
Lyrical I; autobiographic
poetry; Spanish poetry and
autobiography.

Resumen: El trabajo aborda la producción poética de Eduardo Fraile Valles, uno de los nombres más valiosos de las letras españolas contemporáneas, cuya trayectoria alejada de grupos y corrientes hace que sea menos conocido de lo que debiera. El objetivo de este análisis son los siete libros que conforman el ciclo titulado "Apuntes del natural", proyecto de inspiración proustiana que inicia en 2007 y concluye en 2017. Se estudiarán la construcción textual de la identidad y la memoria, la concepción del ciclo poético como apretada red de variaciones y referencias cruzadas, la construcción verbal de un territorio de la memoria y sólidos anclajes intertextuales y ecrásticos.

Abstract: This paper deals with Eduardo Fraile Valles' poetry. Fraile Valles is one of the most important names in Spanish contemporary poetics, but being away from literary groups and movements makes it less known than it should. Mainly, we will pay attention to the seven books involved in the cycle "Apuntes del natural", proustian project that Fraile Valles began in 2007 and concluded in 2017. We will study the textual construction of identity and memory, the poetic cycle as a tight network of cross-references and recurrent motifs, the construction of a memory space that only lingers in the poet's word, and the intertextual and ecrastical anchorage of the poems.

Lo que aquí me propongo – presentar la obra poética de Eduardo Fraile Valles y, dentro de ella, un ciclo lírico, acompañado de algunas notas interpretativas – resulta un reto para el historiador y crítico de la literatura. Lo es por la responsabilidad que supone abordar seriamente y por primera vez lo que, a estas alturas, es ya una deuda del canon literario español actual. No puede decirse que el nombre de Eduardo Fraile sea desconocido en las letras españolas – lo desmentirían premios y antologías¹, además del testimonio de no pocos poetas que han ensalzado su producción. Sin embargo, los estudios literarios no han tratado, hasta el momento, en profundidad, su obra, amplia, consolidada y asentada sobre lo que suele denominarse una “voz propia” auténtica, aunque obstinadamente individualista y ajena a grupos y cuadrillas literarias, algo que, en parte, puede explicar su ausencia en los panoramas y mapas de la actual poesía española.

Eduardo Fraile ha creado, hasta la fecha, un universo lírico bien reconocible, aun cuando su poética se manifiesta en dos maneras: por una parte, un conjunto de obras experimentales en las que la dimensión visual, la materialidad sémica de las grafías, la hibridación con formas de expresión como la música, la pintura, la fotografía y la tipografía, prevalecen sobre lo referencial, que si bien no llega a desaparecer, pasa a un segundo plano. Son obras como *Pleamor*, *pROSAS in 12 PINKturas* (1991), *Números*, *Cinco poemas visuales*, *Deconstrucción de la rosa* o *Cinco miradas*. Por otro lado, Fraile ha practicado una poética apegada

1 Ha sido galardonado con el Premio Fray Luis de León de poesía (2006) y con el Áccesit del Premio Jaime Gil de Biedma (2008), entre otros. Sus poemas han aparecido en antologías como López Gradolí (2007), Bañares (2013) y AA.VV. (2013).

a la lógica del lenguaje común, una lírica aparentemente más sencilla, aunque su sencillez sea fruto de un cuidadoso trabajo expresivo. Resultaría un error considerar esta segunda manera más comunicativa, pues ambas formas lo son, aunque de distinto modo: en la primera se impone, en principio, la significación abierta de las artes plásticas, mientras que la segunda pivota sobre el código verbal común. No se trata de dos etapas, sino más bien de dos maneras que coexisten y que, incluso, llegan a confluír². A esta trayectoria, suma Fraile su labor como editor de poesía en Ediciones Tansonville, que, desde 2001, publica libros de cuidada factura. En Tansonville, han visto la luz obras de autores como Pedro Casariego de Córdoba, Luis Alberto de Cuenca, Ángel Guache, José María Parreño, Pilar Rubio Montaner, Alfonso López Gradolí, Jesús Hilario Tundidor, Arcadio Pardo o Mercedes Parada Deu, entre otros.

A fin de acotar el objeto de estudio, el acercamiento que aquí propongo se limitará al segundo grupo de su producción y, aun dentro de este, a los libros que conforman “Apuntes del natural” un ciclo iniciado por *Quién mató a Kennedy y por qué* (2007) y concebido desde el comienzo como una serie de siete títulos que irían apareciendo a lo largo de una década: al ya citado siguieron *La chica de la bolsa de peces de colores* (2008), *Y de mí sé decir...* (2011), *Ícaro & Co.* (2012), *Retrato de la soledad* (2013), *In memoriam* (2014) y *Perlas ensangrentadas* (2017).

2 Lo hacen, a mi juicio, con la exposición “Poemas manuscritos sobre lienzo”, exhibida en la primavera de 2015 en el Teatro Zorrilla de Valladolid. En las treinta piezas que componen la muestra se aprecia la síntesis entre el poema como artefacto verbal y el poema como artefacto material. Son manuscritos que “no ocultan las tachaduras, y donde a veces se recogen dos o más opciones de palabras sin llegar a una elección definitiva, lo que exige, por una parte, una lectura no lineal, holística, del poema, y por otra una concepción abierta, *in fieri*, de la obra” (Morán Rodríguez, 2018, 35).

La unidad del ciclo es fundamentalmente temática: los siete libros componen un monumento de memoria al que se ajusta perfectamente la etiqueta de "autoficción", aplicado con más frecuencia a la ficción en prosa, pero cuya oportunidad en poesía, y en particular en la poesía española contemporánea, ha sido estudiada por Scarano, Romano y Ferrari (1994), Scarano, Romano, Ferrari y Ferreira (1996), Scarano (2011), Luengo (2010), Ferrari (2015) y Leuci (2012). Es cierto que la naturaleza del concepto de ficcionalidad y el radio de acción del mismo –en concreto, la posibilidad de aplicarlo al discurso lírico– ha sido objeto de disquisiciones teóricas. A este respecto, Reis y Lopes advierten

son sobre todo los textos narrativos los que mejores condiciones reúnen para escenificar la ficcionalidad a través de la construcción de mundos posibles; pero eso no implica que la ficcionalidad sea una condición exclusiva de los textos narrativos o que la ficcionalidad se verifique solamente en los textos literarios (Reis y Lopes, 1996, 97).

Reis y Lopes ponen como ejemplo de ficcionalidad fuera de la narrativa el *drama romántico*, pero, ¿qué ocurre con la poesía? Pozuelo Yvancos reivindica su entidad de género de ficción (1997, 242) y, tras sus pasos, Irene Sánchez Carrón nos recuerda que "un poema es un texto peculiar que presenta contenidos de ficción intentando que parezcan vividos o sentidos de forma personal" (2006, 120). También Insúa Cereceda (2005) reclama –a partir de Iser, Albaladejo y otros– la ficcionalidad del género poético, considerando que, en él, se crean "mundos posibles", ya que lo fundamental de la ficción, lo que la distingue radical e irreconciliablemente de la realidad, no es la

falsabilidad o valor de verdad de sus enunciados, sino su misma naturaleza verbal, acomodada a una sintaxis del pensamiento que es ajena por completo a los fenómenos de la realidad más allá del lenguaje (Iser, 1989, 162).

Por otra parte, la reivindicación de una dimensión ficcional en la poesía ha desempeñado un papel crucial en gran parte de la poesía española de los últimos cuarenta años, que vuelve la vista a autores como Pessoa o Manuel Machado para recordar que todo “yo” escritural (también, por supuesto, el lírico) es una máscara, una impostura y que, incluso, la confesión más sincera, por el hecho de trasladar los sucesos del plano de la realidad al plano discursivo verbal, constituye una máscara también (acaso la más engañosa, pues la coincidencia con los rasgos la hace indistinguible del rostro real, oculto siempre tras las palabras, e invita a una confusión de orden profundo)³.

Los “Apuntes” de Fraile se fundamentan en la consabida vuelta de tuerca sobre la ambigüedad inherente a todo pacto autobiográfico: si por una parte, Fraile reivindica el carácter autobiográfico del ciclo, por otra, los poemas reiteran una y otra vez, según veremos, la disociación entre el yo pasado –entre cada uno de los yoes pasados– y el yo presente, efímero, carne a su vez de distanciamiento y enajenación. De este modo, los apuntes vienen a constituir lo que Scarano señala como clave del discurso autorreferencial en la lírica, esto es, “construir el imaginario del poeta con las auto-imágenes y anti-imágenes de sí mismo, que se exhiben de manera autoconsciente en la escritura” (Scarano, 2011, 221). El marbete “poesía autoficcional” será

³ Por supuesto, hay que decir que no han faltado voces disidentes, como la del poeta asturiano David González, que reclama para su obra la etiqueta de “Poesía de no ficción”.

preferible al de "aubiográfica", no tanto por la presencia/ausencia de una veracidad empírica de lo enunciado en los poemas, cuanto por la acusada conciencia que el ciclo manifiesta de que el recuerdo, la verbalización y la literaturización de la experiencia son tres operaciones sobre la vida que *fue*, y que es absolutamente irrecuperable. Si bien todo lo reflejado en los poemas se vivió como verdad, su carácter pretérito y escritural lo convierte en literatura, en algo distinto de la existencia inmediata.

En este sentido, es imprescindible recordar una vez más el "carácter construido del yo lírico" (Scarano, 2011), máxime porque Fraile Valles se muestra claramente consciente de ello, a juzgar por declaraciones como la realizada en la Feria del Libro de Guadalajara 2010, muestra de una extrema disociación egótica (no exenta de ironía y humor) que confirma ese carácter escrito del yo lírico, escindido del yo empírico:

Estos encuentros con el público son lo más bonito para mí. Por así decirlo, mi yo social es al que saco de paseo a estos eventos, a las ferias, a las lecturas públicas o a las mesas redondas, y esto me llena de verdad y me permite volver a casa y decir a mi yo escritor: "Tío, lo estamos haciendo bien", porque noto la conexión con el público y noto que el público, aunque no sea lector de poesía, está en lo que yo digo. Muchas veces me desdoble, y vuelvo a casa después de un recital y noto que el Eduardo Fraile poeta sigue sentado en la mesa, y que tengo que contarle cómo ha ido. Él no podría venir a un sitio como este porque sería demasiado para él, y entonces le animo. (Combarros, 2010, s.p.).

Esta y otras declaraciones a prensa (San José, 2008; Fraile, 2014; Jiménez, 2017), junto con las contraportadas o las solapas de algunos de los volúmenes, son paratextos que orientan al lector para que comprenda este ciclo desde

una lectura autobiográfica; a ellos se suman las lecturas públicas en las que Fraile declara invariablemente —y performativamente— el poso vivencial de sus “Apuntes”. Se trata, en definitiva, del “circuito de correferencialidad”, de la “constelación metatextual” (Scarano, 2011, 221) que apuntala la autoficción. Esta estrategia paratextual incrementa la importancia de otro elemento subrayador de la autorreferencialidad, como es la autonominación, esto es, la incursión en los versos del nombre propio del poeta, sea “Eduardito” (2014, 37), sea “Fraile el poeta” (2008, 15; 2014, 42-43). Así la serie plantea una verdadera “poética del nombre propio” o “pasión del nombre propio”, con un efecto pragmático que condiciona y dirige la lectura (Lejeune, 1994, 73⁴). Como más adelante veremos, en los “Apuntes” de Eduardo Fraile, será una constante esa extraña forma de anagnórisis que consiste en contemplarse a sí mismo y, simultáneamente, re/conocerse como otro en aquel yo del pasado.

Es posible percibir un predominio de diversos motivos en cada uno de los libros que conforman el ciclo (así, del motivo de Ícaro y su caída en algunos poemas de *Ícaro & Co.*, o de la soledad y la figura de la madre en *Retrato de la soledad*). Sin embargo, la mayoría de poemas tiene una unidad de tono y asunto fundamental que se impone. La reconstrucción memorialística de la propia vida llegará incluso a desbordar las costuras de los “Apuntes” para extenderse a otros libros con los que hay fuertes nexos intertextuales, como *Con la posible excepción de mí mismo* (2001), *Teoría de la luz* (2004) o *Me asomo a la ventana y pasa un ángel* (2017).

4 Para una panorámica de la autonominación en la poesía hispana, véase Leuci, 2015.

Además de la unidad temática, hay rasgos estructurales que se mantienen en los siete títulos con pocas excepciones y afianzan la unidad de la serie. Desde *Quién mató a Kennedy y por qué* (2007) Fraile establece una organización en tres partes numeradas en romanos, sin título⁵. Cada una de estas secciones está conformada por diez poemas, el último de los cuales aparece siempre entre corchetes, y puede tener un carácter conclusivo respecto de las anteriores composiciones que integran el conjunto. En los siguientes libros se mantendrá, en lo esencial, esta configuración tripartita, reduciéndose cada parte a nueve poemas⁶.

Los 190 poemas del ciclo son fieles a lo que el título anuncia. La propia expresión "Apuntes del natural" procede, claro está, del mundo de las artes plásticas y, más concretamente, de la pintura, donde "apunte del natural" es la expresión con que se denomina al dibujo rápido, destinado a fijar aprisa lo sustancial de una imagen tomada de la realidad sensorial (de ahí la precisión "del natural"). Importa destacar, de esta definición, el sema de 'bosquejo' y el sema de 'rapidez'. Por su carácter de bocetos están destinados a captar la esencia y no la completitud de una escena fugaz mediante la selección y la reducción

5 En otros títulos de Fraile fuera de los "Apuntes del natural", el poeta sigue también la estructura tripartita. Así, es en *Me asomo a la ventana y pasa un ángel* (Valladolid, Difácil, 2017), aunque en este caso las partes sí llevan títulos: I. La Razón..., II. ...De la Sinrazón, III. Que a mi Razón se hace.

6 En *Ícaro & Co.* la estructura se complica mínimamente, pues los nueve poemas de la parte I se articulan, a su vez, en un "Tríptico de Ícaro" más una serie de seis poemas titulada "De las Meninas". En *In memoriam* y *Perlas ensangrentadas*, se antepone a las tres partes un poema-prólogo. *Ícaro & Co.* e *In memoriam* incluyen una Adenda en la que se añaden los poemas de volúmenes precedentes a los que se hace referencia explícita en algunos poemas del libro.

a lo *esquemático*. Eso no significa que se omitan los detalles. Al contrario, se les presta gran atención, pero a partir de una selección de aquellos que, sin necesidad de ir acompañados por todos los demás datos y elementos que configurarían la escena en su hipotética (e inalcanzable) completitud, bastan por sí solos para dar con su tono exacto, para insuflarle vivacidad (esa cualidad que alcanza un recuerdo evocado por la conjunción de nuestros sentidos con tal exactitud que hasta creemos apresar el tiempo perdido entre los dedos). Eso es lo que se propone esta galería de poemas según el modelo explícito de *A la recherche du temps perdu*, y desde la más rendida admiración a Marcel Proust, citado en numerosas ocasiones en estos “Apuntes”, como en el resto de la obra de Fraile, incluida su editorial, a la que bautizó Tansonville en honor a la casa de los Saint-Loup, y que alberga una serie llamada “Gilberta Swann”. Además, el boceto es siempre un estadio no concluido de la obra, y algo de eso hay también en la poética de Fraile, que –heredera de la modernidad también en esto– se nos presenta *in fieri*, como obra abierta y en proceso.

No menos fundamental es el segundo sema del rótulo, esto es, la *rapidez*. El dibujo a partir de la realidad es el intento de aprisionar un fragmento mínimo de esta en el espacio del papel y fuera del tiempo, lo que resulta en definitiva paradójico, porque lo real es temporal y fluido (lo es incluso cuando los artistas plásticos recurren al falso estatismo del posado). Pero ocurre que también nosotros somos seres temporales, fluidos, fugaces. Así que el propio acto de selección, de apunte, se produce en el tiempo, o contra el tiempo. El ejercicio de la memoria se produce a expensas del transcurrir de nuestros días, de manera que seguimos consumiendo metraje de la vida al recrearnos en el *flash back*

de nuestra memoria, por lo que esta no puede ser una revisión a tiempo real: debemos reducirla a su mínima expresión significativa. No disponemos, por decirlo así, de otra vida para revivir la pasada, ni podemos dedicar la segunda mitad de nuestros años a contemplar la película fiel de la primera. De ahí que los apuntes requieran rapidez y que los diez años que Fraile se toma en la conclusión del ciclo sólo puedan parecernos un breve lapso, habida cuenta de que se recrean en ellos más de treinta años de existencia. Él mismo lo señala reflexionando sobre su modelo expreso, Proust, en el poema "Más sobre el jabón", de *Ícaro & Co* (2012, 42; las cursivas son mías):

Sabida es mi admiración
 por Proust. Nadie ha hecho nada igual. Nadie ha llegado
 más alto, más lejos y...
 más lento. Esa desesperada lentitud, precisamente,
 nos hace disfrutar hoy el doble, paladear
 su prosa con delectación
 infinita. *¡Y pensar que corría, que estaba echando una carrera
 contra la muerte! [...]*

También Eduardo Fraile se apresura —*festina lente*— a lo largo de diez años en la captación y condensación bergsoniana de un tiempo o una sucesión de tiempos para elaborar sus "Apuntes". Pero estos parten de la vida, que, *per se*, es multidimensional y multisensorial, y para la configuración y la expresión del recuerdo únicamente disponemos de la palabra. Del mismo modo que el apunte plástico reduce a dos dimensiones lo que en el mundo sensible tiene tres, los apuntes poéticos deben valerse de recursos retóricos para mimar, emular y crear ese simulacro o ese fantasma de realidad pasada

que será un mecano de “mitemas y biografemas, que construyen un sujeto al modo de un *puzzle*” (Scarano 2011: 229).

Es posible identificar los biografemas que se reiteran y entrecruzan a lo largo de los siete libros, e incluso aparecen en otros títulos externos a este ciclo. Sería tarea imposible tratar de consignarlos aquí todos, pero, sí, mencionaré algunos de ellos: los humildes jabones preparados con grasa y sosa por su padre, que aparecen en “El jabón” (2011, 54), “7 d febrero de 1953” (2011, 32), “Mas sobre el jabón” (2012, 42), “Incluso el acto banal (común) de lavarse la cara” (2013, 21), “El jabón” (2011, 4). Los veranos de la infancia en el pueblo familiar, Castrodeza, evocados en numerosos poemas, como “Los madrileños” (2017b, 12), “La expulsión del Paraíso” (2017b, 23). Su maestra del parvulario, en Madrid, primerísimo amor cuyo nombre el poeta no logra recordar, y a la que evoca –en lucha contra el olvido– en “Las tardes van siendo más cortas” (2012, 41) y en “Recuerdo haber bajado al jardín, en pijama” (2008, 58). O las tres niñas francesas llegadas a la ciudad que trastornarán el final de la infancia de los niños de La Salle, empeñados por aquel entonces en construir un avión, en “Institut de Beauté” (2007, 21) o “El camión de la Mahou” (2017b, 43-44). Y, por encima de todos ellos, las figuras del padre y, muy especialmente, de la madre, presentes en numerosos poemas de los siete libros.

La recurrencia de estos y muchos otros “recuerdos”, episodios contruidos por la memoria a la manera de una instantánea o una secuencia, es puesta de relieve en ocasiones por el propio autor, quien, mediante notas a pie de página o en adenda, señala las correspondencias que la reiteración de un

motivo suscita entre dos o más poemas. Pero estos recursos epitextuales no son otra cosa que los indicios más llamativos de una densa red de recurrencias, repeticiones, alusiones internas y variaciones, que prueba esa recursividad de la memoria, o incluso de nuestra capacidad para interpretar la realidad, que acude a lo ya conocido para decodificar lo novedoso.

En un ciclo consagrado al recuerdo y concebido bajo inspiración declaradamente proustiana no puede faltar la sinestesia como mecanismo suscitador de recuerdos, especialmente el gusto y el olfato: no solo se menciona la magdalena de Proust en "Autoportrait" (2008, 34), sino que su poder evocador lo desempeñarán, para Fraile, los melones, cuyo sabor inundaba las tardes de verano de la infancia ("Los melones", en 2007, 20-21; "El tesoro" en 2011, 12). O las pastillas transportadas a domicilio en el Seat 600 del chocolatero "Filiberto González":

[...] Una de mis magdalenas
proustianas: esas llaves
de oro de la memoria, fueron, son sus pastillas
de chocolate elemental. En una lata
de Cola-Cao conservo aún varias tabletas. El olor
es el olor de mi niñez (un día
decidí que iba a hacer libros como el chocolatero
de Vezdermán hacia el chocolate) y el aroma
de aquello que perdí.
La puerta de mi alma

(2008, 52-53).

La sensación de "recuerdo total" que nuestra memoria puede llegar a producir es, pues, un espejismo que se basa en la eficacia mimética de un

bosquejo, un apunte, es decir, una reducción en que la mínima expresión logra una máxima carga evocadora y emocional. Así, un olor o un sabor –como hemos visto– puede cumplir metonímicamente la representación de ese territorio inexistente que es el pasado. Y también puede hacerlo una estampa, una persona o un lugar.

Son muchos los poemas dedicados a evocar –o *invocar*– a personajes del pasado. Señalábamos arriba las referencias al nombre propio del autor; más allá de estas, en los “Apuntes” asistimos un despliegue onomástico⁷ coherente con el espíritu memorialístico del libro. Si la autonominación ancla el texto a la autorreferencialidad, la recurrente mención de nombres y apodos (que, además, a menudo funcionan como títulos de los poemas, reduplicando así su función nominal) actúa verdaderamente como *invocación*, y despliega un elenco de *dramatis personae* que acompaña a los sucesivos *yoes*, figurantes cuyo papel apenas se reduce a estar –a haber estado–, pero cuya sola enunciación obra el milagro de hacer surgir el pasado perdido. Así, “Félix Guayas” (2014, 48-49), “El tío Celes” (2013, 55-56), “Guillerma” (2008, 22-23), “Severo San José” (2014, 30), “Manolo” (2013, 37-38), o “Chiara/1”, “Chiara/2” y “Chiara/3” (aparecidos, respectivamente, en 2008, 31; 2012, 34 y 2014, 14), “Toño Metropole” (2014, 33), “El lobo” (2012, 59) o “José” (2012, 60-61), “Marciel” (2013, 57), “Barbazul (El abuelo Bernardino I)” (2017b, 27), “El abuelo Bernadino II” (2017b, 38), “Luisito (la última carta)”, acerca del cartero de Castrodeza (2017b, 26), “Aurora” (2017b, 30).

⁷ Acerca de la onomástica en la tradición literaria hispánica, véase también Leuci, 2015, especialmente, 7-11.

El nodo común a todos ellos es el autor, la miríada de yoes que desembocan en ese yo que escribe, y que es ya otro más, huidizo y fugaz como los anteriores, cuando nosotros lo leemos. Esa disociación será explícitamente enunciada en numerosos poemas de los "Apuntes". Por ejemplo, de "*Je est un autre*" (2007, 45), titulado con cita implícita de Rimbaud. O en "El camión de las vespas" (2008, 13), donde las motocicletas contemplan al niño:

Me reconocen: soy el niño
 madrugador de los domingos
 [...]
 Hay domingos ahora, muchos años después, que echo de menos
 a aquel niño cuyos ojos se abrían
 a las formas insólitas, a los colores
 vibrantes, a la belleza del mundo. Hoy, por ejemplo,
 a 11 de febrero del año 2007,
 en una ciudad distinta, en otra casa...
 ¿Qué fue de mí?

(2008, 13).

También en "Pregunto por Fraile, el poeta", donde el yo poético recorre distintos bares de la ciudad –El Largo Adiós, La Luna, El farolito, bien reconocibles para los familiarizados con el centro urbano de Valladolid– buscando a "Fraile, el poeta", y oyéndose a sí mismo responder, "con su voz de entonces", "hace mucho / que no viene por aquí", hasta verle –a él, a sí–, cruzando la calle de la mano de una chica (2008, 15). También en "El poeta Eduardo Fraile yendo a echar una carta al correo" (2014, 42) o "Taxis 'UNIC'", donde el yo adulto descubre, súbitamente iluminado por los faros de un coche que sale de un garaje, a su yo de la niñez:

Los faros iluminan de pronto unos columpios infantiles
 en reposo, y entonces yo cruzo y me veo allí sentado,
 protegiéndome
 con las manos abiertas del fulgor y del deslumbramiento
 súbitos, de la incredulidad
 estupefacta de niño de nueve años
 que fui en ese colegio, cuando me reconoce...

(2008, 18-19).

Hacia el final del mismo poemario, en “Nada es tan dulce”, el poeta y la mujer a la que amó hasta el límite, se cruzan por la calle sin reconocerse, “Porque ella ya no es ella: / porque tú no eres tú” (2008, 49). Con el mismo tema se cierra la primera parte de *In memoriam* (2014, 25):

La vida, con secreta ironía, me puso ante los ojos
 anticipados retratos de mí mismo, instantáneas,
 sketches, trozos de pizza del redondo futuro
 o tu rostro mañana, podríamos decir
 a la elegante manera de Marías,
 y que no supe ver en un primer momento,
 ofuscado por su claridad (por su realidad)
 meridiana.

Y el caso
 es que en la luz de hoy, donde quizá es pasado
 ya el mediodía, esas presentes
 sucesiones de mí que descubro en recodos
 de calles, en los pliegues
 sinuosos del camino, son ahora
 rostros de ayer...

Hoy me he visto besándome
 en un café, con una *jeune fille*
en fleurs: precisamente aquélla
 de cuya saliva quise hacer sílabas de luz, palabras
 lentas como caracoles, gigantes como el universo...

Me alimenté de su voz, que caía rodando
—pétalos o monedas derramadas— por una escalinata
de mármol. La perdí.
Hoy sé
que tuve que perderla, y es más
que tuve que perderlas a todas, para que mis palabras,
un día, resonaran así.

Como consciente prueba de esa alienación de los yoes de uno mismo a que el tiempo nos somete, se alza la dedicatoria que preside *Retrato de la soledad*, “a quien fui aquellos días”, y se explica, en un poema de corte más argumentativo que otros, que se formula como juego intertextual con otro de los autores de referencia para Fraile. Se abre convocando a “Bernardo, Ricardo, Alberto, Álvaro”, y prosigue: “[...] ¿cuántos somos / cada uno? [...] *E pluribus / unum*, uno hecho de muchos. / Y así era ser solo, / eso la soledad: ser muchos / y saberlo, siendo uno, / y llamarse Pessoa, que significa Persona / (del griego *máscara*) y también (como Ulises / a Cíclope) Ninguno. / Nadie” (2013, 15).

El distanciamiento de sí se acentúa mediante el uso de la segunda persona en “Albor”, poema que parte de la contemplación de una fotografía escolar en que el niño Eduardo Fraile aparece junto al resto de compañeros de promoción (2013, 51): “[...] ¿Qué será / de vosotros / en el futuro? ¿Quién / perseverará en la niñez, profesará / en la orden de la Literatura?”. El mismo recurso efrástico de la contemplación de una fotografía se repite en otros poemas del ciclo. Son a veces fotografías íntimas, como las “Dos fotos de mi madre” (2011, 47), y la de su padre, en “Un soldado” (2011, 48). Otras

veces se trata de fotografías conocidas de otros escritores, como la foto de Borges (2008, 42-43), las “Fotos de Onetti” (2007, 30-31). Incluso, en algún caso, el poema recrea una fotografía que no existe materialmente, sino que es pura realidad mental: el recuerdo que se configura fotográficamente al invocar el poeta una imagen de sí mismo con una mujer. Ello le lleva nuevamente a reflexionar acerca de la suma de instantáneas irrecuperables (o recuperables solo *in efigie*) que es el tiempo: “Vuelvo a encontrar en ti, en la que fuiste / en esta foto, a aquél, a quien yo era / entonces. El que te amó, quien te tuvo / una vez. [...]” (“De la naturaleza del amor”, 2008, 50). Como en los poemas que plasman un sueño, estos poemas a partir de fotos recurren a menudo a verbos en presente, con gran valor actualizador pero también alejador, ya que ese uso gramatical transmite la ansiedad con que se trata de convocar, de materializar, algo que ya no *es*, que sólo se ve en el recuerdo o en la imagen.

El motivo de la fotografía encauza a la perfección esa obsesión por el instante en su esencia a la vez plena y efímera, que tiene sus raíces literarias en Proust y filosóficas en Bergson. No es raro, pues, que tiempo y luz se confundan: “El tiempo está hecho de luz”, leemos en “El gran apagón”, poema que describe precisamente el final, el máximo estallido luminoso que precede a la total oscuridad (2013, 53). Como para un pintor impresionista contemporáneo de Bergson o de Proust, para Fraile, luz y tiempo son avatares de una misma realidad no totalmente reductible a nuestros sentidos y nuestra comprensión.

En consecuencia con este planteamiento, algunos poemas del ciclo no son estampas del pasado, sino expresiones surgidas de la contemplación de

la realidad, la belleza cotidiana y presente (pero pasado ya del transcurrir del tiempo), como en "Oración por los árboles de la Plaza Circular" (2007, 17). Se trata de epifanías o "anunciaciones" –término de importancia en la poética de Fraile–, momentos súbitos de plenitud en los que el tiempo –un ángel– parece detenerse. Son instantes que el poeta define como "[...] un *quanto*, un ángel hecho tiempo puro / rebelándose contra la eternidad..." (2013, 47). Un buen ejemplo lo encontramos en "Anun/1992" (2007, 54). Ese momento de súbita plenitud es también el tema del poema que abre la segunda parte de *In memoriam* (2014, 29), y en el que leemos "el ángel de la Anunciación está girando en círculos / virtuosos hasta que la pista nº 19 / quede libre.". Al fin, el momento llega: "Todo / contiene la respiración. ¿Qué va a pasar / ahora? Una palabra / está a punto de nacer, / de ser dicha" (2014, 29). La particularidad en este último poema es el giro lingüístico que introduce, ya que la revelación no se liga a la realidad como tal, sino a su enunciación, su verbalización. Es la palabra la que da *a luz* –muy juanramonianamente, por cierto– a la realidad.

La filiación modernista de estas nociones sobre la temporalidad alienta, detrás de la idea de tiempo circular que aparece en varios poemas, acaso como solución o alivio, a la angustia que plantea la existencia como devenir de plenitudes en fuga, inaprensibles. De ahí que el poeta se pregunte: "[...] ¿Hay un eterno retorno / de cada cosa? ¿Nos sobrevivirá / a ti y a mí, lector, este poema?", en "Del eterno retorno" (2014, 18). O que opte por estructuras en anillo (como en "Las tardes van siendo más cortas", 2012, 41). De ahí también que confíe en la vigencia de la lectura de los clásicos

(2014, 19) y en que todos los momentos dorados de extática belleza de la vida humana (quizá tanto más bellos cuanto más perecederos) serán, de alguna manera, salvados y así permanecerán (“Madre intacta, madre incorrupta”, 2013, 19-20).

Junto al tiempo, como su envés, el espacio. La memoria recompone los espacios del pasado, que son fundamentalmente dos espacios urbanos (Madrid y Valladolid) y uno rural, el pueblo vallisoletano de Castrodeza, cuya transformación física lamenta en 2012, 56. El enfoque es, en cualquier caso, eminentemente ciudadano (Fraile, como buen niño de ciudad, asocia el pueblo a los veranos de la infancia), heredero de la tradición iniciada por Baudelaire donde el poeta es un *flâneur* cuyos pasos dibujan un mapa espacial y temporal de la urbe: “[...] El poema / es la ciudad, y la ciudad es el poema [...]”, afirma en “La poesía” (2017b, 24).

En los “Apuntes”, la ciudad es, en realidad, dos ciudades. Madrid corresponde a los recuerdos de los seis primeros años, mientras que Valladolid será la ciudad de la plena niñez y de la adolescencia y juventud. Quizá por eso el plano de Valladolid es mucho más detallado, mientras que Madrid es el recuerdo difuso que se insinúa en “Petit Prince” (2008, 24), como corresponde a la percepción reducida de un niño muy pequeño, un auténtico Principito (o, como en Juan Ramón Jiménez, un Niñodios), para quien el Universo entero se reduce a su ámbito más próximo, “El planeta / de mi infancia perdida, al que no sé volver” (2008, 24). A Valladolid, sin embargo, le corresponde un trazado más realista y más complejo. La diferente percepción de ambas ciudades es consciente en Fraile:

[...] Madrid, mi ciudad, donde no había vuelto
a nacer, donde no había vuelto a vivir desde que con 6 años
nos fuimos a Valladolid, que era como Madrid pero mucho más grande
y más ruidosa. Yo me sabía Madrid, pero Valladolid
me sigue pareciendo aún hoy una ciudad incomprensible.)

(2007, 51).

Pese a esa incomprensión, o quizá por la necesidad de comprender, es Valladolid (a la que dedica 2017b, 35) la ciudad cuyo plano se traza obsesivamente en este ciclo, con tanto esfuerzo como mimo. Aparecen comercios locales, como "La casa del bacalao" (2017b, 36) o la "Sombrerería Santos" (en "Los sombreros", 2012, 46-47), junto a numerosas calles y plazas ligadas siempre a la experiencia vital, emocional y lírica.

El trazado urbano es cotidiana prueba de contraste entre el recuerdo y la realidad, que unas veces es cambiante (el patio de colegio es sustituido por un aparcamiento) y otras mantiene fresca la llave de la memoria: "Las magdalenas de mi infancia vallisoletana / son éstas." ("Calle Porvenir", 2017b, 18). En "Jaque" (2008, 20-21), el viaje en el tiempo se produce al pasear por las calles del Barrio de San Pedro Regalado –un barrio vallisoletano de casas molineras cuya fisionomía ciertamente se ha transformado poco en las últimas décadas–:

[...] Paseo por el barrio de San Pedro Regalado
(Valladolid)
y el aire huele a una novela de Rafael Sánchez Ferlosio,
a sol
y sombra en una copa, a ríos
que se van (el Jarama, la Esgueva) con el corazón

en un puño. No me extrañaría
 nada ver un botijo a la puerta de una casa, o una moto
 con *sidecar*... He debido romper una burbuja
 de tiempo, una vasija de pasado,
 sin querer. Estoy a punto de encontrarme con mis padres
 cuando eran novios... Vámonos
 de aquí. [...]

La calle Industrias, cuyo cartel en la esquina con la calle Bailarín Vicente Escudero puede verse desde la ventana del poeta, que imagina la futura placa: “Calle de las industrias / de Eduardo Fraile”, leo. He debido morir / sin darme cuenta (el futuro / acaba por alcanzarnos siempre). [...]” (2008, 47-48).

Antes de concluir esta aproximación a los “Apuntes del natural” de Eduardo Fraile, anotaré, a mi vez, en rápido bosquejo, algunos aspectos que rebasan el alcance de este trabajo, pero podrán ser examinadas en estudios venideros: el papel de los sueños en la memoria y la escritura de poemas oníricos, en una tradición que enlaza con Juan Ramón Jiménez o Juan Eduardo Cirlot (Gómez Trueba, 2009); la velada, pero repetida, aparición de las alusiones al suicidio, o cómo la labilidad del recuerdo se manifiesta a través de un lenguaje que remeda las rectificaciones, aclaraciones y dudas propias de la memoria; las frecuentes incursiones metarreferenciales (reflexiones sobre el léxico, la fonética o la tipografía) que confirman la cualidad metapoética del ciclo autoficcional; o la presencia de iconos de los *mass media* y el consumo, enraizados en la educación sentimental de todo nacido en los 60. Naturalmente, esos estudios futuros no podrán desatender tampoco al desbordamiento de lo autoficcional en la obra de Fraile, ya que

si bien estos siete libros expresamente concebidos –y, sobre todo, presentados como “Apuntes del natural” – son explícitamente autoficcionales, el estudio de las constantes referencias y repeticiones de motivos en otros títulos (como *Teoría de la luz*, *Con la posible excepción de mí mismo* o *Me asomo a la ventana y pasa un ángel*), e, incluso en las entradas de su *blog* (<http://eduardofrailevalles.blogspot.com/>)⁸, darían una imagen más ajustada de las dimensiones del monumento de memoria y autoficción de Eduardo Fraile.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. *Sentados o de pie. Nueve poetas en su sitio. Antología*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

Bañares, Adriana (ed.). *Erosionados*. Jerez: Origami, 2013.

Combarros, César. “Eduardo Fraile cautiva con su obra poética a lectores para el futuro, en la FIL”. In: *RTV CYL*, 01 dic. 2010. Disponible en: <https://www.cyltv.es/Noticia/A331F185-F3B3-3196-5773F9F2B547CCD5/Eduardo-Fraile-cautiva-con-su-obra-poetica-a-lectores-para-el-futuro-en-la-FIL->. Acceso el 12 ene.-21.

Ferrari, Marta Beatriz. “La operatividad del concepto de autoficción en lírica”. In: *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 40, 2015, 421-428. Disponible en: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/40/cilh40art9.pdf. Acceso 12 ene.-21.

Fraile Valles, Eduardo. *Con la posible excepción de mí mismo*. Valladolid: Tansonville, 2001.

Fraile Valles, Eduardo. *Teoría de la luz*. Valladolid: Difácil, 2004.

8 Acceso 12 ene.-21.

- Fraile Valles, Eduardo. *Quién mató a Kennedy y por qué. Apuntes del natural*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2007.
- Fraile Valles, Eduardo. *La chica de la bolsa de peces de colores*. Madrid: Visor, 2008.
- Fraile Valles, Eduardo. *Y de mí sé decir...* Valladolid: Tansonville, 2011.
- Fraile Valles, Eduardo. *Ícaro & Co*. Madrid: Libros del aire, 2012.
- Fraile Valles, Eduardo. *Retrato de la soledad*. Valladolid: Difácil, 2013.
- Fraile Valles, Eduardo. *In memoriam*. Valladolid: Tansonville, 2014
- Fraile Valles, Eduardo. *Me asomo a la ventana y pasa un ángel*. Valladolid: Difácil, 2017a.
- Fraile Valles, Eduardo. *Perlas ensangrentadas*. Valladolid: Tansonville, 2017b.
- Fraile, Laura. “Eduardo Fraile publica *In memoriam*, el sexto poemario de su serie ‘Apuntes del natural’”. In: *Último cero*. Valladolid, 09 dic. 2014. Disponible en: <http://anterior.ultimocero.com/articulo/eduardo-fraile-publica-memori%C2%B4-el-sexto-poemario-su-serie-apuntes-del-natural%C2%B4>. Acceso 12 ene.-21.
- Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Barcelona: Cátedra, 1999.
- Insúa Cereceda, Mariela. “La creación de mundos posibles en el modo lírico”. In: *Documentos lingüísticos y literarios* 28, 2005, 40-44. Disponible en: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/21425/1/2005_Ins%C3%baa_LaCreaci%C3%b3nDeMundosPosibles.pdf. Acceso 12 ene.-21.
- Iser, Wolfgang. “La realidad de la ficción”. In: Warning, R. (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, 165-195.
- Jiménez, Roberto. “De la *Recherche* a la Movida, Eduardo Fraile ajusta cuentas con su pasado”. In: *La Vanguardia*. Barcelona, 10 jul. 2017. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20170710/424038263850/de-la-recherche-a-la-movida-eduardo-fraile-ajusta-cuentas-con-su-pasado.html>. Acceso 12 ene.-21.

- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Leuci, Verónica. "Poesía y autoficción: una alianza posible". In: *VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 a 9 de mayo de 2012*. La Plata: 2012. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2356/ev.2356.pdf. Acceso 12 ene.-21.
- Leuci, Verónica. "Autoficción, poesía y nombre propio: un debate con puertas abiertas". In: *RECIAL* 6, 7, 2015, 1-17. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11895>. Acceso 12 ene.-21.
- López Gradolí, Alfonso (ed.) *Poesía visual española. Antología incompleta*. Barcelona: Calambur, 2007.
- Luengo, Ana. "El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en poesía". In: Toro, Vera; Luengo, Ana; Schlickers, Sabine (eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010, 251-267.
- Morán Rodríguez, Carmen. "El manuscrito de autor. La obra como 'manu-factura' permanente". In: *Ínsula*, 861, 2018, 31-36.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Lírica y ficción". In: Garrido Domínguez, Antonio (ed.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997, 241-268.
- Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina M.. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.
- Sánchez Carrón, Isabel. "Los falsos días hermosos: la poesía como género de ficción". In: *Per Abbat: Boletín filológico de actualización académica y didáctica* 1 (2006): 119-122.
- San José, Cristina. "Eduardo Fraile: Mi poesía llega ahora mucho más porque estoy claramente desnudo en ella". In: *El Mundo*. Valladolid, 08 dic. 2008. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/08/castillayleon/1228737645.html>. Acceso 12 ene.-21.

Scarano, Laura; Romano, Marcela; Ferrari, Marta. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

Scarano, Laura; Romano, Marcela; Ferrari, Marta; Ferreira, Marta. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Scarano, Laura. “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. In: *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 20, 22, 2011, 219-239. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/334041067_Poesia_y_nombre_de_autor_Entre_el_imaginario_autobio-grafico_y_la_autoficcion. Acceso 12 ene.-21.

Scarano, Laura; Romano, Marcela; Ferrari, Marta. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

Scarano, Laura; Romano, Marcela; Ferrari, Marta; Ferreira, Marta. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

*Con-cierto
visual sentido: la
Interdependencia de
Poesía e Imagen en
Rafael de Cózar*

*“Con-cierto visual sentido”: the
Interdependence of Poetry and
Image in Rafael de Cózar*

Marina Bianchi

Doctora en Iberística – Literatura Española – por la Universidad de Boloña, Marina Bianchi es Associate Professor de Literatura Española en la Universidad de Bérghamo. Es Académico Correspondiente de la *Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, miembro del comité editorial de revistas científicas internacionales, y ha dado clases, conferencias y seminarios en universidades italianas, españolas, alemanas, polacas, rumanas, estadounidenses y de República Dominicana.

Contato: marina.bianchi@unibg.it
Itália

Recebido em: 11 de junho de 2020

Aceito em: 19 de agosto de 2020

PALABRAS CLAVE:
Poesía visual; Rafael de
Cózar; Neovanguardia;
Poesía experimental.

Resumen: La antología *Con-cierto visual sentido. Poemas (1968-2004)*, del catedrático, poeta, pintor y afamado estudioso de las vanguardias Rafael de Cózar (Tetuán, 1951 – Bormujos, Sevilla, 2014), recoge una selección de composiciones en verso, caligramas, poemas visuales en su sentido estricto y otros más bien ilustrados. Cózar se acercó primero a la pintura y luego a la escritura, hasta fundir las dos vertientes en la poesía visual, y esta con otros artes. La interdependencia de palabra e imagen recorre toda su trayectoria creativa, desde los setenta hasta el nuevo siglo, como parte fundamental de su experimentación neovanguardista guiada por un anhelo evocador y abarcador, que responde a su peculiar concepción de arte total. Tras la primera parte del artículo que aborda el tema desde el punto de vista teórico, metodológico y contextual, la cuarta sección describe y clasifica los poemas visuales de las diferentes etapas según su forma y técnicas artísticas. Sigue un análisis hermenéutico de una selección de las obras de Cózar.

KEYWORDS: Visual poetry;
Rafael de Cózar; Neo-avant-
garde; Experimental poetry.

Abstract: The anthology *Con-cierto visual sentido. Poemas (1968-2004)*, by the professor, poet, painter and famed avant-garde scholar Rafael de Cózar (Tetuán, 1951 – Bormujos, Seville, 2014), includes a selection of compositions in verse, calligrams, visual poems in the strict sense and others that are illustrated. Cózar first approached painting and then writing, until he merged both aspects into visual poetry, and this with other arts. The interdependence of word and image runs throughout his creative career, from the seventies to the new century, as a fundamental part of his neo-avant-garde experimentation guided by an evocative and comprehensive yearning, which responds to his peculiar conception of total art. After the first part of the article that deals with the subject from the theoretical, methodological and contextual point of view, the fourth section describes and classifies the visual poems of the different stages according to their form and artistic techniques. This is followed by a hermeneutical analysis of a selection of Cózar's works.

1. MARCO TEÓRICO: PARA UNA TAXONOMÍA DE LA POESÍA VISUAL¹

Nuestro objetivo será analizar la fusión de poesía e imagen en la trayectoria creativa de Rafael de Cózar entre 1968 y 2004, visible en la antología *Concierto visual sentido. Poemas (1968-2004)* (2006), con el fin de defender la tesis de una evolución lineal del artista, desde las formas más elementales de la unión de las dimensiones literaria y figurativa, hasta las más complejas realizadas mediante las nuevas tecnologías, en época más reciente. Debido a que los estudios sobre el tema son aún relativamente escasos en el ámbito académico, es preciso repasar unos conceptos fundamentales en los primeros dos apartados.

Como ya se ha señalado en *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España* (Bianchi, 2016, 16-17), los productos artísticos neovanguardistas se relacionan con los modelos epistemológicos de la postmodernidad² y, por ende, con la tendencia a la fragmentación del objeto artístico, a las nuevas posibilidades combinatorias, al pastiche

1 Este ensayo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)”, financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/FFI2017-84759-P.

2 Tras el final del idealismo moderno, la sociedad postmoderna compleja y caótica ha generado nuevos modelos epistemológicos –o modos de conocer la realidad y de entender el mundo– que, todavía, no han terminado de configurarse. Entre los que se asentaron en la segunda mitad del siglo XX, cabe mencionar: el deconstruccionismo de Jacques Derrida; el postestructuralismo de Jacques Lacan, Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss; el constructivismo de Gaston Bachelard, Niklas Luhmann, Edgar Morin y Jean Piaget, entre otros. Lo que ya se ha aclarado es que la postmodernidad propende por una racionalidad dialógica y un saber subjetivo y cualitativo, es decir, sus modelos epistemológicos se basan en los paradigmas principales de la intercomunicación y la intersubjetividad, a los que se suman la flexibilidad, la particularidad, la verdad cualitativa y la condición holística (Hurtado León; Toro Garrido, 2007, 46-49).

y a formas innovadoras tanto de la creación como de la lectura (García Gabaldón; Valcárcel, 1998, 441-442). Con frecuencia, la transgresión, la ironía, la antinomia y muchos de los recursos retóricos empleados no se limitan al juego formal, sino que tienen la finalidad de involucrar al lector en una profunda exploración sobre el ser, la identidad y la condición del hombre. En el caso de la poesía visual, género que forma parte de la poesía experimental (López Fernández, 2001, s. p.), se trata además de un reflejo artístico de la supremacía de la imagen en nuestra sociedad (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 131), donde la mirada se enfrenta constantemente con signos y símbolos en los carteles, en los anuncios publicitarios, en los medios de comunicación de masa y virtuales, en las redes sociales y en un sinfín de otros contextos.

Desde un punto de vista teórico, la poesía visual supera la concepción horaciana del *ut pictura poesis* de la *Epístola a los Pisones* (Horacio, 2002, 219), en la medida en que el paralelismo entre ambas dimensiones ya no se establece a partir de la función imitativa entre poesía y pintura, es decir, desde la que Jakobson denomina “traducción intersemiótica” (1987, 429) –como ocurre en el caso de la écfrasis o de la imagen que ilustra un poema–, sino desde el diálogo, desde el intercambio de recursos, desde el talento múltiple de poetas que pintan o de pintores que escriben (Monegal, 2000, 18). De acuerdo con la clasificación de los distintos tipos de “interpretazione per trascrizione” de Umberto Eco, tampoco cabría concebir la poesía visual como “traducción intersemiótica”: creemos que se ajustaría mejor al procedimiento de “interpretazione intersistemica” “con mutazione di materia” (2003, 236),

aunque siempre teniendo en cuenta que, en ella, palabra e imagen se ofrecen al mismo tiempo y de forma conjunta, para que el lector perciba el efecto de la interacción de ambas.

Pese a que esta concepción parecería amoldarse a la “intermedialidad” de Dick Higgins (1984), que hace referencia a formas artísticas híbridas que no pertenecen a un género clásico determinado, consideramos más bien la poesía visual como una manifestación que tiene que ver con la “*interartialidad*”, definida por Walter Moser como el conjunto de las interacciones posibles entre las artes que la tradición occidental suele distinguir (2007, 70). Desde luego, no nos parecería adecuado el concepto de “multimedialidad”, por relacionarse con los factores sociales y culturales implicados en la instauración de vínculos entre los diferentes medios audiovisuales y digitales (Müller, 2006, 99-100).

Entre los expertos de poesía visual, Juan Antonio Ramírez la define como “un sistema connotado complejo cuyo plano de expresión está constituido por una fusión de la significación del texto y de la significación de la imagen” (1997, 190). Parafraseando lo afirmado por Xavier Canals (1999, 88), Blanca Millán Domínguez remarca que aspira a “la creación de un nuevo género, en función de la especificidad de la integración de lo icónico y lo discursivo” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 113-114). Algunos adoptan una perspectiva más amplia, como Gustavo Vega, quien apunta que la expresión se refiere a “ciertas formas de creación poética basadas en recursos visuales”, que incluyen productos creativos muy variados: “desde los que son estrictamente lingüístico-estructurales a formas de creación plástica

cuyos elementos funcionan como semantemas o referencias metafórico-poéticas” (Vega, 2005, s. p.). Como muchos otros, los tres hacen hincapié en los dos aspectos indivisibles de esta forma artística: el protagonismo de lo visual que, sin embargo, tiene que guardar alguna relación tanto con la escritura y el lenguaje –o por lo menos con elementos que funcionen como analogía de ellos–, como con la poesía y sus procedimientos metafóricos (Ídem). Entre las distintas modalidades de la poesía visual (Bianchi, 2016, 200-201), algunas de ellas muy lejanas a la escritura, consideramos que la seguida por Rafael de Cózar encajaría en la que Gustavo Vega denomina “poemas visuales texto-discursivos” (2005, s. p.) –a saber, formas poéticas textuales creadas para ser vistas–, puesto que, a menudo, se trata de textos que se pueden leer de forma tradicional, aunque integrados en la imagen.

Finalmente, siguiendo los “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” de Áron Kibédi Varga, en el caso de la poesía visual de Cózar nos movemos: en el territorio de la “simultaneidad” de lo icónico y lo discursivo percibidos contemporáneamente por el espectador, en el marco del criterio temporal (Kibédi Varga, 2000, 113). Con referencia a la cantidad, siempre se trata de objetos “singulares” no insertados en una serie (2000, 114) –se producen inicialmente para ser vistos uno por uno, aunque luego se inserten en libros– y “fijos” –frente a los móviles, como los dibujos animados o algo que se proyecte (2000, 115)–. En lo que concierne a la forma, en la “morfología de la relación entre palabra e imagen” (2000, 117), a veces nos enfrentamos a la “coexistencia” en el mismo espacio de los dos niveles fusionados por completo, otras a la “interreferencia” de dos

partes que “se refieren mutuamente” y cohabitan en la misma página, pero se pueden separar con claridad (2000, 120). En el ámbito de la “sintaxis de la composición, es decir, de la naturaleza de las relaciones entre lo verbal y lo visual” (2000, 123), en ocasiones lo discursivo explica lo figurativo, restringiendo sus posibilidades y fijando su sentido, mientras que, con mayor frecuencia y como es propio del arte contemporáneo, “las palabras, lejos de restringir el significado de la imagen, de hecho añaden algo” (2000, 124), siendo casi siempre funcionales y solo raramente ornamentales.

2 LA POESÍA VISUAL EN EL MARCO DE LAS NEOVANGUARDIAS

La neovanguardia española, surgida en los sesenta en la marginación cultural del franquismo y heredera de la vanguardia histórica, tiene su eclosión en los setenta y alcanza su auge en las artes plásticas que, a menudo, se funden con la literatura, debido a la influencia de la Poesía Concreta. De la neovanguardia catalana, con Joan Brossa como referente, procede la heterogeneidad de elementos y lenguajes que se fusionan, transformando el poema en cartel, en cuadro, en poesía escénica, en acción teatral o musical, en poesía visual (García Gabaldón; Valcárcel, 1998, 455-456), o en esculturo-pintura (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 131), en una evidente negación del género discursivo y superando las fronteras entre las categorías artísticas tradicionales (Bianchi, 2016, 19). El nuevo género se define por “la experimentación con el espacio en blanco de la página y [...] la presencia mínima (a veces nula) de

lenguaje verbal a favor de una multiplicidad de significantes visuales” (López Fernández, 2008, s. p.), donde la transcodificación genera una significación relacional que se construye simultáneamente desde distintos planos. La complejidad de la realidad es el fondo anterior y exterior a la obra, acompaña la experimentación formal y se vuelve objeto de análisis: si por un lado la poesía visual propone actos creativos cuya finalidad es evidentemente estética, por otro, toda vanguardia artística esconde un malestar, un sentimiento de alienación que aflige al individuo y que se vuelve objeto de reflexión en las obras (Bianchi, 2016, 195).

Blanca Millán Domínguez (en Díaz Rosales, 2014, t. I, 113) indica 1964 como fecha de nacimiento de la poesía visual, haciéndolo coincidir con el año de publicación del libro de Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), sobre la difusión de los medios de comunicación de masas. El nuevo género se ve reforzado con el final del franquismo,³ se consolida en los ochenta con la incorporación de una nueva generación de creadores (Millán Domínguez en Díaz Rosales, 2014, t. I, 122) y, aun más en los noventa, con la expansión de internet y de la tecnología. Sin embargo, con raras excepciones entre las que aparece la citada tesis doctoral de Cózar (1984, 942-982), sólo en el siglo XXI la poesía visual se vuelve objeto de investigaciones académicas, en el marco de los estudios culturales y en la

3 En 1975, se publica la primera antología accesible al público no especializado, que reúne a autores de diecinueve países, incluyendo España: *La escritura en libertad*, en edición de Fernando Millán y Jesús García Sánchez (1975). Para más detalles sobre la historia de la poesía visual, véanse Verónica Orazi (2016, 201-213) y Blanca Millán Domínguez (en Díaz Rosales, 2014, t. I, 113-140).

estela de las teorías sobre el *pictorial turn* (Mitchell, 1992) y el *iconic turn* (Boehm, 1994).⁴

Pese a que el siglo XX ha revitalizado el desplazamiento de la base del poema desde el verso hacia la disposición visual de forma revolucionaria y con implicaciones muy distintas, sus orígenes son muy antiguos (Cózar, 2013, 7-12): su principio se remonta a los *technopaegnia* griegos y a los *carmina figurata* latinos, de los que surge el caligrama (cfr. Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. I, 5), lo mismo que a otros “impulsos sincréticos, manierismos, formas difíciles de ingenio literario” (López Fernández, diciembre 2008, s. p.) que “ya existían en la antigüedad, en la Europa medieval, en las culturas árabe, persa, japonesa, china, etc.,” (López Fernández, diciembre 2008, s. p.). A lo largo de la historia, el interés por la dimensión plástica en la escritura reaparece con frecuencia (cfr. Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. I, 5-12), en cada etapa de crisis y de decadencia cultural o de un sistema (Cózar, septiembre-noviembre de 2013, 13).

3 BREVES NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS SOBRE RAFAEL DE CÓZAR

Rafael de Cózar (Tetuán, 1951 – Bormujos, Sevilla, 2014) fue catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla, afamado estudioso

⁴ El primer cambio del paradigma epistemológico teorizado en el ámbito de los *cultural studies* fue el *linguistic turn* teorizado por Richard Rorty (1967), seguido por el *semiotic turn*, el *cultural turn*, el *cognitive turn*, entre otros, y los citados *pictorial turn* e *iconic turn*, que constituyen las bases teóricas de la llamada *visual culture*, que se centra en el papel y en las funciones de las imágenes en una cultura determinada (Pinotti, 2014; García Varas, 2015).

de las vanguardias, crítico, artista polidédrico, escritor y poeta visual. Pasó su adolescencia en Cádiz y su juventud en Sevilla, donde se instaló en 1972. Entre sus galardones destacan el Premio *Ciudad de Sevilla* para Tesis doctorales en 1986 y el Premio *Mario Vargas Llosa* de novela en 1996 con la obra *El corazón de los trapos* (1997).

Entre sus libros de creación poética señalamos: *Entre Chinatown y Riverside: los ángeles guardianes* (1987; ed. aumentada 2004), *Ojos de uva* (1988), *Con-cierto Visual Sentido (Poemas 1968-2004)* (2006), *Piel iluminada* (2008), *Los huecos de la memoria* (2011) y *Cronopoética* (2013). Con referencia a la prosa, es autor de las novelas *El motín de la residencia* (1978) y *El corazón de los trapos* (1997), y algunos de sus relatos se hallan recogidos en *Bocetos de los sueños* (2001). La antología en la que nos centraremos aquí, *Con-cierto visual sentido. Poemas (1968-2004)* (2006) recoge una selección de composiciones tradicionales en verso, junto con caligramas, poemas visuales en su sentido estricto y otros más bien ilustrados.

Cózar se acercó primero a la pintura, desde los siete años, luego a la literatura, a los catorce, y a la escritura, a los dieciocho (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 129). Finalmente, desde 1970, se dedicó a fundir las dos vertientes en la poesía visual y esta con otras artes, sin nunca restarle importancia a la poesía discursiva en su sentido tradicional, que, en sus creaciones, se integra con la dimensión plástica sin desnaturalizarla. La comunión de palabra e imagen, que, en muchos casos, pueden dividirse y leerse de manera independiente, recorre su trayectoria creativa desde los setenta hasta el nuevo siglo, como parte fundamental de su experimentación

neovanguardista guiada por un anhelo evocador y abarcador, por su peculiar concepción de un arte total que experimente con las fronteras entre los géneros, como él mismo aclara:

Es esa antigua aspiración de un lenguaje total: esas “palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas” de que nos habla Bécquer, o ese lenguaje al que se refiere Rimbaud “del alma para el alma, resumiendo todo, perfumes, sonidos, colores...”. (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. I, 22)

Mi estética se situaría en lograr una aspiración que ya insinuaron Baudelaire, Rimbaud, o Bécquer. Este último lo definió como “palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y lágrimas”, es decir, una especie de arte total. He practicado y practico la poesía discursiva y la pintura en su sentido tradicional, aunque en las líneas modernas, pero además de eso, desde hace muchos años empecé a buscar la potenciación mutua de la palabra y la imagen, e incluso el sonido. Hace tiempo trabajo en el poema caligrafiado, recitado en voz del autor, y entroncado en una imagen, con música de fondo, es decir, fusión de las artes, algo que hoy nos permiten las nuevas tecnologías. El vídeo y el *powerpoint* son los vehículos principales de esta producción. (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 122)

A diferencia de la mayoría de los poetas visuales españoles en cuyas obras predomina el aspecto gráfico, salvo pocas excepciones, las creaciones de Cózar proponen una fusión más parecida al emblema (Cózar en Díaz Rosales, 2014, t. II, 130), donde el texto discursivo se acompaña de una imagen y ambos se explican mutuamente, puesto que el principio básico de su poética consiste en: “el interés por mantener la importancia de los dos planos, el de la imagen y el del texto en un nivel equivalente, es decir, que aún estando fusionados, pudieran ‘leerse’ de forma independiente” (Cózar, en Díaz Rosales, 2014, t. II, 132). O, como él mismo explica en la nota a la

edición que abre la antología *Piel iluminada*: “Entiendo que la visualidad no debe suplir al posible sentido poético, sino que es un valor añadido, un refuerzo, del mismo modo que el texto puede sintetizar a la imagen” (Cózar, 2008, 14). Su experimentación, que se mueve entre el realismo y el surrealismo, se configura entonces como una ampliación de la manera de concebir la poesía, como una confluencia sinestésica en busca de una lectura plurisensorial.

Las técnicas más comunes en los poemas visuales de Cózar son la elaboración a mano, con tinta china, con el color añadido más tarde por ordenador (Cózar, en Díaz Rosales, 2014, t. II, 132) o el dibujo a tinta china al que después se le ha agregado el poema. Con menor frecuencia, también aparecen unos retoques fotográficos y unos textos hechos totalmente por ordenador, mientras que las creaciones de los setenta incluyen, además, *collages* de revistas y textos discursivos decorados gráficamente a mano (Cózar, en Díaz Rosales, 2014, t. II, 130).

La experimentación poética fue objeto no sólo de la creación de Cózar, sino también de sus estudios teóricos, hoy referencias imprescindibles para los especialistas: tras su memoria de fin de carrera sobre el Postismo y Carlos Edmundo de Ory, amigo que influye en sus creaciones, escribió su tesis doctoral *Fundamentos históricos de la experimentación poética española* (1984), luego publicada bajo el título de *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX* (1991). Además, es autor de la monografía *Vanguardia o tradición* (2005). En estos ensayos, como en los muchos artículos científicos sobre el mismo tema, el hispanista subraya

la vigencia de la vanguardia y su constante presencia en la historia de la literatura. Como promotor de la poesía española, el escritor fue además director literario de la editorial *El Carro de la Nieve* y colaboró con distintos medios de prensa, entre ellos, *ABC*, *El País*, *Diario 16* y *Canal Sur*.

Muy amigo de Arturo Pérez Reverte, Cózar se volvió además personaje de la serie del Capitán Alatraste y, concretamente, de *El caballero del jubón amarillo* (2003). Como en la novela, en la realidad también era un hombre “de mucha chispa y sazonado arte”, vital, alegre, expansivo y generoso de ánimo. Como todos los que lo conocimos, lo confirma también Antonio Moreno Ayora, quien lo describe como “afable, amistoso y de humor gratamente agrídulce, a menudo irónico” (17 enero 2015, s. p.).

La noche del 12 de diciembre de 2014, en su casa de Bormujos en la provincia de Sevilla, un incendio puso fin a su vida y se llevó su notable biblioteca.

4 CON-CIERTO VISUAL SENTIDO: CLASIFICACIÓN DE LOS POEMAS VISUALES SEGÚN SU FORMA Y SUS TÉCNICAS

La antología *Con-cierto visual sentido* (2006), dominada por la sorprendente sensorialidad típica de Cózar, recoge una selección de su producción poética desde 1968 hasta 2004, dividida en seis secciones o momentos de su trayectoria, y comprende treinta creaciones visuales – treinta y una si se incluye la que abre el apéndice –, de las que veintisiete se reúnen en el anexo final: las transcripciones de las mismas en versos tradicionales en el interior del libro remiten a la obras visuales mediante notas a pie de

página. Las otras tres están en el corpus, junto con las composiciones verbales, porque presentan una simple elaboración tipográfica del texto (Cózar, 2006, 20-22), aunque el contenido evoca la dimensión figurativa – sobre todo en “Huellas” (20)⁵ y en “Pájaros...” (21), y solo en menor medida en “William Blake” (22).

En *Poesía e imagen*, Cózar (1991, 44-45) considera que hay distintos grados de vinculación entre el elemento literario y el plástico: el primero sería la écfrasis, el segundo el emblema, el tercero las formas caligráficas figurativas o no, incluyendo aquí los caligramas. Solo en los dos últimos artificios, la disposición gráfica tiene un valor determinante. Con relación a su constitución, además, las creaciones poéticas visuales se dividen en dos grupos:

[...] el primero de los cuales integraría aquellos en los que participan elementos iconográficos, paralelamente al sistema literario, que se constituyen genéticamente por fusión de diversos sistemas sígnicos para constituir una unidad visual. Es el caso de la poesía semiótica, la emblemática o el collage como sistema constructivo.

En un segundo bloque agruparíamos aquellos textos en que el elemento visual parte de una concepción estructural, es resultado y no tanto punto de partida, se basa en la materialidad del sistema verbal, tanto en una dimensión gráfica como sonora, y sin participación de otros sistemas sígnicos. Es el caso de los pentacrósticos, laberintos o la actual poesía fonética [...].(1991, 45)

De acuerdo con esta clasificación de los artificios procedentes de épocas pasadas, el referente principal de la poesía visual de Cózar sería el emblema

5 Desde ahora en adelante, citaré *Con-cierto visual sentido* indicando solo la página entre paréntesis.

de los siglos XVI y XVII, en el que “la literatura es ilustración, complemento de la imagen [...] Aquí [...] la imagen y el texto constituyen una unidad indisoluble con dos modos de expresión” (1991, 45). Sin embargo, y aun sin llegar a ser el prevalente, veremos cómo el género caligramático ejerce su influencia a lo largo de la trayectoria creativa reproducida en *Con-cierto visual sentido* (III-XXIX), abarcando el entero lapso temporal. Por otro lado, la técnica del collage de fragmentos de fotos mantiene un papel relevante en la antología, lo mismo que los dibujos hechos a mano en tinta china, a los que más tarde se ha añadido el color. La masiva presencia de cuerpos de mujeres, con frecuencia desnudos, revela la preocupación central del autor: el amor reelaborado en la memoria y el deseo que acompaña el dolor por la pérdida. En el recorrido cronológico a través de los poemas visuales de las distintas etapas creativas de Cózar, se plasma una evolución en la fusión de palabra e imagen, donde las correspondencias entre el mensaje verbal y el figurativo se fortalecen y se establecen cada vez más desde el plano simbólico y sensorial. Donde lo haya, el cromatismo también activa la interpretación, reforzando la fusión de los dos códigos.

4.1. El acercamiento a lo visual en la primera etapa creativa: lo verbal ante todo⁶

En las primeras experimentaciones procedentes de *Preludio*, realizadas entre 1968 y 1972, el elemento visual está todavía en ciernes y consiste en el

6 Frente a la imposibilidad de reproducir las imágenes, hablar de la trayectoria creativa desde el punto de vista de la forma implica necesariamente hacerlo de manera descriptiva, en los párrafos 4.1, 4.2, 4.3 y 4.4.

uso de la tinta china sobre el papel blanco, en unos textos poéticos decorados: “Tan sólo mírame” (19 y III), encerrado en un marco alado; “Sentir la cadencia de tu cuerpo” (19 y IV),⁷ distribuido espacialmente en los huecos de una enorme S; “Bajo los dedos de una mujer” (19 y V),⁸ ubicado de tal manera que despierte la sensación de una huella caligramática en la imagen de la larga “melena del olvido” creada por los versos, aunque esta no termina de definirse. A *Preludio* pertenecen además las citadas composiciones verbales elaboradas tipográficamente: “Huellas” (20), “Pájaros...” (21) y “William Blake, ¿me escuchas?” (22), que tan solo juegan con las mayúsculas, las negritas, los distintos tamaños de los caracteres y los espacios blancos.

Todavía tenemos la sensación de estar en los albores de la comunión de imagen y texto en el 2º *Movimiento: Sinfonía n. 1 en negro, de Cózar (ma non troppo)*, que reúne creaciones de 1972-1973, de nuevo en tinta china sobre fondo blanco: “En la primera soledad del verso” (25 y VI)⁹ presenta

7 Una versión tardía del poema visual “Sentir la cadencia de tu cuerpo”, incluida en el número extraordinario de 2014 de la revista *Tintas* (Díaz Rosales, 2014, t. II, 124), presenta el mismo poema, con la misma disposición tipográfica, colocado delante de un ágata azul, morada y gris, piedra que tiene detrás otra más grande, probablemente una geoda, con el centro azulado y el margen entre morado y rosa.

8 En el nº del 3 de mayo de 2010 de la revista *Book Visual* (Boek861, 23), dedicado a la poesía visual de Rafael de Cózar, tenemos una versión posterior de “Bajo los dedos de una mujer”, donde el poema, con la misma disposición tipográfica, está delante de un ágata marrón que lo enmarca y esta suspensa encima de una ola de un mar cristalino, cuya agua salta hasta la parte alta del poema visual.

9 “En la primera soledad del verso” aparece en una nueva versión, en el número extraordinario de 2014 de la revista *Tintas* (Díaz Rosales, 2014, t. II, 125), con un fondo amarillo y naranja que reproduce los movimientos concéntricos de un ágata y con fragmentos de fotos de ojos ocupando la cara, y de pelo rubio en el lugar que le corresponde.

un caligrama en forma de rombo, que ocupa el interior del rostro en un autorretrato dibujado. “A veces, simplemente a veces” (26 y VII) y “Taberna de la noche” (27 y VIII) son textos decorados, escritos en versales, con la inicial flameante y con las palabras formando un rectángulo con pocos espacios vacíos que enfatizan algunos fragmentos relevantes.

En definitiva, en ambos apartados, aún sobresale el elemento literario, mientras que el plástico sirve sobre todo de adorno. Todo está hecho a mano, en negro, y el elemento cromático está totalmente ausente.

4.2. La poesía visual de Cózar a finales de los setenta: la prevalencia del collage

Tras el 3º *Movimiento* de 1973-1977, exclusivamente literario, el 4º *Periodo* 1977-1978: *La copa de los ecos* incluye seis poemas propiamente visuales que presentan un triunfo de colores intensos y dos composiciones en tinta china de herencia caligráfica: “Dormido en la ruleta del día” (64 y XIV),¹⁰ donde las “burbujas de humo” van tomando forma en los claroscuros de las letras, y “Discreto” (67 y XV),¹¹ en el que el “retrato” o “boceto” de un paisaje surrealista, probablemente submarino, se concreta en las imágenes sugeridas por la disposición del texto.

10 Existe una versión posterior de “Dormido en la ruleta del día”, con un fondo que abarca distintas tonalidades del rosa, del morado y del azul, incluida en la antología *Piel iluminada* (Cózar, 2008, 51).

11 Hay una versión posterior de “Discreto”, con un fondo con distintas tonalidades del amarillo, del oro y del rosa, además de los huecos de las letras rellenos de rojo, incluida en la antología *Piel iluminada* (Cózar, 2008, 61).

El primer poema visual de la sección, “No busques una palabra...” (50 y IX), reúne técnicas diferentes: el collage de las fotos que reproducen los personajes, el texto discursivo que esboza las ramas y la copa del árbol-mujer, desvelando una ligera vinculación con el caligrama, los tonos del oro y del azul del fondo añadidos por ordenador y, a mano, el rojo que rellena los huecos de las letras - estos colores se suman al de la carne del cuerpo de mujer, al gris de los hombres que la miran y al morado de los trajes de las bailarinas. Le sigue “Esa otra piel...” (53 y X), donde el collage se une a la escritura que conforma las alas u hojas y la melena del cuerpo femenino, lo que de nuevo descubre una raíz caligramática. Predomina el verde intenso y vital de las hojas, con matices marrones, morados y negros, y contrapuesto tanto a la piel clara de la mujer como al blanco del fondo – en esta versión.¹² A su vez, “El tiempo se diluye...” (55 y XI) propone la explosión de los colores del fondo, con la supremacía del rojo y del azul, donde el dibujo de un enredo surrealista de ramas que se vuelven brazos alados enmarca lo verbal. En “Tambores de ébano...” (57 y XII), unas sombras negras danzantes se multiplican en blanco con la técnica de la pintura en negativo, casi disolviéndose detrás de la lluvia de las gotas del spray, azules, verde agua y negras, que les resta protagonismo. “Como si existieras” (60 y XIII) mezcla el collage de las fotos de los cuerpos grises con el dibujo formado por los colores azul y morado sobre un fondo oscuro que termina en flecos, recortado y pegado sobre otro rosado. El texto verbal se coloca alrededor

12 Una versión posterior de “Esa otra piel...” tiene un fondo verde con sombras grises y está incluida en la antología *Piel iluminada* (Cózar, 2008, 25).

de los caireles negros. En “Ciudad” (68 y XVI), que cierra la sección con un collage, los cuerpos femeninos color carne, mutilados, se elevan desde el negro, el gris y el verde grisáceo de los elementos de la ciudad, que discuerdan con los tonos del amarillo al naranja y al rojo de los dos lados; las palabras se disuelven y se dispersan hasta imposibilitar la lectura, al salir de la cabeza de la mujer central.

Con dos excepciones que proceden de la tradición del caligrama sin color, el apartado marca, entonces, el dominio del cromatismo en los seis poemas visuales, a la vez que se impone el collage presente en cuatro de ellos, acompañados por uno de técnica pictórica y un dibujo.

4.3. La poesía visual de Cózar en los ochenta: la afición a los dibujos

Si el 5º *Movimiento: Sombras de tus ecos*, escrito en los años 1979 y 1980, queda de nuevo en la sola dimensión del texto escrito, el 6º *Movimiento: Ojos de uva*, con creaciones realizadas entre 1980 y 1989, incluye siete creaciones verbovisuales. La primera, “Espiral de piedra...” (87 y XVII) es la foto de la Giralda de Sevilla con una reelaboración gráfica de la misma duplicada a sus dos lados, con unos dibujos de poetas en la parte baja y, en la alta, las letras colocadas de tal manera que restituyen la forma de la torre en una reminiscencia caligramática. A continuación, “Estado Vigila” (87 y XVIII)¹³ propone un collage de fotos con el texto insertado en distintos lugares de

13 En *Los huecos de la memoria* (Cózar, 2011, 75), “Estado Vigila” vuelve a aparecer sin el texto rojo colocado a la derecha en la primera versión, que, en *Con-cierto visual sentido* (2006, 87), corresponde a la parte central de la transcripción del poema.

las imágenes de las máquinas que nos vigilan, la principal y las del fondo, con los militares al pie del poema visual. La dificultad de lectura de algunos fragmentos y la contigüidad de ciertas palabras enfatizadas mediante el tamaño generan asociaciones imprevistas.

Siguen cinco dibujos en tinta china, con letra a mano y colores muy intensos añadidos por ordenador, de los que cuatro son cuerpos transparentes de mujeres desnudas, donde los colores del fondo las traspasan y se extienden a la totalidad de la obra. En “Si alguna vez te sobra” (90 y XIX), lo verbal se incorpora en el elemento figurativo, casi proporcionando un soporte para el cuerpo recostado. Las volátiles manchas moradas del fondo persisten en la totalidad de la superficie. “Torre del Oro” (96 y XX) guarda el vínculo con el caligrama en la parte alta del monumento que toma forma gracias a la disposición de las palabras, mientras que, en la baja, el elemento verbal se coloca en la pared como si fuera un grafiti. Dominan el amarillo intenso que se funde con el oro del suelo, el azul y el rosa del cielo que, a veces, se contamina con el amarillo de la torre, y el verde vivo de la hierba y de las palmeras. En “Si mis ávidos labios...” (101 y XXI), las olas rosas que, en ocasiones, tienden al rojo, recuerdan los labios, sugeridos también por los versos colocados alrededor del cuerpo formando una boca, a la manera caligramática, en cuyo interior descansa la mujer desnuda. En “Sobre su piel” (102 y XXII), las palabras toman la plaza del pelo de la mujer que cubre la cara volando hacia arriba y, desde la espalda, llega hasta la rodilla, recordando de nuevo la técnica del caligrama, aunque difuminada. El fondo naranja con rayos amarillos intensifica el efecto de las llamas que suben desde las

piernas mutiladas y que salen desde atrás de la espalda. Finalmente, en el fondo de “Si pudiera evitar al menos” (102 y XXIII) dominan el rosa, casi lila, y el oro. El texto evoca la forma del brazo de otra persona que sujeta el torso dibujado, descubriendo nuevamente el legado caligramático.

Estamos en pleno auge de la trayectoria verbovisual de Cózar, con la incorporación de nuevas técnicas, con una mayor compaginación de palabra e imagen y con la innovación del fondo que invade los objetos del dibujo con sus colores intensos y sugerentes.

4.4. La poesía visual de Cózar a finales del siglo pasado: el protagonismo de la fotografía

Por último, el 7º *Movimiento: Fin de siglo* comprende seis creaciones visuales, de las que la primera y la cuarta no presentan ningún tipo de elemento verbal: una es un collage con elementos pictóricos (XXIV) que ilustra “Definición” (120) y otra es la elaboración digital de una foto de Carlos Edmundo de Ory (XXVII), a quien va dedicado el poema correspondiente, “Tigre de tristeza” (128). La fotografía, no solo como detalle de los collages, parece haber ganado terreno en estas composiciones más recientes.

“Sobre estos ojos...” (122 y XXV) presenta la foto en blanco y negro del rostro sereno de una mujer, con el texto reconociblemente elaborado con WordArt, usando los colores verde, morado y naranja. El único dibujo de la serie final es “En el abrazo...” (125 y XXVI), un frío abrazo entre el hombre-árbol y la mujer-piedra, en el que predominan el verde y el marrón

del primero y el gris azulado y el amarillo del pelo de la segunda, sobre un fondo rosa claro que se difumina en el amarillo del borde exterior. La escritura se halla ubicada a los dos lados de la imagen. “Unos labios hoy...” (132 y XXVIII) surge del fotomontaje del torso moreno de una mujer al que se superponen las cuerdas de una guitarra, en un fondo azul y con las palabras colocadas alrededor del cuerpo-instrumento. Cierra la antología “Fundir quisiera tu cuerpo de metal” (135 y XXIX), elaborado digitalmente a partir de una foto, donde una presencia femenina de cuerpo azul con matices rosados, desnuda como de costumbre, se vuelve una presencia fantasmal por la disolución de su rostro. El texto está delante de ella, en un fondo de colores diluidos.

En esta última etapa de *Con-cierto visual sentido*, la mujer es la protagonista absoluta –con la única excepción del homenaje a Carlos Edmundo de Ory– y la fotografía es la base de partida predilecta de unas creaciones que, sin olvidarse de la tradición, se insertan en la corriente finisecular de la poesía visual española. Además, el texto se ha vuelto más fácilmente legible, superando, así, la necesidad de transcribirlo aparte, como poema verbal sin elementos icónicos.

5 ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE UNA MUESTRA DE LOS POEMAS VISUALES

Tras describir la forma de todos los poemas visuales de la antología *Con-cierto visual sentido*, nos centraremos en el fondo de algunos de ellos, desde la hermenéutica. Por cuestiones de espacio, nos detendremos solo en una

muestra de seis obras, una para la primera y la última etapa, dos para cada uno de los dos momentos centrales.

En nuestro análisis, las claves interpretativas reconocidas y asentadas entre los especialistas del género –muchas de ellas compendiadas por Juan Carlos Fernández Serrato (2003) y por Gustavo Vega (en Díaz Rosales, 2014, t. I, 151-166)– se sumarán a las procedentes tanto de la exégesis poética tradicional como del legado de las vanguardias históricas, ya que la poesía visual establece un diálogo intertextual (Kristeva, 1981, 66-67) con ambas. Además, consideraremos las características peculiares de las creaciones de Cózar, quien utiliza lo visual para darle forma a su imaginación más profunda, a un sentir que parece proceder del subconsciente y produce nexos inesperados entre la metáfora y su significación, lo que revela la puntual herencia del Surrealismo. Por otro lado, el Postismo de Carlos Edmundo de Ory influye inevitablemente en su quehacer creativo, por ser objeto de sus tempranas investigaciones sobre la poesía experimental: tras dedicar al Postismo su memoria de fin de carrera y antes de consagrarle unas páginas de su tesis doctoral (1984, 938-941), en 1978 Cózar se encarga de la edición de la antología *Metanoia* de Ory, aportando un esclarecedor estudio sobre su poesía en la introducción (Ory, 1978, 19-94). Otro ascendiente procede de Juan Eduardo Cirlot, amigo de Ory (Cirlot, 2001, 97-117) que también aparece en los trabajos científicos de Cózar (1984, 940-942), descrito por nuestro artista como: “una de las personalidades más interesantes y complejas de la literatura de posguerra, [que] radicalizó en su obra algunos de los rasgos del Postismo”

(1984, 940). Cózar señala a Cirlot como un representante de “una original versión del concretismo vanguardista europeo a la vez que entronque con la tradición cultural hermética” (1984, 940 y 942), cita sus importantes estudios sobre el arte de vanguardia y remarca que es autor de “uno de los más interesantes trabajos sobre simbología” (1984, 242), refiriéndose a la primera edición de 1958 de su *Diccionario de símbolos* (Cirlot, 2004). Por esta razón, la versión más reciente de este volumen será para nosotros una herramienta imprescindible para la interpretación del cromatismo.

Antes de centrar la atención en los poemas visuales elegidos, queremos hacer hincapié en un tópico recurrente al que aluden unos elementos reiterados tanto en lo verbal como en lo figurativo, a lo largo de la entera trayectoria artística de Cózar: la mediación entre la tierra y el cielo, que toma forma en los cuerpos verticales de los árboles, de las torres y de las mujeres, y que se insinúa en la simbología de las alas, de las raíces y de las ramas.¹⁴ Recordemos que Juan Ramón Jiménez titula el segundo libro de su antología de aforismos *Ideología* de la siguiente manera: “Raíces y alas, pero que las alas arraiguen y vuelen las raíces a continuas metamorfosis” (1990, 160). Como subrayan María Isabel López Martínez y María Ángeles Pérez Álvarez (1993, 219-220), en las obras de plenitud del poeta de Moguer la antítesis tierra/cielo es básica y nace de la antinomia raíces/alas, de sello modernista, a la que Ramón Jiménez confiere una dimensión simbólica en

14 Limitándonos a la verticalidad figurativa de los poemas visuales de *Con-cierto visual sentido*, véanse: los árboles representados (IX, XX, XXIV, XXVI) o evocados metonímicamente (X, XI), los cuerpos humanos verticales (XVI, XXII, XXVIII, XXIX), las torres (XVII, XX) y el objeto mecánico (XVII).

la que: “el plano interior [...] representa el arraigo del poeta al mundo; el dominio superior [...] tiene que ver con la gracia sobrenatural que toca al artista y con la eternidad de que lo dota. El poeta es un *medium* entre ambas parcelas” (López Martínez y Pérez Álvarez, 1993, 220). La doble tensión que reina en la obra de Cózar remite además a Martin Heidegger, quien afirma en *Camino de campo*: “El roble mismo decía [...] que crecer es abrirse a la amplitud del cielo y al mismo tiempo arraigarse en la oscuridad de la tierra; que todo lo que es genuino prospera sólo si el hombre es a la vez ambas cosas, dispuesto a las exigencias del cielo supremo y amparado en el seno de la tierra sustentadora” (2003, 24-25). Ampararse en la segura morada de la tierra implica conocer la esencia de lo vivo, para luego satisfacer la exigencia de lo supremo, del cielo como espacio de luz, de libertad, de trascendencia y sublimación que encuentra su realización en el acto creativo.

5.1. “En la primera soledad del verso”: la primera etapa creativa

De la etapa de la supremacía de lo verbal, hemos elegido la composición más plástica: “En la primera soledad del verso” (25 y VI). Pese a ello, la referencia metapoética está presente ya en el título y protagoniza la obra, puesto que se trata de una identificación del yo con su papel de poeta, con la poesía, con su génesis y con sus consecuencias. El texto caligramático romboidal, que sustituye e indica con sus ángulos la frente, los ojos y la boca del autorretrato esbozado —la mente que elabora lo que ve y lo devuelve mediante la palabra—, reza:

En la primera soledad del verso
 en la génesis de lo que provoca
 y unge de hoja y púrpura mi vida,
 en la oquedad profunda y el universo roto,
 en la palabra desnudadora de la verdad si existe,
 en la ventana del cuerpo y el apretado verbo
 de la locura,
 junto a ti que para mí naciste de los álamos
 y en el mismo origen de ser nosotros mismos,
 una gaviota inunda de nieve y nube
 los llanos del tiempo. (25)

La composición se podría leer como un manifiesto de la poética de Cózar, en el que ya aparecen tanto los símbolos que volverán a lo largo de su trayectoria creativa como la centralidad del elemento cromático, aunque aquí solo se evoca mediante la palabra: la llegada de la poesía trae el color púrpura, síntesis del poder, de la espiritualidad y de la sublimación (cfr. Cirlot, 2004, 141), junto con la búsqueda de la verdad escondida en el interior del cuerpo. Lo corrobora la imagen, donde el verso sustituye la boca y los ojos: es voz que permite la expresión y, a la vez, posibilita una mirada más profunda –recordando la mutilación o la ceguera surrealista que marcan el acceso a una nueva visión–, es palabra y figuración, como la poesía visual, donde lo inefable encuentra otro código para superar los límites del verbo. Por otro lado, el ser humano parece fundirse con los árboles, lo que reaparece a menudo en los dibujos posteriores: nace “de los álamos” y su vida puede asumir el color otoñal de las hojas. Estamos en la estación y en el color que representan el momento final de los que se definen en otros poemas de *Con-cierto visual sentido* como los “lejanos días del solo rojo”

(35) de la pasión vivida, antes de que llegue el “azul de la noche” (21), de la nostalgia, de la pérdida y del frío invierno, con su nieve blanca y sus nubes grises, recordándonos que el tiempo asecha.

El verso, que ocupando la plaza del rostro, se vuelve el elemento definitorio de la identidad del sujeto lírico, es entonces “soledad”, “oquedad profunda” y “universo roto”: transcribe un sufrimiento por una ausencia, un amor perdido, tras reelaborarlo en el recuerdo. Como Gustavo Adolfo Bécquer en las *Cartas literarias a una mujer* (López Estrada, 1972, 223), Cózar remarca en “Unas notas introductorias” a *Los huecos de la memoria* que “el proceso literario no consiste en narrar la experiencia amorosa, contar la historia, sino en evocar aquellas sensaciones que quedaron en la memoria, ayudados ahora por la imaginación y la fantasía” (Cózar, 2011, 16). Y añade: “Efectivamente raras veces se escribe del amor durante su vigencia, ya que entonces es fundamentalmente experiencia humana, más que literaria. Uno está ocupado en sentir, no en racionalizar. Pero el ámbito de la literatura es sobre todo el de la memoria, ya sea real, o ficticia, lo que significa, en esa etapa de rememoración, que el amor ya se ha perdido” (Cózar, 2011, 15).

Desde el principio, Cózar tiene conciencia del *tempus fugit* que cada día acerca el hombre a la muerte. Sin embargo, no deja de encontrar en el amor, igualmente efímero, un anhelo de vida. Evidentemente se trata de otro legado de Bécquer, quien recuerda en la rima “LVI” que: “¡Amargo es el dolor, pero siquiera / padecer es vivir!” (2014, 148).

5.2. “Esa especie de síntesis cosmológica”: el cuarto periodo

Del cuarto periodo, nos centraremos en dos creaciones que encierran unos conceptos primordiales de la poética de Cózar: “Esa otra piel...” (53 y X) y “El tiempo se diluye...” (55 y XI). “Esa otra piel...” (53 y X) experimenta con el collage y la herencia del caligrama, donde el texto que conforma las alas canta:

Esa especie de síntesis cosmológica
o esa otra piel más espesa y dura
extendida
paralelamente,
obelisco de la escarpada tierra,
figura de barro y piel
cocida en el sexo del sol,
mi cuerpo hincado en el cuerpo
de la mujer que duerme... (53 y X)

Más allá de la referencia a la parte del cuerpo, la identificación del hombre con la tierra y el barro en una “especie de síntesis cosmológica” que ocupa el ala izquierda de la mujer, en posición central entre la derecha y la que brota de la cabeza, remite tanto al “hombre de barro” dotado de palabra, aunque no de conciencia, del mito de la creación del *Popol Vuh* (Anónimo, 2007, 10) como al libro del “Génesis” de la *Santa Biblia*, que cita al hombre formado “del polvo de la tierra” (1995, Génesis, 2:7, 25) al que volverá (1995, Génesis, 3:19, 27). A su vez, mediante el procedimiento metonímico de la hoja por la planta, la imagen remite de nuevo a la esencia arbórea del ser humano, del femenino en este caso, cuyo cuerpo surge de otras dos alas-hojas que lo rodean con su verde vivo, color de la tierra contrapuesto al azul

del cielo (Cirlot, 2004, 116), símbolo de la naturaleza, de la “vida directa y natural” (Cirlot, 2004, 142). Los versos y la figura remiten además a los de “Me llamo barro aunque Miguel me llamen” de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, quien escribe:

Más mojado que el rostro de mí llanto,
cuando el vidrio lanar del hielo bala,
cuando el invierno tu ventana cierra
bajo a tus pies un gavilán de ala,
de ala manchada y corazón de tierra.
Bajo a tus pies un ramo derretido
de humilde miel pataleada y sola,
un despreciado corazón caído
en forma de alga y en figura de ola.

Barro en vano me invisto de amapola,
barro en vano vertiendo voy mis brazos,
barro en vano te muerdo los talones,
dándote a malheridos aletazos
sapos como convulsos corazones. (2017, 312)

El “ala”, la “tierra”, el “ramo” y, releendo el poema visual de Cózar a la luz de los versos de Hernández, hasta la “ola”, cuya forma queda reflejada en las alas y, sobre todo, en la cola que sustituye el pelo de la mujer, vuelven en la creación verbo-figurativa del primero sobre el origen de su universo poético – por eso la “síntesis cosmológica” que definiríamos más bien cosmogónica. Evidentemente, el centro, el instinto primordial y la razón de vida del ser terreno y vegetal es el amor. Por ende, tanto la composición de Cózar como la del poeta de Orihuela se cierran con una referencia al ansiado acto sexual: el “cuerpo hincado” en el de “la mujer

que duerme” en el primero, el barro que se levanta “huracanado” hasta el “asalto de ofendida espuma” de “un amoroso cataclismo” en el segundo (Hernández, 2017, 313).

Además de la técnica artística elegida y de las referencias intertextuales que revelan detalles fundamentales para la interpretación, desde el punto de vista de los expertos de poesía visual, estaríamos frente al procedimiento que Vega denomina “contextualización o descontextualización” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 155), en el que se le atribuye a un objeto una situación o un uso distinto al habitual, redefiniendo su significado desde una función metafórica: los brazos se vuelven alas u hojas, el pelo se convierte en ola, las hojas verdes se transmutan en nido o en vulva de la que nace la mujer.

Otro mecanismo parecido, aunque distinto, es la “desfuncionalización” (Vega en Díaz Rosales, 2014, t. I, 155), es decir, cuando se le impide a un objeto cumplir su función normal. Este es visible en el segundo poema visual del cuarto periodo en el que nos detendremos: “El tiempo se diluye...” (55 y XI), en cuyo dibujo las alas no pueden levantar la manos que conforman sus cuerpos, debido a las raíces que las anclan al suelo, lo mismo que la libélula no puede volar en el texto, por estar “ahorcada en el alambre de los cielos”. No solo la imposibilidad del vuelo, el elemento verbal y el figurativo comparten también la maraña de los citados hilos y de las ramas-brazos, confirmando de nuevo la fusión de hombre y planta. Enmarcado por estos extraños seres, en el breve texto se lee: “El tiempo se diluye entre las alas de una libélula / ahorcada en el alambre de los cielos”, sugiriendo, en las palabras, que el tiempo que pasa nos detiene en la vida terrenal donde todo

acaba y provoca sufrimiento, así como en la imagen las raíces-pies atan al suelo el árbol alado antropomorfo.

Según afirma Vega, en la poesía visual son muy comunes tanto la “deformación” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 154) como la combinación o contraposición de objetos, para conjugar ideas contrarias o contradictorias, generando formas equiparables a las tradicionales de la antítesis, del oxímoron y de la paradoja (Díaz Rosales, 2014, t. I, 156). Por otra parte, a menudo se asiste al equivalente figurativo de las metáforas antropomórficas que identifican los objetos con los hombres o asimilan sus características a las humanas (Díaz Rosales, 2014, t. I, 155-156). Cózar funde en su composición los tres procedimientos, puesto que deforma el árbol, transformándolo en dual, lo combina con las alas animales y con las extremidades del cuerpo humano. Al mismo tiempo, los versos proponen la paradoja de la “libélula / ahorcada”, evocando la imagen del insecto colgando desde el cielo hacia abajo: se remarca otra vez la imposibilidad de desprenderse del suelo, reforzada por la sinergia perfecta de los dos códigos.

Además, de nuevo se hace hincapié en la fusión del hombre con el árbol que, aclara Cirlot, “representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración” (2004, 89), es decir, el centro del mundo, su eje, y el contacto entre el mundo infernal de abajo, el central terrestre y el superior celeste (cfr. 2004, 89), aunque en este poema visual cargado de alucinación onírica de legado surrealista, la mediación con el nivel alto se quiebra por su ineficacia. Por supuesto, el inalcanzable grado más elevado bien podría coincidir con la

perfección poética nunca hallada y seguramente con el amor que el tiempo lleva constantemente a su final. En nuestra opinión, el hombre-árbol sería, entonces, la metáfora de la mediación del poeta que, con sus versos, logra acercar dos mundos inconciliables: el real y el ideal, que traen a la mente la realidad y el deseo cernudianos (Cernuda, 2004).

Con referencia a la agradable combinación de las manchas y los puntos de los colores spray usados para el fondo, con distintas tonalidades de azul a la izquierda y de entre amarillo y rojo a la derecha, que se mezclan en la parte alta generando manchas violeta, la interpretación se encuentra de nuevo en Cirlot: no solo la secuencia del amarillo, el anaranjado, el rojo, el violeta y el azul es la escala correcta de cada uno de los pasos para ir del primer matiz al último –el verde sería la transición sumativa directa–, sino que, además, el “violado [*significa*] nostalgia, recuerdo, es decir, devoción (azul), más pasión (rojo)” (2004, 141), exactamente lo que se requiere tanto para la creación como para el amor.

5.3. “Las sombras de anónimas historias”: el sexto movimiento

De la sexta etapa, hemos elegido “Espiral de piedra...” (87 y XVII) y “Sobre su piel” (102 y XXII), dos creaciones verbo-figurativas que, siendo aparentemente muy diferentes, comparten otro concepto básico de la poética de Cózar: los fantasmas del recuerdo que se vuelven sombras en los versos y cuerpos etéreos en las imágenes, las materializaciones de las “memorias y deseos / de cosas que no existen” de la rima “III” de Bécquer (2014, 111).

La técnica mixta de fotografía, dibujo y reelaboración gráfica por ordenador de “Espiral de piedra...” (87 y XVII) reproduce tres Giraldas de Sevilla: la foto central y dos hologramas caligramáticos a su izquierda y a su derecha, celeste claro, casi lila pálido, y amarillo respectivamente. En su base hay cinco cabezas de poetas sevillanos: son perfectamente reconocibles las tres más grandes de Gustavo Adolfo Bécquer, de José María Blanco White y, más atrás, de Antonio Machado; algo menos definidas y más pequeñas son las figuras en las que creemos reconocer los bustos de Luis Cernuda a la izquierda y de Vicente Aleixandre a la derecha. El dibujo de la torre que se reproduce a los dos lados se publicó en blanco y negro, en 1997, como portada del libro *Sevilla en la comunicación poética. Teoría, antecedentes y tendencias actuales* (Reig, 1997).

Los colores de las dos torres laterales, el celeste-lila y el amarillo, ambos muy claros y tendientes al blanco, podrían representar la misma oposición de luz y sombra producida por el dorado de la Giralda central, alumbrada sobre el fondo negro de la noche, debido a que, como leemos en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot:

La tendencia a la formulación polar de los fenómenos y a la consideración extrema de que los colores, en uno de sus aspectos fundamentales, pueden reducirse a aspectos de valor positivo (luz) o negativo (sombra), se refleja incluso en teorías estéticas contemporáneas, que, en vez de fundar el sistema cromático sobre los tres colores primarios (rojo, amarillo, azul), lo hacen sobre una oposición entre amarillo (blanco) y azul (negro), considerando que el rojo es el resultado de la transición indirecta entre estos dos [...]. (2004, 141)

La luz sobre la sombra dibuja los mismos fantasmas que habitan la oscuridad de la memoria, en una acumulación de imágenes y de significados.

La condensación, que es una calidad propia del género poético y que la pintura suele lograr mediante la superposición de planos o figuras, aquí se consigue en lo visual a través del acopio de las reproducciones que sugieren múltiples significados, aclarados en los elementos verbales que conforman la parte superior de las Giraldas laterales y entre los que sobresale la palabra ‘sombras’:

Espiral de piedra donde aún resuenan
 los ecos lejanos de los caballos,
 las sombras de anónimas historias,
 las huellas del amor y acaso
 los últimos secretos de los suicidas. (87 y XVII)

La soledad y el recuerdo de historias pasadas aúnan a los congregados en la base de los hologramas, en un poema visual donde lo figurativo completa el mensaje transmitido por lo discursivo y al revés. Según Vega, esto depende de una característica propia de la poesía visual:

Para el pintor los objetos funcionan fundamentalmente como elementos formales; valorando de ellos, además, la textura, el color y los restantes aspectos plásticos de los mismos. Pero para el poeta, [...], además de esto, el objeto suele funcionar como un elemento semántico, es una entidad equivalente a la palabra. (En Díaz Rosales, 2014, t. I, 158)

Al mismo tiempo, la ambientación sevillana evoca unos versos de Federico García Lorca, en cuya obra la capital andaluza de “La Carmen”, que, bailando, esparce “viejas espinas” en los corazones andaluces (1957, 252-253), se define en el “Poema de la saeta” como: “Sevilla para herir” (1957, 236-237). El gozo siempre aparece acompañado por la ofensa de la “saeta”, de la flecha que los “arqueros finos” lanzan desde la torre, en:

Una ciudad que acecha
largos ritmos,
y los enrosca
como laberintos.
Como tallos de parra
encendidos.

[...]

Y loca de horizonte
mezcla en su vino,
lo amargo de don Juan
y lo perfecto de Dionisio.

Sevilla para herir.
¡Siempre Sevilla para herir! (1957, 236-237)

Si la seducción conlleva sufrimiento, Sevilla ofrece, a la vez, la ilusión del consuelo en el dios griego del vino: la pena encuentra alivio en la fiesta, en la música y en el alcohol. Casi sin percatarse, el transeúnte se encuentra perdido en un laberinto del que no logra salir y que, en otra composición del “Poema de la saeta”, se describe como “Amor, cristal y piedra” (Lorca, 1957, 235). Tenemos, entonces, otra clave de lectura: la piedra de la Giralda citada por Cózar, el cristal de las torres laterales que ahora dejan de ser hologramas e insinúan la imagen de las pequeñas reproducciones de vidrio que pueblan los escaparates de las tiendas del centro de la capital andaluza y el amor con el sufrimiento que conlleva, tema central de tantos poemas de Cózar y de muchos genios sevillanos en los que prima el reencuentro con la ausencia y la soledad. Sobra decir que, además, la torre es otro elemento

vertical que media entre la tierra y el cielo, lo mismo que el árbol de otros poemas visuales de nuestro autor.

La segunda creación del sexto momento de *Con-cierto visual sentido*, “Sobre su piel” (102 y XXII), tiene que ver con la misma pérdida de un amor pasado que vuelve en su fantasma: una mujer transparente y desnuda, sin cabeza –sustituida por una cabellera de palabras– y sin pies, cuyo recuerdo se está desvaneciendo, como el cuerpo quemado por las llamas desde abajo y desfigurado por los versos desde arriba. Junto con el cuerpo mutilado, de clara herencia surrealista, el fuego, intensificado cromáticamente por el naranja surcado por los rayos amarillos, es otro elemento recurrente en la trayectoria creativa de Cózar, quien escribe en el poema tradicional “Los cristales”:

Un abrazo de fuego en la garganta vendrá bien,
aunque sea demasiado pronto
para beber
y la lengua tenga aún restos violetas
de la caricia demasiado extensa,
la fiebre maquinal de las manos,
o el quejido acuoso de los poros en el momento último,
tobogán vertiginoso de los sueños al abismo
donde también circulan en procesión íntima
los cuerpos desnudos del pasado... (61)

La hoguera en la garganta remite al deseo de escribir, que no puede encontrar su satisfacción hasta que el tiempo transforme el dolor de la pérdida en recuerdo y la mujer se vuelva fantasma del pasado o, en palabras de Cózar en el poema “Fiebre” (31): “enciendo cada cuerpo en cada herida, / intento ser mi voz, y es otra cosa, / maga sombra que me asombra la piel”.

Volviendo al objeto de nuestro análisis, “Sobre su piel” (102 y XXII) retrata un cuerpo transparente, como de cristal, que deja ver los colores del fondo que tiene detrás. En la larga cabellera de palabras que el viento proyecta hacia arriba, dejando caer una fina cola hasta la parte baja, se lee:

Y sobre su piel
en el horario detenido del amanecer,
la luz recorta las sombras
como un blanco cuchillo de azúcar
untándola de oro.

A esas horas,
mi amarte transparente
me ronda como un fantasma azul
asustándome los sueños y las cosas. (102 y XXII)

A la luz de lo aclarado por el elemento verbal de la obra, el naranja y el amarillo del fuego remiten además a la luz del amanecer y de la poesía, que, de nuevo, alumbra los fantasmas de unos sueños ardientes de deseo, imposibles de realizar. La imagen y los versos se complementan y construyen simultáneamente el significado global de la composición, respondiendo a un procedimiento definitorio de la poesía visual, donde, señala Gustavo Vega: “son eliminadas las fronteras tradicionales entre las palabras y las cosas por manos del poeta. La realidad de las palabras y la realidad de las cosas son intercambiadas, identificadas, contrapuestas, complementadas...” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 157).

Por otro lado, tanto lo discursivo como lo icónico de “Sobre su piel” traen a la memoria la rima “XV” de Bécquer, de la que proceden la sombra,

la llama, el cuerpo que se desvanece, el viento, el deseo de otra situación distinta y la “hija ardiente de una visión” que se materializa en el poema visual de Cózar. Los versos de Bécquer rezan:

¡Tu, sombra aérea que cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul!

En mar sin playas, onda sonante,
en el vacío cometa errante,
largo lamento,
del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor,
eso soy yo.

[...]

yo, que incansable corro y demente
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión! (2014, 123-124)

Como en Bécquer, en Cózar prima una soledad íntima y tierna, una desilusión¹⁵ acompañada por el deseo vehemente. En el poeta visual, el anhelo se vuelve adoración por el cuerpo femenino desnudo, transfigurado en las obras, constantemente presente en la última etapa creativa de nuestro artista.

15 Lo corrobora el poema ilustrado “Definición” (120 y XXIV), en el que leemos: “y el amor es eso mismo que tú sientes / cuando al decirme adiós, ingrata adolescente / hay otro que en el portal te espera”.

5.4. “Mi blanco cementerio de ilusiones”: el séptimo movimiento

El último ciclo de *Con-cierto visual sentido* sigue fiel a la imposibilidad de alcanzar el cuerpo de la mujer. Sin embargo, las composiciones visuales de finales del siglo XX y comienzos del XXI explicitan más el objeto del deseo: la adoración de los cuerpos (125 y XXVI), eterno veneno del sujeto poético (122 y XXV), puebla ahora de forma masiva tanto las imágenes como los versos.

“Fundir quisiera tu cuerpo de metal” (135 y XXIX) cierra la antología con la foto elaborada de una mujer desnuda, pensativa, con el rostro difuminado. Su cuerpo celeste con reflejos rosa –colores del pensamiento, la profundidad, la fuerza ascensional y la devoción el primero, de la sensualidad el segundo, según Cirlot (2014, 140-141)– remite al metal citado en los versos que tiene delante de ella:

Fundir quisiera tu cuerpo de metal
en la fragua de mis huecos,
despertar y estar solos,
estrechamente unidos
por el abrazo del miedo.¹⁶ (135 y XXIX)

Los versos recuerdan inevitablemente otra composición del séptimo movimiento, “En el abrazo...” (125 y XXVI), protagonizado por el hombre-árbol y la mujer-piedra, donde se lee: “En el abrazo sólo piedra y silencio,

16 El deseado cuerpo de metal y la fragua evocan además el “Romance de la luna” del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, en el que la luna con sus “senos de duro estaño” intenta seducir al niño en la fragua y se lo lleva al cielo “de la mano”, dejando su cuerpo sin vida: “Dentro de la fragua el niño, / tiene los ojos cerrados”. Frente a la escena, en la última estrofa, “lloran, / dando gritos, los gitanos” (1957, 353-354).

/ la corteza de la soledad sobre la savia asoma / en las cuencas de lo ojos ciegos”; más adelante Cózar añade que, aun así, los dos están “presos” en el enredo de “tentáculos” y “se adoran los cuerpos”. En ambos casos, se trata de abrazos que dan miedo, imposibles, fríos, expresión de un amor no correspondido y, sin embargo, deseado. Otra referencia procede de nuevo de Miguel Hernández, quien escribe en *El rayo que no cesa*:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita? (2017, 304)

Las fraguas y el metal de Hernández, que definen un sentimiento unilateral que invade al yo hasta lo más profundo y le provocan una herida insanable, se reflejan en el poema visual de Cózar, quien moldea visualmente su último fantasma de la memoria como un cuerpo voluptuoso y perfecto, anhelado, a la vez que glacial, ensimismado, devoto solo a sí mismo, perdido en un fondo impalpable por disuelto, es decir, excesivamente lejano. El azul, color frío, predomina en sus distintas tonalidades, reforzando la imposibilidad del amor con su simbología de fuerza ascensional y pensamiento (Cirlot, 2014, 140-141).

Los últimos versos de Cózar parecen chocar con la imagen, presentando la utópica unión desmentida en el nivel figurativo. Como apunta Vega, se

trata de un recurso común en la poesía visual, donde lo icónico y el texto verbal no siempre se completan: “tal relación puede ser, también, de clara confrontación, que las palabras y los objetos se contradigan o se nieguen” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 158). En “Fundir quisiera tu cuerpo de metal”, este procedimiento tiene el efecto de intensificar la desilusión y la congoja provocada por la que el mismo Cózar define, en el poema “Y tú bendito” (63), como la “consagración de soledades azules”, que favorece la conversión del amor perdido en belleza plástica, cuando la memoria se junta con la imaginación en la nostalgia.

6 CON-CIERTO VISUAL SENTIDO: CONCLUSIONES PARCIALES

El recorrido por la trayectoria creativa de Cózar reunida en *Con-cierto visual sentido* ha corroborado la tesis del avance desde una fusión de palabra e imagen más tradicional hasta el definitivo acercamiento a la poesía visual en su más reciente acepción. Al mismo tiempo, se han presentado unos conceptos sustanciales de su poética, que se rige en la voluntad de indagación y conocimiento, en la trasgresión, en el paroxismo, en un vitalismo extremo pese al sufrimiento y a la nostalgia de fondo, en la convivencia de innovación neovanguardista y tradición de la que Cózar no se aleja en ningún momento, como ha quedado patente en las referencias intertextuales¹⁷ que se descubren

17 Consideramos la intertextualidad desde el punto de vista de la semiótica: así denominada por Julia Kristeva en *Semiótica 2* (1981, 66-67), cuya edición original aparece en 1969, o transtextualidad por Gérard Genette (1989, 9-10), no se limita a las citas, explícitas o encubiertas, es decir, a la relación directa entre un texto y sus fuentes, sino que involucra una pluralidad de “diálogos de

en cada lectura y como nos recuerda el autor en uno de sus poemas: “uno sabe que es hijo de su tiempo / y heredero de sus lecturas viejas” (122). De hecho, como todo escritor y artista de calidad, Cózar recibe el legado de los antepasados con quienes establece un diálogo constante, colocándose en la que Fernando Ortiz denomina la “Estirpe de Bécquer” (1982): la gran poesía andaluza de origen, aunque de aliento indudablemente universal, que pasa, entre otros, por la metáfora compleja de Góngora, por el tradorromanticismo de Bécquer, por la búsqueda de la palabra exacta de Juan Ramón Jiménez y por la modernidad de los andaluces de la Generación del 27, acompañados por la actitud vitalista que mitiga la elegía de las pérdidas, inevitables consecuencias del paso del tiempo. Cózar quiere renovar, sin olvidarse de lo aprendido.

De acuerdo con el legado recibido, la alucinación y la audacia no merman la ternura, así como la alienación del hombre no se debe a las circunstancias sociales postmodernas – como ocurre en muchos poetas visuales (Bianchi, 2016, 195-221) –, sino al mismo problema que oprime a muchos de los grandes genios de la poesía española de toda época: el amor perdido. Sin

discursos” (Kristeva, 1981, 93) en su más amplia acepción, entendida como nexos, deliberados o no, que se establecen entre textos. Se trata entonces de procesos de *resemiotización* que Kristeva (1981, 66-67) incluye en su noción de *intertextualidad* y que Genette reconoce como dos de los cinco tipos de *transtextualidad*: el que hereda la denominación de Kristeva, que el estudioso retoma de manera restrictiva limitándola a la *copresencia* como cita, plagio o alusión implícita (Genette, 1989, 10), y la *hipertextualidad* o “texto en segundo grado” (1989, 14), que supone una derivación por imitación o, más a menudo, por transformación (1989, 14-16). Entre los interlocutores de las reflexiones de Kristeva, en “*Théorie du texte*” de 1973, Roland Barthes explica de forma clara que no es correcto reducir el concepto a los casos de influencia directa (1994, 1683-1684).

embargo, no se trata de cantar experiencias personales, como aclara el artista en “Unas notas introductorias” a *Los huecos de la memoria*:

¿Puede hablarse de autobiografía? Yo estoy convencido de que escribimos de lo que hemos vivido, experimentado, investigado, o estudiado, ya sea novela histórica, crónica de nuestro tiempo, o crónica personal, es decir, escribimos de lo que conocemos (ya sea vivido o investigado), pero no es tanto el yo-real el que escribe, sino el yo-artista, que ya no es del todo el primero. Debo confesar que el tema amoroso lo he investigado, estudiado, vivido y padecido en abundancia, razón por la que predomina en mi producción. (Cózar, 2011, 17)

Además, ratifica en una entrevista: “Al lector no debe importarle si el poeta vivió o no una realidad, pero debe presentarla como si la hubiera vivido. El artista debe ser como un gran actor, capaz de meterse en un papel y creérselo” (en Iglesias Blandón, 21 noviembre 2012, s. p.). También lo confirman sus versos, como ocurre en el poema tradicional “Filosofía”:

El saber es el sabor, la digestión del tiempo,
el sueño de la razón
que choca de continuo con la vida,
esa herida que nos va dejando la conciencia
al rozarnos con el mundo que nos toca. (131)

Al fin y al cabo, se trata de expresar lo aprehendido en el viaje de la vida, en el caos inasible y rápido de la época postmoderna, que se vuelve inefable en la etapa contemporánea del paso de una forma de entender el mundo a otra que todavía no se ha definido del todo: el poeta plasma una transcodificación que supera los límites de la palabra y de su acotada significación. Aunque lo refiere a Carlos Edmundo de Ory, el mismo Cózar

explica, en su introducción a *Metanoia*, la razón por la que, en ocasiones, recurre a un código diferente del lingüístico:

Más que una perspectiva para abordar la forma del poema, la calidad musical y pictórica son una puerta abierta hacia una dimensión espiritual inalcanzable desde el puro ‘significado racional’ de la palabra. Por esta vía, la poética de Ory queda enlazada con la tradición de los grandes poetas europeos que han concebido la poesía como conocimiento (Blake, Goethe, Hölderlin, Novalis) en oposición a la mimesis aristotélica. (Cózar, en Ory, 1978, 66)

La poesía visual, o experimental en general, facilita una transmisión más amplia de significados múltiples, porque se multiplican tanto los componentes semánticos – que incluyen los relativos al espacio poemático, a la iconografía y a la simbología, a lo plástico, al formato, al tiempo de lectura, al color, a la estructura y a la relación entre las partes y los códigos (cfr. López Fernández, diciembre 2008, s. p.) – como los modos de representación y los lenguajes implicados– el gráfico, el tipográfico, el caligráfico, el pictórico, el fotográfico, el verbal y el poético, en el caso de Cózar. Y todo ello, recuerda Gustavo Vega, “para darnos la idea de que la escritura poética es una forma de rasgar espacios, de crear mundos” (Díaz Rosales, 2014, t. I, 158).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

Anónimo. *Popol Vuh*. Versión de Fray Francisco Ximénez. Guatemala: Artemis-Edinter, 2007.

Barthes, Roland. *Œuvres complètes*. Ed. de Éric Marty. Paris: Seuil, 1994.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Madrid: Cátedra, 2014.

- Bianchi, Marina. *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España*. Sevilla: Renacimiento, col. Iluminaciones, 2016.
- Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?*. München: Fink, 1994.
- Boek861 (ed.). *Rafael de Cózar*. Monográfico de la revista *Boek Visual*, 3 de mayo de 2010. Disponible en: <https://issuu.com/boek861/docs/rafael_de_c_zar>. Acceso 25 nov. 2018.
- Canals, Xavier (ed.). *Poesía visual catalana* [catálogo]. Barcelona: Centre d'art Santa Mónica, 1999.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza, 2004.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2004.
- Cirlot, Victoria. "Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory: historia de una amistad abstracta". In: Pont, Jaume y Fernández Palacios, Jesús (eds.). *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001, 97-117.
- Cózar, Rafael de. *El motín de la residencia*. Sevilla: Padilla, 1978.
- Cózar, Rafael de. *Sinfonía n. 1 en negro de Cózar (ma non troppo)*. Sevilla: ed. no venal, 1980.
- Cózar, Rafael de. *Fundamentos históricos de la experimentación poética española*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1984. Disponible en: <<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/223/fundamentos-historicos-de-la-experimentacion-poetica-espanola/>>. Acceso 11 nov. 2018.
- Cózar, Rafael de. *Entre Chinatown y Riverside: los ángeles guardianes*. Nueva York: Lautaro, 1987. Nueva ed. aumentada: Sevilla: Lautaro, 2004.
- Cózar, Rafael de. *Ojos de uva*. Sevilla: Lautaro, 1988.
- Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.

- Cózar, Rafael de. *El corazón de los trapos*. Madrid: Libertarias Prodhufi, 1997.
- Cózar, Rafael de. *Bocetos de los sueños*. Cádiz: Col. Calembé, 2001.
- Cózar, Rafael de. *Vanguardia o tradición*. Sevilla: Mergablum, 2005.
- Cózar, Rafael de. *Con-cierto Visual Sentido (Poemas 1968-2004)*. Sevilla: RD Ediciones, 2006.
- Cózar, Rafael de. *Piel iluminada*. Sevilla: Fundación Aparejadores, 2008.
- Cózar, Rafael de. *Los huecos de la memoria*. Sevilla: Ediciones en Huida, col. Crepusculario, 2011.
- Cózar, Rafael de. *Cronopoética*. Sevilla: Guadalturia, 2013a.
- Cózar, Rafael de. “La experimentación con la palabra y su contexto histórico”. In: *La manzana poética*, 34-35, septiembre-noviembre de 2013b, 1-13. Disponible en: <<https://es.scribd.com/doc/233307630/01-LaManzanaPoetica-34-35-Internet>>. Acceso 17 nov. 2018.
- Díaz Rosales, Raúl (ed.). *Experimental*. Monográfico de la revista *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. extraordinario, 2014a, t. I *Estudios*. Disponible en: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/517>> Acceso 10 nov. 2018.
- Díaz Rosales, Raúl (ed.). *Experimental*. Monográfico de la revista *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. extraordinario, 2014b, t. II *Creaciones*. Disponible en: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/517>> Acceso 10 nov. 2018.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
- Fernández Serrato, Juan Carlos. *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Madrid: Alfar, 2003.

- García Gabaldón, Jesús; Valcárcel, Carmen. “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”. In: Pérez Bazo, Javier (ed.). *La vanguardia en España*. Toulouse – París: C. R. I. C. & Ophrys, 1998, 439-482.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Aguilar, 1957
- García Varas, Ana. “Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento”. In: *Paradigma: Revista universitaria de cultura*, 18, 2015, 4-6.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Heidegger, Martin. *Camino de campo*. Trad. de Carlota Rubies. Barcelona: Herder, 2003.
- Hernández, Miguel. *Obra poética completa*. Introd., estudio y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, ed. revisada por Jorge Urrutia. Madrid: Alianza, 2017.
- Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale – Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Horacio F., Quinto. *Epístolas. Arte poética*. Ed. crítica, trad. y notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid: CSIC, 2002.
- Hurtado León, Iván; Toro Garrido, Josefina. *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Caracas: Los libros de El Nacional, 2007.
- Iglesias Blandón, José. “Entrevista a Rafael de Cózar. La distancia es un buen espejo crítico que salva sólo a los supervivientes”. In: *Andalucía Crítica*, 21 noviembre 2012, s. p. Disponible en: <<http://joseiglesiasblandon.com/en%20medios/dejoseiglesiasblandon/entrevistarafaeldecozar.html>>. Acceso 10 dic. 2018.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. In: Pomorska, Krystyna; Rudy, Stephen (eds.). *Language in Literature*. Cambridge (Massachusetts): Belknap – Harvard University Press, 1987, 428-435.

- Kibédi Varga, Áron. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. In: Antonio Monegal (coord.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, 109-138.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981.
- López Estrada, Francisco. *Poética para un poeta, Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*. Madrid: Gredos, 1972.
- López Fernández, Laura. “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”. In: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 18, octubre 2001, s. p. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html>. Acceso 23 nov. 2018.
- López Fernández, Laura, “Forma, función y significación en poesía visual”. In: *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 16, diciembre 2008, s. p. Disponible en: <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/235/177>>. Acceso 10 dic. 2018.
- López Martínez, María Isabel; Pérez Álvarez, María Ángeles. “Imágenes reversibles en la poesía andalusí y en la de Juan Ramón Jiménez”. In: *Anuario de estudios filológicos*, 16, 1993, 215-225.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Millán, Fernando; García Sánchez, Jesús (eds.). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Alianza, 1975.
- Mitchell, William J. Thomas. “The Pictorial Turn”. In: *Art Forum*, 30, 1992, 89-94. Luego incluido en: Mitchell, William J. Thomas, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Monegal, Antonio. “Diálogo y comparación entre las artes”. In: Monegal, Antonio (coord.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, 9-24.

- Moreno Ayora, Antonio. “La original maestría de Rafael de Cózar”. In: *Diario Córdoba*, 17 enero 2015, s. p. Disponible en: <https://www.diariocordoba.com/noticias/cuadernos-del-sur/original-maestria-rafael-cozar_933077.html>. Acceso 25 nov. 2018.
- Moser, Walter. “L’interartialité : pour une archéologie de l’intermédialité”. In: Froger, Marion; Müller, Jürgen E. (eds.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d’un concept*. Münster: Nodus Publikationen, 2007, 69-92.
- Müller, Jürgen E. “Vers l’intermédialité. Histoires, positions et options d’un axe de pertinence”. In: *Médiamorphoses. L’identité des médias en questions*, 16, 2006, 99-110. Disponible en:<http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf?sequence=1>. Acceso 23 nov. 2018.
- Orazi, Verónica. “Dai *Calligrammes* di Apollinaire ai *Caligramas* di Campale e oltre: Neovanguardie e poesia sperimentale in spagna dagli anni ’60 a oggi”. In: Abbati, Orietta (ed.), *Intrecci romanzi. Trame e incontri di culture*. Torino: Nuova Trauben, 2016, 201-213.
- Ortiz, Fernando. *La estirpe de Bécquer*. Jerez de la Frontera: Libros Fin de Siglo, 1982.
- Ory, Carlos Edmundo de. *Metanoia*. Ed. de Rafael de Cózar. Madrid: Cátedra, 1978.
- Pérez Reverte, Arturo. *El caballero del jubón amarillo*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Pinotti, Andrea. “Estetica, *visual culture studies*, *Bildwissenschaft*”. In: *Studi di estetica*, año XLII, IV serie, 1-2, 2014, 269-296.
- Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Ramón Jiménez, Juan. *Ideología (1897-1957). Metamorfosis IV*. Ed. de Antonio Sánchez Romerazo. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Reig, Ramón. *Sevilla en la comunicación poética. Teoría, antecedentes y tendencias actuales*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1997.
- Rorty, Richard. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

Santa Biblia. Ed. de Casiodoro de Reina; Cipriano de Valera. Ed. de estudio. Santafé de Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

Vega, Gustavo. “Poéticas de creación visual, hoy”. In: *Alga. Revista de literatura*, 54, otoño 2005, s. p. Disponible en: <https://www.castelldefels.org/entitats/alga/54_centrales.htm>. Acceso 17 nov. 2018.

Texto y textura: el principio ecfástico en *Paseo de la identidad* de Luis Bagué Quílez

Text and texture: the ecphrastic principle in Paseo de la Identidad by Luis Bagué Quílez

Giuliana Calabrese

Giuliana Calabrese es Doctora en Lenguas, Culturas y Literaturas Extranjeras por la Universidad de Milán. Actualmente es investigadora postdoctoral en la Universidad de Bérgamo y sus principales líneas de investigación son la poesía española contemporánea y las vinculaciones entre el discurso poético y el discurso plástico e intermedial. Desde septiembre 2020 es miembro del Proyecto de Investigación del Plan Estatal (I+D) "Poéticas de la Transición (1973-1982)", ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE).

Contacto: giuliana.calabrese@gmail.com
Itália

Recibido em: 3 de agosto de 2020

Aceito em: 17 de agosto de 2020

PALABRAS CLAVE: Luis Bagué Quílez; *Paseo de la identidad*; Poesía española contemporánea; Écfrasis; Intermedialidad.

KEYWORDS: Luis Bagué Quílez; *Paseo de la identidad*; Contemporary Spanish poetry; Ekphrasis; Intermediality.

Resumen: En este trabajo se analiza el poemario *Paseo de la identidad* (2014) de Luis Bagué Quílez con un enfoque ecrástico desde las teorías estadounidenses sobre la intermedialidad. Se argumentará la elección de las obras de arte y los poemas ecrásticos que, a partir de ellas, se construyen como un tratado panorámico que aborda la identidad – y quizás el sentido de humanidad – occidental, que parece haberse perdido o vendido desde la época moderna.

Abstract: This work analyzes the book *Paseo de la Identidad* (2014) by Luis Bagué Quílez with an ekphrastic approach from the American theories on intermediality. The choice of works of art, and the ekphrastic poems that are built from them, will be argued as a panoramic discourse that addresses the Western identity - and perhaps the sense of humanity - that seems to have been lost or sold since modern times.

Todas las épocas se han planteado interrogantes sobre el diálogo entre literatura y artes plásticas o figurativas, establecido tanto a través de prácticas artísticas propiamente dichas –muy a menudo resultado de sinergias intermediales– como por medio de respuestas críticas a obras de arte. El siglo XX se ha enfrentado a esta dimensión dialógica con la propuesta no solo de nuevos objetos interartísticos, sino también de nuevos posibles criterios de interpretación, que alimentan lo que James Heffernan llama “industria intelectual”, en la mayoría de los casos de índole comparativa (1993, 1)¹. Los estudios contemporáneos de cultura visual intentan alejarse de la tendencia logocéntrica y optan por dedicarse al estudio contextual de las imágenes y de su recepción. Dentro de esta tendencia caben las contribuciones teóricas que se dedican al estudio de la imagen y de las artes visuales o plásticas, así como a la de su repercusión en el sistema literario. Pueden mencionarse, por ejemplo, los trabajos centrados en el análisis de la forma interartística de la écfrasis –protagonista de este estudio–, como los de James Heffernan (1993) o

1 “Los críticos con una orientación empírica comparan textos específicos con específicas obras de arte visual; los críticos teóricos tienen el objetivo de demostrar que podemos leer una obra literaria desde el punto de vista espacial, como si estuviéramos mirando una pintura, o interpretando un cuadro semióticamente como si fuera un texto, una red de signos verbales. Los críticos que plantean un trabajo comparativo desde uno de estos dos puntos de vista, suelen aspirar a romper las barreras teóricas que Lessing (1960) levantó entre la poesía y las artes visuales: entre la poesía como un arte de signos convencionales que desfilan solitarios en el tiempo y la pintura como un arte de aparentes signos ‘naturales’ desplegados en el espacio. Pero sospecho que nos estamos acercando al final de lo que podemos aprender de estas formas artísticas hermanas gracias a una simple comparación entre ellas [...]. En mi opinión, las líneas de investigación más prometedoras en este ámbito [...] son las perfiladas por *Iconology* de W. J. T. Mitchell, estudio que aborda la relación entre literatura y artes visuales [...] como una lucha por la supremacía entre imagen y palabra” (Heffernan, 1993, 1). [Traducción mía]

Thomas Mitchell (2016, 2017). Efectivamente, en las últimas décadas, la crítica estadounidense ha vuelto a poner de moda el análisis de esta figura retórica y se han dedicado innumerables páginas al concepto de *ut pictura poesis*, enfocándose además no solo en la relación entre literatura y artes visuales, sino ampliándola a la igual de eficaz intermedialidad con la fotografía y el cine.

Fue Murray Krieger (1992) quien revisó la écfrasis de modo más fructífero, como señala Carmen Fernández Klohe (2001, 29). En opinión de Krieger (1992), la predisposición de las artes figurativas es superar los propios límites miméticos del medio artístico y romper el cerco del contexto pictórico, escultórico, musical - abarcando la experiencia del receptor de la obra de arte. El objetivo principal de la literatura –y de la poesía de especial manera, como pone de relieve Krieger– es, por tanto, no solo ofrecer una descripción del objeto artístico, sino representar su presencia espacial y estática en lo que él define “principio ecrástico”, un lugar de resolución de la dualidad temporal-espacial de texto-imagen en un topos literario donde el lenguaje poético también adquiere plasticidad y espacialidad. En la “representación verbal de la experiencia visual” (Krieger, 1967, 7) –haciendo hincapié en la experiencia y no en el objeto–, el lenguaje poético trata de adquirir la misma sustancia matérica de la propia obra de arte, anulando el carácter temporal del lenguaje. Krieger (1967) profundiza el principio ecrástico en relación a la figura del poeta, que, en el momento de escribir poesía, se vuelve crítico y acaba por explicitar tanto la referencia artística como el texto poético. Para que esto ocurra, hace falta que la obra literaria alcance una dimensión lingüística y formal capaz de convertir su progresión cronológica en simultaneidad y otorgar plasticidad al propio lenguaje verbal.

Esta necesidad consciente por parte del poeta es la misma que, en opinión del crítico norteamericano, ha sustentado todas las teorías que, a lo largo de los siglos, han reflexionado acerca de la relación analógica o dialógica entre artes plásticas y literatura, desde el *ut pictura poesis* hasta la separación entre las artes promovida por Lessing (1960), quien indica que la poesía se amplía en el tiempo, mientras que el arte lo hace en el espacio. A través del filtro de Krieger, la écfrasis se convierte, por lo tanto, en instrumento que establece una relación entre el tiempo y el espacio de una obra literaria, gracias precisamente a la relación de esta última con las artes visuales.

En la literatura española², esta figura retórica ha tenido especial énfasis en algunas épocas, como refiere Natalia Carbajosa (2013) destacando el peso de la poesía ecfástica desde el Siglo de Oro hasta la época postmoderna:

la postmodernidad continúa con la ruptura emprendida en las vanguardias y transforma al poema ecfástico en un objeto autosuficiente, desprendido del todo de su cualidad de ornamento del cuadro al que alude [...]. Es el período en el que el poeta se convierte, ante todo, en un cronista de museos que, en lugar de conformarse con los títulos y las explicaciones que acompañan a los cuadros, aporta su versión, a menudo anticfástica, de lo que allí percibe. [...] La poesía ecfástica en España, como es obvio, no ha sido inmune a esta influencia, y así nos encontramos con que autores como Jenaro Talens, José Ángel Valente o Pere Gimferrer exploran [...] esa tensión o resistencia ante la ruptura que es propia de la mirada postmoderna sobre la literatura y el arte. O con otros como Antonio Colinas, que ha hecho de su constante colaboración con artistas plásticos y de su poesía ecfástica [...] una manera peculiar de entender la poesía y el arte. (Carbajosa Palmero, 2013, 209-10)

2 Pueden leerse, a este respecto, los trabajos editados por Francisco Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte (2012) o la monografía de Luis Francisco García Martínez (2011), entre muchos otros. De indudable interés es la amplia bibliografía que recopilan.

Resulta en especial modo pertinente la comparación que establece Natalia Carbajosa entre el poeta y el cronista de museos si hacemos referencia a Luis Bagué Quílez y a la “visita al Museo 3.0”, que él organiza en casi todos sus poemarios y en su estudio *La Menina ante el espejo*, que también nos va a seguir de guía en este trabajo.

Desde el principio de su recorrido literario como poeta con *Telón de sombras* (2002), Luis Bagué Quílez (Palafrugell, Gerona, 1978) ha plasmado en sus textos una visión de la modernidad que refleja un mundo de estupor y desconcierto al mismo tiempo, para dedicarse, sobre todo en los últimos poemarios (*Página en construcción*, 2011, *Paseo de la identidad*, 2014 o *Clima mediterráneo*, 2017), a versificar una reflexión sobre el tiempo, la existencia y la cultura occidental. La solidez de este poeta de la primera generación del siglo XXI ha ofrecido desde los comienzos de su recorrido creador una serie de representaciones basadas en un análisis inteligente de la realidad, estudiada y poetizada desde un punto de vista desenfadado que, a lo largo de los años, ha ido adquiriendo una distancia irónica y complaciente a la vez. Su sujeto poemático es consciente de la existencia de ‘pecados’ que derivan de la poesía social y, para no caer en el maniqueísmo, se vacuna con la ironía o con el culturalismo. Si por un lado, su ironía adquiere los matices de instrumento de defensa o de subversión y reescritura del canon, definiéndose como un conjunto infinito de contrastes en el que se tensan las relaciones entre percepción e intelectualismo, por el otro, para alcanzar una progresiva independencia en la expresión de sus reflexiones, el sujeto ha ido adornándose y despojándose de elementos culturalistas. Sin embargo, se trata de referentes que, sobre todo al abordar temas tan graves como

los migrantes que se enfrentan a “las ondulaciones bárbaras de un mar que quiso ser ilustrado” (2017, 55), demuestran la sensibilidad de no poder hablar apropiándose de la experiencia de otros, sino de la necesidad de expresarse desde la perspectiva de las vivencias propias. Por este motivo, en la solidez de su mundo poético y desde su doble condición de poeta y crítico, Bagué Quílez agrega la cultura de los museos a la enciclopedia de la vida y lo hace con una fuerte implicación ecfrástica del sujeto que deambula por los pasillos de sus poemarios, enfrentándose a las obras de arte allí reunidas. La perspectiva desde la cual miramos, tanto los lectores como el sujeto poemático, difiere en función de la educación, clase social e incluso nacionalidad, y ya no podemos permitirnos la ingenuidad o el lujo de pensar en un espectador neutro. Mitchell afirma que “si las imágenes nos enseñan cómo desear, también nos enseñan cómo ver, qué mirar y cómo organizar y crear un sentido de lo que vemos” (2017, 102). Si este objetivo ya presenta una gran complejidad en la aplicación directa a las obras de arte, al relacionarlo con un texto ecfrástico y, por lo tanto, con una mediación adicional, el interrogante es más profundo aún: ¿cuál es el sentido de estas imágenes que el sujeto poético de Bagué Quílez quiere que veamos a través de su mirada? ¿Por qué ha organizado una exposición de arte justo con estas obras?

Tanto Juan Carlos Abril (2014) como Francisco Díez de Revenga (2017) señalan un punto de inflexión en la poesía de Luis Bagué Quílez desde *Paseo de la identidad* (2014). Abril, en concreto, rememorando la paulatina separación del poeta de la línea experiencial, subraya en este poemario una “depuración” e indica que “marca un punto y aparte estilístico y estético,

al transitar por un territorio de indagación que supone una adaptación y actualización de sus propios recursos formales” (Abril, 2014, 127). Ángel Luis Luján Atienza ve, en la publicación de este poemario, la “asunción de un riesgo” (2016, 169), al escribir un libro “que no quiere parecerse a sí mismo y pretende escapar, escurridizo, a su propia lectura, demostrando que toda lectura es traducción de un original perdido” (2016, 169).

1. PASEO ARTÍSTICO HACIA LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

En este artículo, nos enfocamos en la lectura del poemario galardonado con el XII Premio Emilio Alarcos como un tratado panorámico que, a través de referentes artísticos, aborda la identidad –y quizás el sentido de humanidad– occidental, que parece haberse perdido o vendido en la época moderna o contemporánea.

Empezando por el título, nos servimos de las palabras de Luján Atienza para señalar su apertura

a una significación desbordada. De un primer momento referencial (el *Paseo de la identidad* es un lugar geográfico convenientemente fotografiado en la portada) se pasa a una lectura metafórica doble por gracia del genitivo, pues en el sentido recto (posesivo) se trata de un paseo por la identidad, lo que genera a su vez una lectura metapoética: el libro es un deambular por diversos parajes de nuestro mundo global en un collage de voces, ecos de citas, reclamos publicitarios, en busca de una identidad, y es también un deambular de formas, estilos y tonos; sin embargo, entendido el genitivo como aposición obtenemos que “la identidad es un paseo”: ya no hay búsqueda porque no hay objeto previo, la identidad se va creando precisamente en ese garbeo global. En esta línea, la gramática siempre ha ejercido a la perfección la posmodernidad. (Luján Atienza, 2016, 170)

Paseo de la identidad, frente a la Plaza San Martín en Puerto Iguazú, es una colección de seis murales realizados con la técnica del esgrafiado, un procedimiento artístico utilizado por diferentes culturas antiguas entre las cuales los indios guaraníes, quienes originariamente poblaban la zona antes de la llegada de los españoles. Los seis murales que acogen al turista justo al llegar a Puerto Iguazú narran precisamente los orígenes del pueblo y despliegan el sentido de la historia que ha permitido llegar a la identidad presente. Por supuesto, el objetivo de este trabajo no es leer el poemario de Luis Bagué desde una perspectiva decolonial, pero no se puede olvidar que la colonización fue un proceso constitutivamente violento y que uno de sus primeros efectos fue la mundialización del sistema capitalista gracias al descubrimiento de nuevos recursos y nueva mano de obra (Dussel, 1994). El paseo de la identidad que se inaugura desde la portada del poemario, y con la imagen del cartel del lugar, es el que permite recorrer el proceso de civilización moderna y occidental empezando por la América profunda, para volver, después de un recorrido mundial y metafóricamente circular, al “origen del mundo”, como veremos. Es un paseo artístico que aborda el alcance global de la modernidad europea empezándolo no desde los pasillos de un museo, sino a partir de la construcción artística de una memoria que además invierte el proceso de búsqueda de identidad: “ya no es Europa construyendo indígenas a partir de grandes civilizaciones, sino la memoria de las civilizaciones que vuelven” (Mignolo, 2010, 20). En la medida de este proceso, se afirma y se involucra la civilización occidental desde una perspectiva de subversión irónica del sentido. En este poemario, señala

Luján Atienza, “La ironía, que anteriormente era un procedimiento digamos amable, un guiño cómplice al lector, alcanza aquí las cotas del sarcasmo o (invirtiendo la metáfora) baja a su infierno descarnado; la sonrisa está a punto de convertirse en mueca” (2016, 170).

2. LA MECÁNICA TERRESTRE DE LA VIOLENCIA

El “infierno descarnado” resulta tangible en la primera sección del poemario, “Mecánica terrestre”: el orden global se rige en un mecanismo de consumo y violencia evidentes en las obras de arte a las que hace referencia Bagué Quílez, en su mayoría relativas al continente americano e inexorablemente adscritas al realismo. El doble encuadre de la lectura metarrepresentacional nos sitúa frente a los referentes artísticos que nos van a guiar durante la lectura del poemario. En el segundo poema del tríptico que abre el libro, “Oración en Starbucks”, leemos lo siguiente:

Plegaria latte
(Acción de gracias)

Nunca será soluble la belleza.

Demos gracias
a los acantilados y al Laocoonte.
Al capitán Ahab y a la sombra de Bartleby.
A la gente naranja que en el 71 mordió la cinta roja del
primer café Starbucks del mundo, de Seattle.
Al tacto de los discos de vinilo. A las opas hostiles.
A las aves sonámbulas de Hopper bajo un cielo de avena.
A los trenes que paran incluso en Redford City.

Al enfoque transgénico de los amaneceres.
A la sirena Starbucks tatuada en el tobillo.
A la sirena Starbucks que canta en ambulancias cheek to cheek.
A su blues: una cuerda pulsada hasta romperse.

No queremos retórica

envasada en un latte.

(Bagué Quílez, 2014, 10)



Figura 1 — Edward Hopper, *Aves nocturnas*, 1942

Óleo sobre lienzo. 84,1 x 152,4 cm

Fuente: The Art Institute of Chicago

Con una desautomatización paródica del discurso litúrgico (cfr. Baños Saldaña, 2019), el poema nos sitúa en la famosa cadena de cafeterías

que “se convierte por metonimia en dechado de la sociedad capitalista y en espacio abigarrado de mezcla (en el sentido cafetero) de lo viejo y lo inmediato, donde todo se reduce a un encuentro instantáneo y soluble [...] donde todo el mundo está de paso y toma decisiones provisionales para consumir en el momento (*mocca o latte*)” (Luján Atienza, 2016, 171). En el día de Acción de Gracias y en un claro contexto estadounidense, se enumeran elementos propios de la cultura occidental, tanto alta como de masas, que juegan con la sacralización de la modernidad. Las referencias que nos interesan en este momento son las artísticas, cuya belleza “Nunca será soluble” (v. 1) y, dejando de lado por un momento el personaje (y la representación) de Laocoonte, empezamos por el verso en que se menciona directamente el óleo de 1942 de Edward Hopper, *Aves nocturnas* (*Nighthawks* en su título original, fig. 1). En su brillante estudio *La menina ante el espejo*, Luis Bagué dedica varias páginas a lienzos del norteamericano, que ya se han convertido en tópicos visuales, y ofrece un listado de “cosas que se pueden hacer en un Hopper”. En el punto 2 señala: “remover el azúcar con la impostada lentitud de un autómeta” (2016, 39). Los personajes de Hopper son muy semejantes al estado anímico del autómeta y sus telas representan la patología común del desencanto de la clase media norteamericana. Colocados en el espacio de una cadena de cafeterías que “es el mundo” (Bagué Quílez, 2014, 9), siempre reconocibles y replicadas (¿o replicantes?), los consumidores nos vemos como los personajes del pintor estadounidense, que parecen haberse quedado sin un papel que desempeñar y sin un destino.

El cuadro que el poeta está evocando es una representación exacta de la suspensión de lo real, de una espera sin esperanza que “ocurre en el momento en el que compartimos nuestra soledad con el resto de los personajes [...]. Son figuras inaccesibles al asedio retórico que, sin embargo, reclama su transparencia visual” (Bagué Quílez, 2016, 41). Al ser un poema surgido de la observación directa y de la rememoración de obras o referencias catalogadas en el archivo cultural colectivo, el juego con la iconografía nos coloca también en posición de observadores de esta galería personal y, observando el escaparate de la cafetería Phillies de *Aves nocturnas*, nos convertimos en *voyeurs* de una situación relativamente violenta: “la violencia implícita en los cuadros de Hopper reside en el propio acto de esperar, pues esperamos que algo suceda sabiendo que nada va a pasar” (Bagué Quílez, 2016, 41). Como si la incómoda sensación de asistir a una espera de este tipo no fuera suficiente, también miramos los cuadros de Hopper como a través de una cuarta pared (Bagué Quílez, 2016, 43). A partir de *Aves nocturnas*, el pintor pone en marcha un dispositivo fotográfico destinado a plasmar una “ficción de intimidad” que nos da la impresión de poder acercarnos a los personajes y que, por lo tanto, cuenta con nuestra participación como espectadores de la obra de arte, con la potencialidad para el poeta de poder inventarse una historia para sus silencios y con “propuestas de écfasis [que] van más allá de la recreación de la escena” (Bagué Quílez, 2016, 47).



Figura 2 — Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, *Laocoonte y sus hijos*,
ca. s. I a. C. - s. I d. C.

(Probable copia de un original de bronce de 150 a. C.)

Fuente: Museos Vaticanos

Si “el presente en construcción de Hopper no admite ni un retorno al pasado ni una apuesta de futuro” (2016, 41), la referencia al Laocoonte (v. 3) parece enmendar esa falta, porque la alusión a las representaciones de ese personaje mitológico remiten al propio principio de la écfrasis de encerrar, en sí, pasado, presente y futuro. Las reflexiones de Lessing [1766], iniciadas precisamente a partir de las representaciones artísticas del episodio en que el personaje troyano pierde la vida junto con sus dos hijos, siguen constituyendo el punto de partida para los teóricos de la intermedialidad. A pesar de su argumentación sobre las barreras existentes entre la literatura y las artes figurativas, el punto de fuerza de la teoría de Lessing es lo que define *einzigem Augenblick*, el “instante único” (1960, 20), un “momento fértil” del que las artes plásticas se sirven para condensar los pasajes temporales de una vivencia y resumir en un momento e imagen únicos el pasado, el presente y el futuro del episodio mismo. La obra literaria que se apropia de esta extensión temporal de la obra de arte adquiere al mismo tiempo las capacidades de expansión no solo temporales, sino también espaciales de la obra de referencia. Para que esto ocurra, en opinión de Krieger (1967) –quien retoma, como la mayoría de los críticos, las teorías de Lessing como punto de partida de su argumentación, pero llegando a conclusiones casi opuestas– el texto poético tiene que convertir su dimensión de progresión cronológica en simultaneidad.

En su poema, Luis Bagué Quílez abre la colección de referencias culturales con la misma plasticidad con la que, en el texto virgiliano,

entra en escena del personaje de Laocoonte, acompañado por un numeroso grupo de troyanos que lo apoya con una clara similitud con el coro de una tragedia. Virgilio ha introducido una innovación notable en el pasaje de la *Eneida* porque le ha dado una fisonomía marcadamente realista a un personaje que, en las fuentes mitológicas, solo era una sombra fugaz sin ninguna importancia. Su adversario, Sinón, convence a los troyanos para que introduzcan el famoso caballo de los griegos en la ciudad gracias a su retórica, a pesar de las mentiras de su discurso. Resulta pertinente la afirmación con la que Luis Bagué abre el dístico final de su poema: “No queremos retórica” (v. 14).

La tradición figurativa del mito de Laocoonte ha contribuido notablemente a la creación del trágico personaje virgiliano y ha hecho de su representación una de las imágenes que más estratificaciones tiene en la cultura occidental³. Volviendo al “momento fértil” elaborado por Lessing (1960), a propósito del grupo escultórico de Laocoonte, la recepción de la temporalidad en el espectador tiene un fuerte efecto por las relaciones internas que establece la figura: el padre, representante del momento presente, ocupa el centro del grupo y la dirección de su cuerpo muestra lo que está a punto de pasar. En su inclinación hacia el lado del hijo ya fallecido, se percibe su muerte

3 Laocoonte, sacerdote troyano que advirtió a sus conciudadanos que no admitieran el caballo de madera de los griegos en la ciudad, fue asesinado después con sus dos hijos. Relata Virgilio, en el “Libro Segundo” de la *Eneida* (2012), que, durante el sacrificio de un toro a Poseidón (no está claro si como ofrenda de agradecimiento por verse liberados del cerco griego o en un intento desesperado de provocar la muerte de estos últimos que estaban alejándose de Troya justo después de la entrega del caballo), salieron del mar dos serpientes que se enroscaron alrededor de Laocoonte y de sus dos hijos provocándoles la muerte.

inexorable, mientras su pierna izquierda pierde el contacto con el suelo así como va a perder el contacto del mundo de los vivos, representado por su hijo todavía en vida a su izquierda. El hijo muerto y el vivo representan, respectivamente, el pasado y el futuro, mientras que las serpientes simbolizan el flujo del tiempo que une los tres momentos temporales. Los escultores que han realizado la obra se han detenido en el momento fértil del episodio: un punto en la línea temporal no atado al presente inmediato, sino dirigido hacia el futuro y recordándonos el pasado. La escultura no es una simple representación, sino que cuenta una historia que triunfa sobre las aparentes restricciones de la materialidad.

En la literatura y en el texto de Luis Bagué, Laocoonte es el símbolo de un fracaso momentáneo de la historia⁴, gracias al cual, sin embargo, será posible la afirmación de un sistema ético y de una estirpe futura en

4 En el poema hay dos referencias más a personajes supuestamente fracasados, que no forman parte de este análisis ecfrástico y que, sin embargo, resultan pertinentes en el acercamiento de Luis Bagué a la modernidad. Más allá de enlazar la cadena Starbucks a Melville, ya que Starbuck es el nombre del primer oficial del Pequod en *Moby Dick*, se sabe que Bartleby es el personaje del famoso *I would rather not to*, mientras que el capitán Ahab también emplea la desautomatización de fórmulas litúrgicas en su ritual de bendición del arpón con el que quiere vengarse de Moby Dick en un ritual casi satánico. La fórmula bautismal típica de la liturgia se convierte en la novela de Melville en “Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli” (1994, 70), pero las relaciones con el mundo moderno que está poetizando Luis Bagué pueden extenderse a las teorizaciones marxistas que ven, en el arquetipo del monstruo (en la literatura gótica, por ejemplo), las ansias desmedidas del capitalismo (cfr. Moretti, 1982). “Cuando Melville se hallaba en plena fase de composición de la novela (1850) era muy consciente de las múltiples amenazas que se cernían sobre Estados Unidos: la esclavitud, las guerras expansionistas y la lucha de clases y la suya es una crítica explícita al imperialismo: ‘El país del optimismo de fundación, la única nación que inscribe el derecho a la felicidad en su Constitución, iban acompañados desde el principio por la pesadilla americana, la literatura crítica negatoria de la inocencia proclamada mil veces y perdidas otras tantas’” (Rodríguez Herrera, 2014).

Roma gracias a la huida de Enea, posibilitada por el sacrificio del propio Laocoonte (Virgilio, 2012). Es probable, por lo tanto, que Luis Bagué no utilice en sentido irónico la resemantización de la Acción de Gracias estadounidense del título, sino que sus agradecimientos a lo que estas figuras han hecho posible sean auténticos. Claro está que la escala de referencias desciende desde un punto cultural y moral máximo a una sacralización de la cultura media del consumismo y, en este descenso, se nota cómo la “acción de gracias” adquiere matices cada vez más subvertidos e irónicos.

Volviendo a los cuadros de Edward Hopper, pero dando un pequeño salto hacia la sección “Escala real” del libro, el poeta plasma en verso la historia que podría existir dentro de otro de los espacios del pintor, “el decorado de una *road movie* sin más destino que el viaje” (Bagué Quílez, 2016, 53). La fascinación por las posibilidades narrativas que residen en el cuadro sustituye el recurso clásico de la écfrasis descriptiva, con una reflexión sobre lo que hace del cuadro –y sobre la pintura de Hopper– una pieza emblemática. Ocurre en el poema ‘Área de servicio’:

La permanencia tiene perfiles transitorios.

Hopper revisitado:
surtidor con autómatas.

Ha elegido carburante sin plomo. Buen viaje.

(Bagué Quílez, 2014, 44)

El breve texto hace referencia a la tela *Gasolina* de 1940 (fig. 3).



Figura 3 – Edward Hopper, *Gasolinera*, 1944

Óleo sobre lienzo. 66,7 x 102,2 cm

Fuente: MoMA - Museum of Modern Art

Mark Strand, al describir el cuadro, se detiene en la arboleda, “lista para tragarse al observador” (2008, 55), y explica qué elementos atraen la mirada de este último. A pesar de la falta de voluntad de Bagué Quílez de limitarse a poetizar una descripción del lienzo, siguiendo el “principio ecfástico” teorizado por Krieger (1967), podemos apreciar que la estructura del poema replica la forma en la que están distribuidos los pocos elementos de la tela. El alexandrino inicial nos introduce en el espacio poético y también pictórico: en el lugar de tránsito de la estación de servicio, los

únicos elementos permanentes son una arboleda y un lugar silencioso, sin los coches que justifican su existencia, pero los árboles con sus perfiles siguen siendo permanentes hasta que la civilización no los alcanza. Sin embargo, es verdadero también lo contrario: la mecanización puede resultar temporal en un contexto donde la naturaleza acecha y

la inmensidad panorámica y abrumadora del siglo XIX –el teatro de lo sublime en la narrativa de Herman Melville– muestra ahora su reverso introspectivo. Hopper mantiene una relación ambivalente con un paisaje que no puede concebir al margen de las señales que el progreso ha dejado en él. O bien está interrumpido por los hitos de la civilización industrial, o bien está amenazado por la vastedad de una naturaleza intacta. (Bagué Quílez, 2016, 54)

De todas formas, el telón de fondo de los árboles y la transitoriedad permanente que simbolizan son lo primero que capta la atención del observador, mientras que el extenso verso inicial de Luis Bagué nos sitúa en la línea recta de la parte superior del cuadro, favoreciendo además la sensación visual de paso por un recorrido recto y largo. La transitoriedad no se debe solo a la reflexión sobre el contraste entre condición silvestre y mecanizada, sino que se enfatiza su percepción visual y mental gracias a la extensión del verso. A lo largo de las sílabas y de la falta de puntuación, leemos y visualizamos “los árboles de Hopper [...] tal como suelen verse los árboles cuando pasamos junto a ellos a ochenta o cien kilómetros por hora” (Strand, 2008, 54). Los dos siguientes heptasílabos, “Hopper revisitado / surtidor con autómata”, acompañan nuestra mirada desde la izquierda hacia la parte central del cuadro, haciendo que la atención se focalice en

la combinación de bombas de gasolina y empleado que atiende la pequeña estación. Los bloques de versos y las líneas en blanco del texto replican el esquema visual del lienzo y la disposición de sus elementos, pero, a esta re-creación ecfrástica, añade Bagué Quílez la reflexión sobre los hombres-automatas de Hopper, que ya resultaba evidente en su argumentación teórica sobre la tela *Aves nocturnas* (2016, 39). Después de la parada en la gasolinera, tanto visual como métrica, el texto se cierra con otro alexandrino que confirma su papel de guía de la mirada del receptor y de elemento que enfatiza su condición de ser temporal. Si la observación del óleo nos lleva a detenernos en el punto de fuga debajo del letrero luminoso, formado por el corredor de los elementos pictóricos, el verso que cierra el texto no nos deja ninguna duda como viajeros sobre el destino que nos espera: en la primera parte del verso se reproduce lo que podría decir el empleado de la gasolinera, pero con una construcción irónica parecida a la voz metálica que surgiría de cualquier cajero automático. Vuelven a empezar nuestro viaje y nuestra espera hacia la nada. La habilidad del poeta en re-crear con la elección de sus versos la disposición espacial de los elementos del cuadro – además de otorgarle un soporte narrativo – confirma la connotación que la écfrosis adquiere a través del filtro teórico de Krieger (1967, 5), cual expediente retórico que garantiza la plasticidad y la espacialidad de la temporalidad literaria y la “metaforización espacial de la verbalidad” (Hagstrum, 1958)⁵.

5 Además, para Hagstrum, son poemas ecfrásticos solo aquellos en los que se le da voz a una pintura o escultura muda, siendo estos poemas distintos de los que llama “icónicos”, aquellos

En su prólogo a la edición española de *Hopper* de Mark Strand, mencionando al propio poeta canadiense, Juan Antonio Montiel recuerda que “cuando Hopper pinta, sus ‘representaciones realistas de escenas de la cotidianidad urbana conducen al observador al reconocimiento de la extrañeza de entornos aparentemente familiares’ [Strand, 2007]” (Montiel, 2008, 8). Dentro de la misma tendencia realista norteamericana, pero lejos de la textura onírica de Hopper, leemos otros referentes visuales en los que se apoya Luis Bagué Quílez para escribir los dos poemas reunidos bajo el título común “Teoría del retrato” (2014, 13-15). Después del pequeño viaje por carretera que nos condujo a la gasolinera de Hopper, estamos volviendo a la primera sección del poemario “Mecánica terrestre” y a las obras de arte americanas que decoran sus pasillos. El primero de los dos poemas de “Teoría del retrato” recibe el título de la obra de arte visual en la que se inspira, esta vez una serie de fotografías de Bill Owens.

en los que el poeta “contempla una obra de arte real o imaginada que describe o con la que, de alguna forma, crea una correspondencia” (1958, 18, traducción mía). De momento, no queremos limitar el procedimiento efrástico empleado por Bagué Quílez a este precepto de Hagstrum, pero es evidente que su hipótesis resulta muy fecunda si la aplicamos a los poemas que se enlazan con los cuadros de Hopper, ya que el pintor “se inscribe en la órbita de los grandes silencios americanos. [...] Los lienzos de Hopper no solo certifican la poesía muda con la que Simónides de Ceos identificaba a las artes plásticas. Además, dan fe de una suerte de conversión imaginativa. Conforme nos adentramos en sus óleos, crece ‘el silencio que acompaña nuestra observación’ [Strand, 2008, 109], a la vez que aumentan la suspensión y el desequilibrio. Sus paisajes no se conforman con no evocar ninguna fuente de sonido, sino que pretenden enfatizar el contenido dramático que transmiten esas imágenes silentes” (Bagué Quílez, 2016, 54-55).

Suburbia 1973

(Bill Owens, San José Museum of Art)

Encontraste un lugar
perfecto para toda la familia.

Un eucaliptus rojo y un poste de teléfono.
Dos estilos de vida.
El árbol genealógico de la posteridad.

Ahora puedes
desplegar la moqueta, dar la vuelta
al polo positivo de las cosas:
los niños junto al Pontiac
blanco para la foto (polaroid automática),
en el mástil banderas Jasper Johns,
la cicatriz geológica de un centro comercial.

En un proyecto civilizatorio
nada debe soñar a la intemperie.

(Bagué Quílez, 2014, 13)

Suburbia es un proyecto del fotógrafo que, a lo largo de los años, se ha convertido en uno de los cronistas más irónicamente despiadados de la clase media norteamericana. La serie de fotografías de la vida de la urbanización de Sunsectown (California) tomadas por Bill Owen entre finales de los sesenta y 1973 retrata la realización del sueño americano de muchas familias que habían confiado en un *American way of life*: pequeños chalets parecidos el uno al otro, *homes sweet homes*, un buen coche, *frontyards* artificiales y un ambiente donde poder tener una familia en la tranquilidad de un lugar sin historia. Es probable que en su poema Luis Bagué no remita

a una fotografía en concreto, sino a la exposición en el San José Museum of Modern Art, primero, y al libro que a partir de ese proyecto de Owens se publicó en 1973 y en el que se recoge la mayoría de las instantáneas. La falta de un título exacto en el texto de Luis Bagué nos permite esta interpretación, ya que un indicio de la irónica genialidad del fotógrafo fue pedirles a los personajes retratados que pusieran un título a la imagen en que se immortalizaban. Hay resultados sorprendentes, como los siguientes:



Figura 4 – *“I enjoy giving a Tupperware party in my home. It gives me a chance to talk to my friends. But really, Tupperware is a homemaker’s dream, you save time and money because your food keeps longer.”*

Bill Owens, *Suburbia*, 1973

Fuente: ©Bill Owens Archive



Figura 5 – *“Our house is built with the living room in the back, so in the evening we sit out front of the garage and watch the traffic go by.”*

Bill Owens, *Suburbia*, 1973

Fuente: ©Bill Owens Archive

La germinación asociativa que se demuestra en los versos –y la capacidad proyectiva de la lente fotográfica y de la mente del poeta– adscribe el poema a la inversión de los parámetros ecfrásticos contemporáneos con los que se traduce una obra de arte al lenguaje literario. En estos versos, Bagué Quílez hace lo opuesto de lo que se espera del procedimiento de la écfrosis: no solo reconstruye poéticamente el conjunto fotográfico original, sino que lo deconstruye con una mirada irónica sobre los personajes retratados, extendiéndola al “proyecto

civilizatorio” (v. 13) de la “identidad” a la que estamos acostumbrados. En opinión de Harold Bloom (1979, 25-26), esta inversión ha de contemplarse precisamente en clave irónica. Para ser más exactos y para volver a acercarnos a las teorías sobre la figura retórica en cuestión, se trata de una ironía en segundo grado, según la pista que ofrece el propio Bagué Quílez: “esta clase de ironía rompe con la distribución normativa que Lessing había establecido en su *Laocoonte*, según la cual las artes plásticas debían centrarse en los aspectos espaciales de la realidad, en tanto que la literatura debía plasmar la sucesión cronológica” (2016, 117). El núcleo expresivo establecido en el poema trasciende la “movediza quietud asociada con la fotografía” (2016, 118) y se ofrece como correlato de unas imágenes en cuyo collage se perfila el retrato del consumidor occidental medio, al que se dirige directamente la voz poética con un discurso irónicamente tranquilizador sobre su descendencia y la civilización para la que está sentando las bases.

Sigue esta teorización del retrato del consumidor con el segundo poema del díptico, también inspirado en una obra visual realista y donde, asimismo, la identidad por la que estamos paseando parece seguir en venta, pero esta vez con un sentimiento de más resignación percibido en la voz poética. Volvemos a una referencia pictórica con el lienzo de Robert Bechtle, *Olympia* (1977), que Bagué Quílez poetiza con un recurso ecrástico:

Olympia 1977
(Robert Bechtle, SFMOMA)

Recuperar
el aura:

la inocencia
de lo que ya no puede repetirse.

Camiseta naranja, shorts
azules, la luz
descolorida tras las gafas
de sol.
Nos brinda el primer sorbo
de una cerveza
Olympia.

Los listones del suelo
y la retícula
del parterre y el césped
recién cortado
son distintas maneras
de zanjar
la eterna discusión.

Olympia fin de siglo,
redimida por la
escenografía:
nueva *demi-mondaine*
en pantalones cortos.

No hay más de lo que ves.
Ni rastro
de ironía, ni sombra
de argumento.

(Bagué Quílez, 2014, 14-15)



Figura 6 – Robert Bechtle, *Watsonville Olympia*, 1977

Óleo sobre lienzo. 121,9 x 175,3 cm

Fuente: San Francisco Museum of Modern Art

Representada en un momento de su cotidianidad con impresionante realismo, hasta el punto de que, a simple vista y a una mirada poco atenta, podría parecer una fotografía, en el cuadro de Bechtle la joven mujer sorprende por su naturalidad. En la actitud y en la sonrisa de Olympia, la mayoría de los consumidores estadounidenses se reconoce, y su botella de *Oly beer* nos la hace mucho más cercana. La postura del pintor es ambigua

y no se entiende muy bien dónde acaba la provocación y dónde empieza la aceptación de los productos humanos y culturales de la civilización de las masas. A pesar de la falta de voluntad por parte de Bechtle de establecer una relación con la homónima obra de Manet (Shannon, 2017, 215), es inevitable la conexión con el lienzo del impresionista (*Olympia*, 1863), explicitada en la cuarta estrofa del poema de Bagué Quílez: la *demi-mondaine* de Bechtle se redime gracias a la escenografía que la acoge y al ambiente de consumo en que vive. Si la *Olympia* de Manet recibió, en su momento, muchas críticas por la referencia explícita al mundo de la prostitución, la *Olympia* de Bechtle es redimida, en palabras de Bagué Quílez, pese a haber vendido su identidad – y no solo su cuerpo, como en el mundo parisino del impresionista – a su entorno. Una vez más, gracias a la ambigüedad de Bechtle, tiempos y espacios se unen en la atención que transforma las habitaciones del pintor y del poeta en un único estudio, haciendo del cuadro y del texto un espejo en que el observador-lector se ve retratado. La identidad del consumidor parece haber perdido la capacidad de elaborar verbalmente su ambiente, como demuestra la lapidaria brevedad de los versos, y solo lo re-presenta haciendo más extenso también el concepto benjaminiano de aura que abre el texto. Luis Bagué lo está ampliando porque, está claro, no hay una reproducción directa del original, y ni siquiera copias, pero, con su alusión a Benjamin, adscribe involuntariamente las tres *Olympias* a una “familia de auras”, según la definición de Augustín Fernández Mallo. En su *Teoría general de la basura* (2018), empezando precisamente por una reflexión sobre cómo nos vemos en un espejo, en un retrato o en una fotografía, que no son copias exactas

porque nos crean “en otro lugar” (nos re-crean en el papel de plata, en el lienzo o ahora en una pantalla), Fernández Mallo teoriza

algo mucho más complejo que la simple copia o el simple original, se trata del entrelazamiento de ambos, un nudo de copias que conservan parte del aura del original pero dotadas del suficiente *residuo* como para erigirse ellas mismas en diferentes entre sí [...]. Algo se transmite de cuerpo a cuerpo y algo radicalmente cambia. [...] Todo ello tiene que ver con uno de los principales temas de preocupación de las sociedades contemporáneas: la *identidad*, esa alucinación del ego en tanto no existe como tal, sino como una multiplicidad de copias distinguidas por su correspondiente familia de auras. [Este tipo de copias] hablan por una parte de la pérdida de la metafísica aura del original, pero al mismo tiempo, en tanto nuevos originales, de la adquisición de una renovada aura que – y aquí está lo novedoso – no es *metafísica* sino *relacional*: la gestión de su significado viene establecida a través de los lazos con las condiciones estéticas y sociológicas del nuevo entorno de la obra, así como con los lazos con el que fuera el presunto objeto original. [...] A partir del juego y la ironía crítica, se destruye la sacralización del objeto artístico pero para dar forma a algo útil y relacional: la posibilidad de que la obra genere una *familia de auras* a través de sacrílegas traslaciones de sentidos, profanaciones. (Fernández Mallo, 2018, 247-248)

La familia de auras que se ha generado con la referencia a la *Olympia* impresionista nos conduce a la última sala de la primera sección. Seguimos en el continente americano, pero volvemos a la Argentina desde la cual había empezado nuestro paseo de la identidad. La postura de la protagonista del lienzo de Manet, presente solo gracias a las referencias intertextuales que se han generado, recuerda la postura de la mujer que Antonio Berni retrata en su obra *Sin título* (1981). Bagué Quílez nos está presentando el apartado quizás más violento de su colección, titulado “Narrativas argentinas”. Es un

tríptico⁶ que se abre bajo el epígrafe “Antonio Berni en el MNBA” (2014, 20), que aclara la referencia a una exposición de obras del pintor argentino realizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 2010. En *La menina ante el espejo* (2016, 29-35), el poeta relata de forma detallada su visita a la retrospectiva y la interpretación de los óleos que recrea en sus versos: si los cuerpos y los personajes representados en las obras y en los poemas que hemos analizado hasta ahora han cedido sus propias capacidades verbales a los silencios de la modernidad, los cuerpos de Berni no hablan sino con su presencia porque el contexto en el que se encuentran es de absoluta indecibilidad. En el aparato represivo de la Argentina de la dictadura y de la desaparición, esos cuerpos presentan una ausencia, hacen tangible la modernidad llevada a su extremo, donde, sí, es evidente el mito irracional de la violencia genocida para autojustificarse (Dussel, 1994).

Sin título (1981) es la última obra del pintor argentino Antonio Berni, inconclusa, que él había planteado como un homenaje amoroso a su última modelo y que, sin embargo, decidió cambiar totalmente en sus últimos días: “lo que había sido ella misma tirada en una playa soleada unos días antes, se había convertido ahora en una escena nocturna sombría, con un cuerpo pálido sobre la arena oscura” (Pérez Bergliaffa, 2010). Como los sujetos-autómatas de los lienzos de Hopper, tampoco los individuos de las obras de Berni tienen expectativas y, en el caso de los sujetos de la

6 Por razones de espacio, y también porque el texto “Vida de Juanito Lagunas” (Bagué Quílez, 2014, 21) puede leerse desde una perspectiva de mecanización de la humanidad, más que de violencia de la dictadura argentina, analizaremos este poema en trabajos futuros.

historia argentina simbolizados por la mujer desnuda de la obra *Sin título* –tan cerca de la postura de la Olympia de Manet y tan tremendamente lejos del universo erótico desplegado por el cuadro impresionista–, se ven despojados de cualquier identidad, de cualquier deseo y, con los vuelos de la muerte, incluso de la conciencia de su propia muerte, el último reducto de su humanidad. Como relata Luis Bagué Quílez en la primera estrofa del poema ecfrástico elaborado a partir de la experiencia visual de la exposición sobre Berni, son cuerpos que solo tienen conciencia de su cuerpo:

Aerolíneas argentinas

Sin título. 1981

Este cuerpo yacente,
bañado por la luna del océano,
solo tiene conciencia de su cuerpo.

El humo negro y gris del aeroplano
traza en el aire un signo
de admiración,
y deja atrás la costa como un bosque
entre llamas.

La narración afirma
que los muertos no mueren. Los desaparecidos
se limitan a desaparecer
en playas siderales
bajo la alfombra de los continentes.

Cierra los ojos: cuenta
hasta cien
veces lo que has visto.

(Bagué Quílez, 2014, 20)



Figura 7 – Antonio Berni, *Sin título*, 1981

Óleo y acrílico sobre lienzo. 160 x 200 cm

Fuente: Centro Virtual de Arte Argentino

Los vuelos de la muerte planean, sobre el texto y la textura y a las tres primeras estrofas de descripción ecfástica, el poeta, como ya nos ha acostumbrado, añade su parte narrativa que explica en el apartado de su *Menina ante el espejo* al “describir el infierno”:

A veces, aproximarse a la superficie permite entender el fondo. En este caso, la forma y el fondo interrogan al espectador y le reclaman la responsabilidad de enfrentarse al vacío. Solemos representar a la muerte con los párpados cerrados, con esa placidez lejana que poseen quienes han cruzado el umbral de lo visible. Por eso nos perturba el vidrio constelado de unos ojos que han contemplado el rostro del horror sin dejar de contemplar el cielo. (Bagué Quílez, 2016, 30).

Desde la misma óptica de la desaparición, tanto Antonio Berni como Luis Bagué vuelven a interrogarse sobre la legitimidad del arte para desvelar lo que no queremos ver o sobre lo que el horror no nos permite verbalizar. Ocurre en el poema “Crucifixión” (2014, 22), evidente desautomatización del término ‘crucifixión’ que anticipa la intervención narrativa en la práctica ecfrástica, correspondiente al lienzo *Cristo en el garage* (1981) del pintor argentino:

Crucifixión

Enigma del taller.

Una motocicleta rescatada del óxido
no pertenece a nadie.

El tragaluz, un cielo entre barrotes.

Desde un ángulo, muerto nos observa
este Cristo doméstico.
Cal viva y electrodos.
Una gota de sangre en el garaje.

Ha vuelto a casa.

(Bagué Quílez, 2014, 22)

También en este caso, el poeta ofrece una interpretación ensayística del óleo y de la voluntad del pintor de retratar a Cristo con cierta ambigüedad:

Según la ortodoxia cristiana, anuncian el mensaje de que Jesucristo está presente en todos los hogares. De hecho, Berni empleó como decorado los dos lugares más significativos de su intimidad: su piso (en *Cristo en el departamento*) y su taller (en *Cristo en el garage*). Sin embargo, desde una perspectiva histórica, estas dos lecciones de anatomía [...] compara[n] el

cuerpo doliente de Jesucristo con los cuerpos torturados y [...] establece[n] una analogía entre el Mesías y los desaparecidos durante la dictadura. [...] El mismo título de *Cristo en el garage* podría aludir al ominoso Garage Olimpo, un centro clandestino de detención situado en las afueras de Buenos Aires, en el que fueron torturadas o asesinadas cerca de setecientas personas entre agosto de 1978 y enero de 1979. (Bagué Quílez, 2016, 32-33).

El poeta adhiere a esta reproducción ambigua de Cristo desde el término “enigma” con el que encabeza su texto y, después de una breve écfrasis descriptiva, subvierte el recorrido de la mirada atribuyéndole a Cristo la visión de la escena que, en realidad, solo le puede pertenecer al observador, puesto que el protagonista de la tela tiene los ojos cerrados. Una vez más se establece un juego de espejos gracias al cual el ser humano se ve reflejado en la corporeidad de un cadáver y en la mirada de Cristo de la que no nos podemos salvar. Hay que leer esta imposibilidad de salvación del juicio cristiano en clave de una ironía que “baja a su infierno descarnado”, en palabras de Luján Atienza (2016, 170), ya que no se puede olvidar la relación entre los sectores menos contestatarios de la institución eclesiástica y la cúpula militar del golpe argentino. El verso “Cal viva y electrodos” (v. 7) delata la intención de Luis Bagué de recrear el universo y los instrumentos de tortura del Garage Olimpo porque, en la pintura de Berni, esos elementos no aparecen, a pesar de ser objetos que tranquilamente podrían formar parte de los utensilios de un taller. El tremendo silencio de la violencia dictatorial se condensa en una única gota de sangre (v. 8), referencia cromática a la sangre que está coagulándose a los pies de Cristo como en un tarro de barniz roja.



Figura 8 – Antonio Berni, *Cristo en el garage*, 1981
Óleo sobre lienzo. 200 x 135 cm
Fuente: Centro Virtual de Arte Argentino

3. REGRESO A EUROPA Y AL “ORIGEN DEL MUNDO”

“Hemos visto ya tantas y tantas atrocidades, que a veces no sabemos si las estamos contemplando en una película o en un informativo”, comenta Luis Bagué en una entrevista de 2018 a cargo de Antonio Arco (Bagué, 2018). El poeta, cinéfilo apasionado cuya primera vocación fue ser director de cine (Bagué, 2018), sigue demostrando en la tercera y última sección del poemario, “Escala real”, que la mirada es una de sus primeras fuentes de inspiración. Los fotogramas que se quedan en su retina de poeta y que transfiere al papel tienen un enfoque fílmico, con una adherencia a este medio más evidente aún en “Tríptico Lumière”, serie de tres poemas que abre la última sección y que coloca al lector en el ambiente europeo y en el momento de estreno del séptimo arte. Nos adentraríamos, por lo tanto, en la écfrasis fílmica, pero dejaremos este análisis para un trabajo más extenso y centrado en lo puramente cinematográfico, ya que Luis Bagué dedica muchos poemas más a lo fílmico e incluso un entero poemario, *Babilonia, mon amour* (2005), escrito a cuatro manos con Joaquín Juan Penalva. Sin embargo, este tríptico nos interesa para seguir profundizando el discurso sobre la modernidad y las reflexiones de Bagué Quílez acerca de la multitud, “muchedumbre al servicio de la industria” (2014, 39) que se desplaza en un bullicioso silencio⁷. El cine mudo de los hermanos Lumière –que, en el momento del estreno de sus productos, no confiaban demasiado en el medio (“Le cinéma est une

7 “El ensayo de Baudelaire [*El pintor de la vida moderna* (1863)], habla de la función del artista moderno y de su papel de observador en medio de la multitud [...] para ofrecer una definición imprescindible de la modernidad: ‘La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable’” (Jiménez Millán, 2014, 158).

invention sans avenir”, señala irónicamente Bagué Quílez en el epígrafe al tríptico)— permite aprender a caminar junto a la imagen, parafraseando un verso del texto⁸, es decir, extender el concepto de percepción de la imagen a una imagen en movimiento, nada descontado en el final del siglo XIX en que se coloca Luis Bagué y que tanto aterrorizó a quienes, por primera vez, vieron un tren en una pantalla que parecía a punto de atropellarlos. Para mantenernos la coherencia respecto al tema de la identidad moderna, leída a través de la galería personal de Luis Bagué, leemos la referencia a las películas que inauguran la historia del cine como el enlace con imágenes que, por primera vez, ponen en evidencia y en movimiento un extraño género de subjetividad, en opinión de Rushton:

una subjetividad sin contexto ni telón de fondo, una subjetividad que vive enteramente *en el presente*, como si estuviera reaccionando y respondiendo únicamente a los eventos fílmicos así como ocurren. Si estas son imágenes subjetivas, desde luego no son imágenes guiadas por un sujeto. Más bien, son la respuesta a un sujeto que ha perdido toda su subjetividad, que ha perdido cualquier rasgo de agencia y autodeterminación. (Rushton, 2008, 128 [traducción mía])

Es un tipo de sujeto que encuentra un lugar perfecto en el paseo de la identidad que estamos recorriendo y que, siguiendo en el viejo continente, nos conduce a dos obras de arte más, *Venere degli stracci* (1967) de Michelangelo

8 “De la quietud Daguerre / al vértigo inflamable del nitrato de plata / no media más que un paso. Aprendo a caminar / junto a la imagen. Pulso pausa” (2014, 39, vv. 6-9). Con las referencias cinematográficas, no solo se ensancha el medio artístico, sino también los procedimientos efrásticos porque se produce una transición del régimen semiótico de movimiento/imagen al régimen de tiempo/imagen, que, por supuesto, implica una reflexión poética más profunda (cfr. Deleuze, 1987).

Pistoletto y *El origen del mundo* (1866) de Gustave Courbet, poetizadas en sendos textos por Bagué Quílez en el díptico “Arte pobre”.

Ropa tendida
(*Venere degli stracci*)

La Venus de los trapos
reclama su vitrina
en el archivo cultural:
un Sinaí desgarrado en jirones.

Desembocan aquí cambios de temporada,

cazadoras que oscilan en la horca de un perchero,
irreductibles lázaros
esperando la hora de su resurrección.

Noli me tangere.

Pero tender la ropa es un acto profano,
aunque requiera
cierto recogimiento.
El blanco nuclear de Zurbarán.

Hay ropa tendida. Silencio.
Venus admira la colada inmensa.

El andrajo y el mármol
frente a frente.

(Bagué Quílez, 2014, 49)

Existen obras que adquieren carácter simbólico y que, por lo tanto, pasan a formar parte del archivo cultural (v. 3), más allá de la voluntad del artista, lo afirma Luis Bagué con rotundidad: es la Venus de los trapos quien

reclama ese sitio. Esta instalación se ha vuelto icónica no solo en el seno del arte pobre, sino también de nuestra contemporaneidad precisamente gracias a la presencia de los trapos: la nuestra, en que sigue paseándose la identidad, es una época que está consumiendo la propia realidad y, al mismo tiempo, la obra sigue teniendo la belleza de la obra de arte, que “nunca será soluble”, recordando la afirmación con la que empezaba este recorrido artístico de Luis Bagué Quílez. El enfrentamiento entre la belleza insoluble, duradera, y la corrupción del consumo (“El andrajo y el mármol / frente a frente”, vv. 16-17) estimula el sentido dinámico que impulsa la imaginación, que instala la figura femenina en el contexto desacralizado y en el campo semántico de una tienda de ropa (“vitrina”, v. 2; “cambio de temporada”, “cazadoras”, “perchero”, vv. 5-7) o de la gestión doméstica de la colada (vv. 14-15). Asistimos una vez más a una disposición de los elementos poéticos que replica la colocación espacial de la obra de arte: en la instalación de Pistoletto, en la que los trapos van cambiando según el espacio expositivo que la acoge, la figura de Venus está de espaldas como si estuviera contemplando una multiplicidad de prendas potencialmente interminables –una multiplicidad en forma de altura, para ser más exactos y para configurar la imagen del Sinaí del cuarto verso– y produciendo una polaridad dialéctica parecida a la que caracteriza a las pinturas de espejo. El ojo del observador nota primero la protagonista de la instalación, para pasar después a los dos lados de consumismo prêt-à-porter que la rodean y para volver, finalmente, a la parte central de la obra y contemplar el enfrentamiento de las dos polaridades simbólicas.



Figura 9 – Michelangelo Pistoletto, *Venus de los trapos*, 1967

Fuente: Museo de Arte Contemporáneo del Castillo de Rivoli

En su texto, Luis Bagué Quílez procede de la misma manera: “La Venus de los trapos” (v. 1) se presenta al lector reclamando su sitio no solo en el poema, sino en la historia del arte y de los ideales de belleza. Se crean después dos partes simétricas (vv. 5-7 y 14-15) dedicadas a la cotidianidad y al consumismo que difuminan suavemente hacia los versos centrales del poema, que, en cambio, vuelven a otorgar protagonismo y sacralidad a la figura neoclásica gracias a la exaltación de su blancura y a las referencias intertextuales e intermediales al

episodio bíblico de la resurrección de Lázaro y a dos universos artísticos más: las transposiciones pictóricas derivadas de la resurrección de Cristo y del famoso “Noli me tangere” y las pinturas de Francisco de Zurbarán, nuclearizadas en la fuerza visual del blanco que en ellas domina.

En la pintura de espejos hay dos elementos: por un lado está el estático de la memoria y por el otro el espejo que el artista coloca enfrente de ella y que, en la *Venere degli stracci*, es el presente material del consumismo, no solo de ropa o de objetos materiales, sino también de imágenes (mientras que la imagen neoclásica de Venus ya forma parte del archivo cultural de nuestra retina)⁹. El espejo consume y desgasta las imágenes y luego las repropone como imágenes nuevas, “resuscitadas” gracias a la relación entre lo estático de la memoria y el movimiento continuo del cambio. Como en el caso de la referencia a la *Gasolinera* de Hopper, gracias a la relación efrástica entre texto y obra de arte en este poema, también se produce una metaforización espacial de lo verbal.

Terminamos este recorrido artístico paralelo al “paseo de la identidad” con un último poema efrástico que sugiere una vuelta a los orígenes perdidos de la humanidad, cerrando el círculo con la referencia a los murales de Puerto Iguazú que han inaugurado el camino. Junto con *Ropa tendida (Venere degli stracci)*, el poema *Umbilical* (2014, 50) forma el díptico “Arte pobre” y el subtítulo nos aclara la referencia a la pintura *El origen del mundo* (1866) de Gustave Courbet.

9 La Venus de la instalación de Pistoletto es una reproducción de la escultura *Venus con manzana* (c. 1805) de Bertel Thorvaldsen.

Umbilical
(*L'origine du monde*)

Algo nos une:
la gravedad del mundo en carne viva.

El principio o el fin,
según se mire,
bajo capas de trementina y óleo.

Prefiero la elocuencia de lo insignificante:
un sexo sin contexto
es el lenguaje en sí mismo, presencia revelada.

La vulva-corazón y el ojo-falo.
Gónadas entusiastas. Un ovario de luz.

Algo nos diferencia.
Mi forma de perder tiempo mirándote,
el aspecto verbal de tu desnudo.
(Bagué Quílez, 2014, 50)

La referencia a uno de los padres de la pintura realista cierra el paseo visual de la identidad y sugiere que, más que la identidad en sí o su búsqueda, lo que caracteriza al ser humano es su existencia “en carne viva” (v. 2). El tránsito por el mundo no es más que el rastro de una presencia física que, sin embargo, puede cubrirse y adquirir una significación más duradera que la contingencia bajo “capas de trementina y óleo” (v. 5). Hay que recordar que los poemas del díptico “Arte pobre” se introducen con el epígrafe de Germano Celant, “*un’arte povera, impegnata con la contingenza*” (2014, 51). Desde la tercera estrofa del poema se propone una teorización en verso del

procedimiento efrástico por medio de la alusión al desvelamiento del sexo de la tela de Courbet. Sin embargo, tanto en el cuadro como en el poema, hay algo más que la provocación de su inmediatez:

su novedad consiste [...] en quebrantar el espacio pictórico tradicional haciendo que sea el propio cuerpo femenino el que estructure el propio espacio pictórico. No hace falta escenografía, tampoco contexto o correlato natural, porque es el cuerpo el que organiza su entorno con una presencia que va más allá del erotismo como espectáculo [...]. El cuerpo femenino deja de ser un objeto agradable dimensionado por un contexto que le es exterior e identificado por la belleza como síntoma y aparece con toda su plenitud” (Bosco Díaz–Urmeneta Muñoz, 1999, 66).



Figura 10 – Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866

Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm

Fuente: Musée d'Orsay

Es la disposición del cuerpo y no su evocación lo que crea una imagen plena. La interpelación —y no la exposición— de este espacio energético es lo que acomuna el óleo de Courbet y el poema de Bagué Quílez, quien subraya la necesaria falta de contexto para otorgarle una dimensión verbal —y permanente— a lo fugaz de la contingencia. A través de la referencia al principio ecfrástico, vuelven a coincidir la dimensión verbal y espacial de la poesía con lo temporal del arte figurativo y, tal y como Courbet interpela, el espacio sexual que origina el mundo, también la voz poética de Bagué Quílez interpela lo figurativo en su totalidad adelantando la existencia de la dimensión verbal que encierra en sí. Si en el lienzo tan realista de Courbet puede leerse el simbolismo de un regreso al útero (recordemos lo “umbilical” del título del poema), en este recorrido simbolista de vuelta también podemos individuar un doble movimiento hacia fuera y hacia dentro del cuadro, saliendo de los límites de lo puramente figurativo y adentrándose en la forma espacial de la literatura.

4. CONCLUSIONES

En *Paseo de la identidad*, gracias al gran número de poemas elaborados según el principio ecfrástico, Luis Bagué Quílez amplía su indagación poética a nuevos territorios, por los que transita acompañado por obras de arte hacia la búsqueda de la humanidad moderna. Las referencias artísticas no suponen un análisis exacto o una descripción objetiva, sino que el poeta se basa en ellas como puntos de partida para que cumplan una determinada

función en el contexto literario en el que aparecen y, en este sentido, tiene un “efecto de realidad” (Riffaterre, 2000, 162).

La identidad –y la humanidad– se lee en este poemario a través del filtro del arte realista, ya sea el realismo americano de Edward Hopper, el Nuevo Realismo de Antonio Berni o el realismo más tradicional de Gustave Courbet, pero, como en el caso de las películas de los hermanos Lumière, es un realismo que crea sujetos instalados en un presente perpetuo que, con los versos de Bagué Quílez, rompen los límites miméticos del medio artístico abarcando la experiencia del observador/lector. El principio ecfrástico que se emplea en este poemario hace del poema un lugar en el que se resuelve la dualidad entre tiempo y espacio que existe entre texto e imagen, proporcionando una reflexión sobre la identidad con la que también se mide la distancia entre individuo y ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abril, Juan Carlos. “Reseña de Paseo de la identidad”. In: *Lectura y signo*, 9, 2014, 127-129.

Bagué Quílez, Luis. *Telón de sombras*. Madrid: Hiperión, 2002.

Bagué Quílez, Luis. *Paseo de la identidad*. Madrid: Visor, 2014.

Bagué Quílez, Luis. *La Menina ante el espejo. Visita al museo 3.0*. Madrid: Fórcola, 2016.

Bagué Quílez, Luis. *Clima mediterráneo*. Madrid: Visor, 2017.

- Bagué Quílez, Luis. “Luis Bagué. Un poeta y su mar. Entrevista a cargo de Antonio Arco”. In: *La Verdad*, 22/10/2018. Disponible en: <<https://www.laverdad.es/ababol/literatura/luis-bague-poeta-20181020214138-nt.html>>. Acceso: 23 jul. 2020.
- Bagué Quílez, Luis; Penalva, Joaquín Juan. *Babilonia, mon amour*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- Baños Saldaña, José Ángel. *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea: La tradición Grecolatina y la Biblia*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2019.
- Bosco Díaz–Urmeneta Muñoz, Juan. “El pintor del cuerpo. Notas sobre la modernidad de Gustave Courbet”. In: Romero de Solis, Diego; Bosco Díaz–Urmeneta Muñoz, Juan; López Lloret, Jorge (org.). *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, 45-68.
- Carbajosa Palmero, Natalia. “La écfrasis en la obra de Luis Javier Moreno”. In: *Revista Signa*, 22, 2013, 205-226.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1987.
- Díaz de Castro, Francisco; Del Olmo Iturriarte, Almudena (orgs.). *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*. Sevilla: Renacimiento, 2012.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1987.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. “Signos, marcas e iconos de la modernidad en la poesía rebelde e irónica de Luis Bagué”. In: *Versants*, 64.3, 2017, 155-123.
- Dussel, Enrique. “Crítica del ‘Mito de la Modernidad’”. In: *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “Mito de la modernidad”*. La Paz: Plural Editores, 1994.

- Fernández Klohe, Carmen. *El imperativo ekfrástico en la prosa de Ramón Gómez de la Serna*. Nueva York: Monografías de ALDEEU, 2001.
- Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- García Martínez, Luis Francisco. *La ékfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*. Madrid: Devenir, 2011.
- Hagstrum, Jean. *The sister arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. University of Chicago Press, 1993.
- Jiménez Millán, Antonio. “Modernidad y síntesis de las artes”. In: *Litoral*. “Museum: la pintura escrita”, 258, 2014, 156-168.
- Krieger, Murray. “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Lackoon Revisited”. In: McDowell, Frederick P. W. (org.). *The Poet as Critic*. Evanston: Northwestern University Press, 1967, 3-26.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of a Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. México: UNAM, 1960.
- Luján Atienza, Ángel Luis. “Reseña de *Paseo de la identidad*”. In: *Paraíso: revista de poesía*, 12, 2016, 169-172.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Madrid: Círculo de Lectores, 1994.
- Mignolo, Walter. “Aesthesis decolonial”. In: *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 4.4, 2010, 10-25.
- Mitchell, William John Thomas. *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

Mitchell, William John Thomas. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

Montiel, Juan Antonio. “Prólogo”. In: Strand, Mark. *Hopper*. Barcelona: Lumen, 2008 [2004], 6-10.

Moretti, Franco. “The dialectic of fear”. In: *New Left Review*, 136, 1982, 67-85.

Pérez Bergliaffa, Mercedes. “El último amor de Antonio Berni”. In: *Clarín. Cultura*, 10/07/2010. Disponible en: <https://www.clarin.com/cultura/76-30-berni-creo-ultimo-amor_0_rJo0lq-BW.html>. Acceso: 22 jul. 2020.

Publio Virgilio Marone, *Eneida*. Edición y traducción de Alfonso Cuatrecasas. Madrid: Austral, 2012.

Riffaterre, Michael. “La ilusión de la écfrasis”. In: Monegal, Antonio (org.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, 161-183.

Rodríguez Herrera, José Manuel. “El capitán Ahab frente al enigma del abismo: el valor de los símbolos en *Moby Dick*”. In: *Amerika*, 11, 2014. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/amerika/5620?lang=en>>. Acceso: 23 jul. 2020.

Rushton, Richard. “Passions and actions: Deleuze’s cinematographic *Cogito*”. In: *Deleuze Studies*, 2.2, 2008, 121-139.

Shannon, Joshua. *The recording machine: art and fact during the cold war*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2017.

Strand, Mark. “Edward Hopper”. In: *Encyclopaedia Britannica*. Disponible en: <<https://www.britannica.com/biography/Edward-Hopper>>. Acceso: 22 jul. 2020.

Strand, Mark. *Hopper*. Barcelona: Lumen, 2008.

La comunicación no verbal en el *Slam*: el caso de Dani Orviz

Non-verbal communication in the Slam: the case of Dani Orviz

Diana Cullel

Noèlia Díaz-Vicedo

Catedrática de literatura española en la Universidad de Liverpool (Reino Unido). Ha publicado sobre numerosos autores y movimientos poéticos contemporáneos, con un especial interés en nuevas formas de poesía, la representación del cuerpo en la literatura y el mercado poético de los últimos 30 años.

Contacto: diana.cullel@liverpool.ac.uk

Poeta y doctora en Queen Mary University of London. Ha publicado sobre diversos autores de poesía contemporánea castellana, catalana y anglófona, con especial interés en las teorías de género e identidad y la relación entre cuerpo y lenguaje. Entre sus publicaciones destacan *Constructing Feminine Poetics in the Works of a Late Twentieth-Century Catalan Woman Poet: Maria-Mercè Marçal* (2014).

Contacto: n.diaz-vicedo@qmul.ac.uk

Inglaterra

Recebido em: 5 de outubro de 2020

Aceito em: 3 de novembro de 2020

PALABRAS CLAVE:

Poetry Slam; Poesía
Contemporánea;
Comunicación; Comunicación
no verbal; Kinésica

Resumen: Los *slams* poéticos se componen de un complejo aparato comunicativo que abarca tanto el mensaje verbal como el no verbal, siendo este último uno de los componentes más ignorados en los estudios filológicos. El siguiente artículo pretende operar de manera multidisciplinaria, haciendo uso de la kinésica y de los estudios de comunicación no verbal y performativos con el fin de completar el vacío en los trabajos existentes sobre el fenómeno de los *poetry slams*. Se utilizarán como caso de estudio las tres performances de Dani Orviz en la final del Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* 2020. Dicho campeonato se celebró en línea dada la pandemia del Covid-19, y el impacto de internet en la lírica performativa será también un dato a tener en cuenta en el presente trabajo. Con dicho análisis se intentará proporcionar una aproximación al *slam* como discurso y producto cultural más amplio y válido para el espacio que ocupa en la poesía española de los últimos años.

KEYWORDS: Poetry Slam;
Contemporary Poetry;
Communication; Non-verbal
Communication; Kinesics

Abstract: Poetry slams employ a highly complex communicative apparatus that comprises both verbal and non-verbal messages—and the latter are rarely considered in literary studies. This article will offer a multidisciplinary approach, making use of kinesics, non-verbal communication studies and performance studies, aiming to fill in a crucial gap in current studies of slam poetry. The article will use the three performances by Dani Orviz in the Grand Poetry Slam 2020 as case study. This world championship took place online due to the Covid-19 pandemic, and the impact of the internet on performance poetry will also be considered in the piece. The article and its analysis will aim to offer a more cohesive and complete study of slam poetry as a discourse and as a cultural product to be able to insert within the field of Spanish contemporary poetry more effectively.

A lo largo de los últimos 15 años han emergido en la península ibérica actividades poéticas de base oral y performativa que han elevado su labor a un movimiento de carácter no solo literario sino también social. Durante este tiempo, y sin que la lectura en el formato tradicional del libro haya desaparecido, la poesía española se ha acercado nuevamente a la oralidad como parte del discurso poético (Ge, 2015), y la perfoepoesía se ha convertido en la dimensión lírica que ha eclipsado a todas las demás, acaparando la atención de un amplio público que sigue fielmente todas sus actividades. La perfoepoesía o poesía performativa da cabida a multitud de actos literarios que escapan de la página y se llevan a cabo pensando en un público que está a la escucha –más allá de una lectura de la palabra escrita. Los eventos que se suelen incluir dentro de sus parámetros son los recitales transmedia (donde la poesía se aúna a otras artes), las sesiones de micro abierto o *jam poetry sessions*, y los *slams* poéticos. Son estos últimos, los *poetry slams* o *slams* poéticos, los que conformarán el tema de estudio de este trabajo, centrándose mayoritariamente en uno de sus aspectos más obviados por la crítica hasta el momento: los rasgos comunicativos no verbales que se emplean durante la performance. El *slam* está compuesto por un complejo aparato comunicativo que abarca tanto el mensaje verbal como el no verbal, siendo este último tradicionalmente ignorado en los estudios filológicos. El presente artículo pretende operar de manera multidisciplinar, haciendo uso de la kinésica y de los estudios de comunicación no verbal y performativos con el fin de completar el vacío en los trabajos existentes sobre el fenómeno de los *poetry slams*. Se utilizarán como caso de estudio las tres performances de Dani Orviz en la final del Campeonato del Mundo de *Poetry Slam 2020*, del que se

proclamó ganador. Dicho campeonato se celebró en línea a través de Zoom y YouTube Live –dada la pandemia del Covid-19–, y el impacto de internet en la lírica performativa será también un dato a tener en cuenta en el presente trabajo. Con dicho análisis se intentará proporcionar una aproximación al *slam* como discurso y producto cultural más amplio y válido para el espacio que ocupa en la poesía española de los últimos años.

La performatividad, y los *poetry slams* en particular, han sido uno de los aspectos de más éxito en la poesía española peninsular de los últimos lustros (Cullell, 2019, 35). Este formato de poesía performativa, en el que varios poetas suben a un escenario para conseguir un galardón final, se inició en España hacia finales de la primera década del siglo XXI y en el presente reúne a centenares de personas en forma de público a lo largo y ancho del país. Las varias actuaciones de los poetas participantes se evalúan en un *ranking* a partir de un jurado seleccionado al azar de entre los miembros del público (Somers-Willett, 2009, 16-38) y en el que se implementa un límite de tiempo –por lo general 3 minutos– por participante. Los poetas se eliminan en dos rondas al estilo de los Juegos Olímpicos, desestimando la nota más alta y la más baja que los jueces han escrito en una pizarra. En la última ronda los finalistas compiten para conseguir un premio de carácter simbólico.¹ En España, *Poetry Slam* España (ESLAM) es una asociación sin

1 Mex Glazner (2000) y Fanjul (2013) ofrecen interesantes recopilaciones de la normativa existente alrededor de los *slams*, aunque pueden existir significativas variaciones entre diferentes sedes y organizadores. Cabe destacar que en el mundo algeosajón los *slams* han sufrido un proceso de institucionalización que no se ha visto aún en el caso hispánico, y la película *Slam* (1997), junto al documental *Slamnation* (1998) o la programación de HBO *Russell Simmons Presents Def Poetry* (2002), contribuyeron en gran medida a ello.

ánimo de lucro que aúna a los *Slams* de varias ciudades en una Red Nacional que entre otros objetivos fomenta la poesía *slam* en las ciudades que acogen encuentros periódicos, propicia el intercambio de experiencias organizativas y artísticas, representa *Poetry Slam* España en actos de *slam* dentro y fuera de España, incentiva la agrupación de poetas y personas interesadas en la poesía, y organiza el Campeonato Nacional de *Poetry Slam* en España, del que surgirán los representantes que irán a campeonatos internacionales.² El éxito de los poetas españoles en los campeonatos exteriores ha sido muy significativo y los representantes de *Poetry Slam* España se han llevado numerosos galardones: en 2012 Dani Orviz ganó el Campeonato Europeo de *Slam*, y en la misma competición de grupos España salió ganadora en 2013. En el año 2017 Margalida Followthelida consiguió el bronce, y en marzo de 2020 Orviz ganó la Copa del Mundo (cuyas actuaciones se analizarán en detalle en las siguientes páginas). Pese a todos estos logros, y el seguimiento masivo de un público que asiste a todos sus actos, los *slams* han recibido escasa atención crítica en el mundo hispánico,³ y los pocos estudios que existen se han centrado únicamente en su funcionamiento

2 *Poetry Slam* España ha crecido exponencialmente en los últimos 5 años, y cuenta en la actualidad con 30 sedes: Alicante, Ávila, Avilés, Barcelona, Bilbao, Bunyola, Cádiz, Cantabria, Ciudad Real, Compostela, Gran Canaria, Granada, Ibiza, Jaén, L'Hospitalet de Llobregat, Lleida, Llobregat, Madrid, Málaga, Menorca, Móstoles, Oviedo, Palma de Mallorca, Salamanca, Santako, Santander, Toledo, Valencia, Valladolid, Zaragoza. A ellas se unen, además, las actividades de otros grupos de *slam* no asociados. *Poetry Slam* España tiene una fuerte presencia online y en las redes sociales, y su actividad puede seguirse en Facebook, Twitter, Instagram o su canal de Youtube.

3 Para los pocos estudios disponibles sobre el tema véanse Cullel (2015; 2018; 2019); Font i Espí (2015); García Villarán (2012); y Martínez Cantón (2012).

y su importancia dentro de la poesía española contemporánea, sin prestar mucha atención a los rasgos de la propia lírica.

POESÍA PERFORMÁTICA Y COMUNICACIÓN VERBAL

El análisis de la poesía performativa, donde se incluyen los *poetry slams*, se ve dificultado por la hibridez del género. La cuestión se agudiza además con la obsesión de nuestra sociedad por la palabra y la obliteración de otros medios de comunicación que hace obviar posibilidades expresivas de carácter no verbal (Turk, 1985, 147). Según Font y Espí, en la mayoría de los estudios líricos “nos conformamos con el análisis de los aspectos orales que dejan traza textual y obviamos todos los demás” (2015, 26) e incluso dentro de la disciplina en general, “magnitudes básicas como el tono, el modo, el ritmo, el tempo, la dicción, el acento, la impostación de la voz, la cadencia, la armonía, el gesto y la expresión, la intención enfática del verso, el volumen, la carga de sonido, etc., están ausentes sistemáticamente del análisis filológico” (26). Así, es necesario entender “la compleja red de componentes verbales y no verbales que forman un texto literario” (Poyatos, 2010, 277) y abrir el estudio de la perfoepoesía a una aproximación más interdisciplinaria que enfatice sus elementos no verbales a partir de la kinésica, los estudios de comunicación interpersonal y no verbal y los estudios performativos. Los rasgos no verbales de la lírica han sido estudiados en el campo de la poesía en lengua inglesa por Julia Novak, quien aboga, siguiendo a Fernando Poyatos –uno de los grandes estudiosos de la comunicación no verbal–, por una expresión total que incluye tres elementos o estratos: lenguaje,

paralenguaje y kinésica (Novak, 2011, 122). Según Novak, la comunicación corporal es capaz de cumplir numerosas funciones en la poesía en directo:

it is employed to express emotions and attitudes towards an implied addressee or the topic of speech; it can serve to regulate interpersonal interactions between performer and audience; it contributes to performer characterisation or helps to characterise a persona, and it reveals interpersonal attitudes and relationships. On the whole, it does not only replace or accompany speech; it can actually modify its meaning. (157)

Así, los elementos de comunicación no verbal –que aportan más del 60% de significado en la comunicación dentro de situaciones sociales (Burgoon y Bacue, 2003, 179)–, adquieren una importancia crucial dentro del estudio del *slam*, que no es sino comunicación poética en todos los sentidos.⁴ Igualmente, los estudiosos coinciden en afirmar que la comunicación es “inherently strategic and goal directed” [inherentemente estratégica y dirigida a un objetivo] (Parks, 1994, 592), algo que en el *slam* resulta obvio en vista de su elemento competitivo y su deseo de hacerse con el galardón final, por lo que los poetas harán uso de los varios aspectos comunicativos a su alcance para hacerse con el beneplácito de los jueces y el público. Según Helen Gilbert, “aural signifiers, along with gesture and facial expression, make meaning more tantalizingly accessible and thus attach a promise of some

4 Rebecca Sánchez presenta un interesantísimo estudio sobre la poesía performativa en lengua de signos americana, a manos de poetas sordos y de manera altamente subversiva. En dichas performances los poetas dependen de, y recurren a, signos no verbales: “signed poetry plays out across hands, arms, and faces, inextricable bound to the body of the poet” (2011, 34). Este tipo de poesía ofrece la posibilidad de redefinir ideas y definiciones de poesía, perfopoesía y, principalmente, voz poética. Véase “«Human Bodies Are Words»: Towards a Theory of Non-Verbal Voice” (Sanchez, 2011) para más información.

understanding” [significantes aurales, unidos al gesto y la expresión facial, hacen que el significado sea más tentadoramente accesible y por tanto se adjunte el compromiso de lo comprensible] (1994, 118-19). Si bien la cuestión en los *poetry slams* recaba no tanto en cómo se interpreta el mensaje sino en cómo se comunica –porque la interpretación de lo lírico siempre será, en el contexto poético, subjetivo y específico para cada espectador– quizás los elementos de comunicación no verbal sí ayudan a los poetas a presentar su propia interpretación de las palabras (y al espectador a decodificarla) de manera más clara y obvia. Del mismo modo, en la poesía oral la recitación puede presentarse de manera muy rápida, sin proporcionar las necesarias pausas que un lector podría marcar durante su lectura donde pueda releer partes que en un primer acercamiento no se entendieron, o para reflexionar sobre sus significados. Los elementos no verbales, entonces, pueden ayudar también a agilizar y mantener la comprensión de los espectadores. Judee Burgoon afirma que la mayoría de las personas tiene una idea intuitiva de cuáles son los aspectos que conforman la comunicación no verbal:

Often called “body language” in the popular vernacular, it is assumed to include gestures, facial expressions, body movement, gaze, dress, and the like to send messages. But this notion of body language is fairly vague and omits a number of important communicative nonverbal elements (such as the use of voice, touch, distancing, time, and physical objects as messages. (1994, 229)⁵

5 Véase ‘An Historical Overview of Nonverbal Research’ (Knapp, 2006) para una breve historia de los estudios de comunicación no verbal. Comprende desde la retórica y el papel de Cicerón en ella, la casi desaparición de este tipo de estudios durante la Época Medieval y el Renacimiento, hasta el surgimiento de estudios fundacionales para la comunicación no verbal en los años 50 del siglo XX y el florecimiento de la disciplina en los años 50 y 60.

Dentro de la comunicación no verbal, Burgoon identifica 7 vehículos o códigos: la kinésica (movimientos corporales como gestos, expresiones faciales, postura o mirada); el paralinguaje (cualidades y modificadores de la voz tales y como pausas, inflexiones, velocidad y ritmo, volumen o entonación); la apariencia física (aspectos manipulables como la vestimenta, el pelo, el uso de cosméticos o adornos); la háptica (la ciencia del tacto); la proxemia (el uso del espacio personal); la cronémica (el uso del tiempo durante el proceso de comunicación, donde se incluye la puntualidad o el tiempo de espera); y los artefactos (objetos manipulables que pueden utilizarse para presentar un mensaje) (Burgoon, 1994, 232). No todos los mencionados vehículos son de igual importancia para el *poetry slam*, pero destacan entre ellos por su aportación al análisis de esta poesía performativa la kinésica, el paralinguaje y de forma transversal la proxemia, la cronémica y los artefactos.

IMPLICACIONES DE LA PANDEMIA COVID -19

El Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* 2020 se celebró en París a finales de mayo de ese año, con la gran final el día 23, y se realizó mediante plataformas virtuales –con los organizadores y los jueces en un bar de la capital francesa– dadas las restricciones que impuso la pandemia mundial del Covid-19. Este no es un medio extraño de procedimiento ya que la poesía performativa suele promocionarse a partir de plataformas virtuales como Facebook, Instagram y Twitter, y se ha resaltado ya en numerosas ocasiones que la gran repercusión de la perfoepoesía se debe “a las redes sociales y a

los nuevos medios de comunicación de masas” (García Villarán, 2012, 68). Más allá de la crisis sanitaria, el paso a la celebración en línea respondía ya a un punto que Rodríguez-Gaona identificaba en la poesía española contemporánea: el hecho de que “la red y el circuito de bares y librerías son el medio natural de la poesía [...]: un espacio social en el que pueden entrenarse, formarse, obtener visibilidad, encontrar el tono y los intereses de aquellos interlocutores que conformarán su público o comunidad” (Rodríguez-Gaona, 2019, 97). La pandemia de 2020, entonces, no hizo sino unir con más fuerza dichos espacios y poetas que no conciben ya internet como “una herramienta subversiva, sino el signo de una identidad comunitaria” (Bagué Quílez, 2018, 347), y hacen uso de todas sus dimensiones con naturalidad y eficiencia (Rodríguez-Gaona 2019, 21) dándose a conocer como “lectoespectadores”, “ciberceptores” o “prosumidores” (Mora, 2012, 19; Rodríguez-Gaona, 2019, 170). Durante el confinamiento por el Covid-19, la poesía performativa se vio obligada a expresarse en plataformas digitales, y consecuentemente el yo poético tuvo que modularse a unas dimensiones distintas para afianzar tanto su mensaje verbal como su mensaje no verbal. De este modo, la dimensión social, uno de sus mayores rasgos distintivos, y el vínculo directo con la audiencia que es capaz de moldear e influir la performance, se encontraba invalidado –al menos en los parámetros del formato más tradicional. El impacto de lo digital en los estudios de comunicación no verbal (comunicación mediada por ordenadores, o ‘computer-mediated communication’, o CMC, en inglés) ha sido también considerado. Aunque Venter afirma que la comunicación cara a cara es la manera más adecuada de

transmitir emociones y actitudes –porque esta “gives synchronous feedback between two or more persons and conveys verbal and non- verbal social cues to enhance understanding” (2019, 2)–, también establece que “[a]s digital tools and social networks became the main mode of interaction for many people, interpersonal communication has changed” (2019, 1), creando un nuevo paradigma de comunicación interpersonal (3) que afecta también al modo en el que los productos culturales, como el *slam*, se presentan en línea.⁶

KINESIA Y PARALENGUAJE

El representante de España en el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* de 2020 fue Dani Orviz, asturiano afincado en Barcelona y gran promotor del movimiento *slam* en la península ibérica. El autoproclamado “poeta, vídeo-artista, performer, caricato y comunicador”,⁷ llegó a la final de París holgadamente, y en ella recitó los poemas “Un día en la vida”, “Pero con funky” y “Guerra” (que recaudó el máximo de 30 puntos).⁸ En los *slams* los poetas dependen totalmente del público, no únicamente porque la audiencia puede alterar la performance de los poetas –Novak afirma que los asistentes

6 Véase Cullell (2020) para un análisis detallado de la poesía performativa española en línea durante la pandemia.

7 Véase la página web de Orviz para más información sobre su biografía y trabajo poético. La web contiene también numerosas grabaciones de sus performances, que aunque no puedan suplir la experiencia del directo son capaces de ofrecer indicaciones sobre la naturaleza y el carácter de su trabajo: <http://daniorvizpoeta.com>.

8 Los poemas que Orviz recitó en el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* pueden encontrarse en varios canales de YouTube –incluyendo el del propio Campeonato–.

son capaces de “provoke a poet to alter the tempo of his/her delivery. They may prompt him/her to change the order of his/her pieces, or to skip a line. They may drown out parts of a poem in loud laughter and request that other poems be repeated” (2011, 173)– sino que también dependen de ellos para la puntuación. Como tal, el buen *slammer* intentará medir la respuesta del público hacia su mensaje, y recurrirá a varios elementos para asegurarse de que dicho mensaje llegue correctamente. Cabe mencionar también que estos elementos, que son los no verbales o el lenguaje o comportamiento corporal, “can modify the meaning suggested by the verbal text, [...] the body’s contribution in a live poetry performance is not simply a redundant add-on to the verbal” (Novak, 2011, 147), por lo que es esencial prestarles atención. Asimismo, y pese a los innumerables estilos existentes entre *slammers* –desde poetas que dependen de una teatralización de su palabra hasta otros que llevan a cabo un recital del todo naturalizado y sin estridencias–, todos ellos persiguen el mismo objetivo: la comunicación. Christopher Turk cita a Michael Argyle cuando este último afirma que “language evolved and is normally used for communicating information about events external to the speakers, while the non-verbal code is used, by humans and by non-human primates, to establish and maintain personal relationships” (en Turk, 1985, 147). Aplicado al *slam*, la palabra equivaldría a la parte literaria del evento, y los elementos no verbales –más o menos teatralizados o naturalizados– que la acompañan serían el aspecto que busca al público, que persigue su participación y compromiso hacia la poesía. Turk afirma que “[n]on-verbal messages are subconscious in all except practised actors” (1985, 148), quienes

son capaces de manipularlos con gran destreza y habilidad, algo que Yi-Fu Tuan corrobora cuando alega que “[w]e are not [...] usually aware of how our bodies form patterns and rhythms, or of how our bodies command space. In ritual and theatre, people are of course far more conscious of their relations” (1994, 159). Estas afirmaciones podrían en parte explicar la gran variación en el grado de teatralización existente entre *slammers*, aunque resulta obvio que Dani Orviz, quien se considera a sí mismo *performer* y comunicador, es plenamente consciente de los varios tipos de comunicación que se pueden emplear al actuar frente a un público. Al principio del artículo se mencionaron los 7 vehículos comunicativos que Burgoon identificaba para la comunicación no verbal –la kinésica; el paralenguaje; la apariencia física; la háptica; la proxemia; la cronémica; y posibles artefactos empleados en la performance (1994, 232). Si bien los artefactos y la háptica no caben en el análisis del *slam* –en los *poetry slams* no se suele permitir el uso de ningún instrumento externo y los poetas permanecen siempre a cierta distancia del público–, la kinésica y el paralenguaje son códigos esenciales.⁹

9 Aunque la extensión de este artículo no permite indagar en ellos, la proxemia y la cronémica son aspectos también interesantes, ya que, en el primero de los casos, resulta relevante observar cómo los poetas utilizan su espacio personal encima de un escenario muchas veces improvisado; en el caso de la cronémica, dado el límite de 3 minutos del que disponen los poetas para recitar, el uso del tiempo en el que se enmarca el poema y la comunicación con el público es también de gran distinción (algo que enlaza también muy bien con las ideas del lector contemporáneo como alguien que privilegia una lectura breve por encima de una larga y pausada, pero sobretodo más visual –véanse los trabajos de Schaefer (2015) y de Mora (2012) para más detalles sobre los lectores del momento). La apariencia física es un vehículo en el que este artículo no parará demasiada atención, más allá de destacar el hecho de que Dani Orviz suele vestir siempre sombrero y camisetas vinculadas al mundo del *poetry slam* –y tal fue el caso durante todo el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* de 2020. El uso de esta vestimenta, que casi podría considerarse a

Un simple cotejo de las performances de Orviz revelan a un poeta que hace un uso extensísimo de la kinésica, la cual reúne gestos y movimientos corporales, en los que se incluyen las expresiones faciales, la postura y la mirada. Poyatos la define como

[c]onscious and unconscious psychomuscularly-based body movements and intervening or resulting still positions, either learned or somatogenic, of visual, visual-acoustic and tactile and kinesthetic perception, which, whether isolated or combined with the linguistic and paralinguistic structures and with other somatic and objectual behavioral systems, possess intended or unintended communicative value. (Poyatos, 2002, 185)

Según Poyatos, la kinésica debe integrarse entre los demás sistemas corporales de la comunicación y tiene que reconocerse su percepción multisensorial y su transmisión en el espacio y el tiempo a través del habla, pero también de modo independiente como sistema antropokinésico (251). En las actuaciones de Orviz puede observarse cómo el poeta hace un amplio uso de gestos y movimientos corporales siempre de la mano de la palabra. Con expresiones del rostro altamente efusivas –mucho más obvias en el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* ya que el formato online le permitía a Orviz acercarse considerablemente a la pantalla, con lo cual los espectadores podían apreciar mejor sus pequeñas y complejas gesticulaciones faciales (algo que en un *slam* cara a cara resulta más difícil dada la distancia espacial entre

medio camino entre la apariencia física y el uso de artefactos –a modo de disfraz–, ayuda a crear y a dar forma a un personaje en la performance de Orviz: la imagen de un *slammer* muy particular, reconocible e implicado en el circuito *slam* (en el Campeonato del Mundo vistió camisetas de varias sedes *slam* de España) y que el público reconoce y recuerda rápidamente.

poetas y público)—¹⁰ el asturiano enfatizaba el mensaje de sus poemas al tiempo que ayudaba al lector a seguir con mayor agilidad sus palabras y decodificaba también hasta cierto punto sus ideas e interpretaciones. En dicha expresión facial juega un papel importantísimo el modo en el que Orviz mira a la cámara, siempre de manera directa, algo que nuevamente la versión en línea del Campeonato permitió llevar a cabo de modo mucho más inmediato. Numerosos estudiosos han subrayado la importancia de mirar directamente al receptor de la comunicación (siendo la mirada un elemento de la comunicación no verbal) ya que la acción les implica en el acto y, de manera subconsciente, transmite el mensaje de que se debe escuchar y estar atento (Turk, 1985, 154), favoreciendo la creación de un ‘nosotros’ colectivo que permite entablar un excepcional vínculo con el público.

10 En lo referente al rostro, y según Burgoon y Bacue, “among nonverbal channels, the face is most closely monitored and most controllable, thus allowing communicators greater capacity to modulate expressions according to their intentions.” (2003, 185), pero como se ha mencionado ya, en el espacio usual la distancia entre poetas y espectadores puede no permitir este tipo de apreciaciones. El espacio en el que tienen lugar los *slams*, y cómo este influye en la comunicación, sería otro aspecto de gran interés para abordar. En el ámbito del teatro, la separación entre los actores y el público se enfatiza a través de focos en el escenario y oscuridad en la platea (Tuan, 1994, 163), algo que no resulta tan obvio en el *slam* dado que en cuantiosas ocasiones se utiliza un escenario improvisado. En el formato de *slam* en línea, la separación vendría marcada por la pantalla, y el hecho de que el poeta no ve a la audiencia. En cuanto al espacio en sí, Carlson remarcaba el hecho de que en “[t]he late Middle Ages and early Renaissance [...] theatre existed as an important part of urban life without any specific architectural elements being devoted to its exclusive use” (1994, 171), un rasgo que coincide plenamente con el *slam* e incide en sus resonancias sociales. El *slam* suele tener lugar en un espacio de carácter social, en que el público congrega en una marcada *communitas* cuyas resonancias simbólicas inciden en las expectativas de la audiencia y amplifican el aspecto colectivo de la experiencia. Para un análisis más profundo del espacio social del *slam* vinculado al público —y con articulaciones directas al teatro medieval y lo carnavalesco— véase el capítulo “Batallas poéticas: el *poetry slam* y la lucha en defensa de la poesía” (Cullell, 2019, 51-82).

En cuanto al uso del cuerpo en la comunicación no verbal, Orviz se distingue por hacer copioso recurso de la percusión corporal para dar una patente musicalidad a sus versos –chasquidos con los dedos, palmadas contra los muslos, el pecho o la frente, y la marcación del ritmo a través del sonido de sus pisadas–, un aspecto que se encuentra al límite de lo permitido en el *slam*, ya que la utilización de música está prohibida más allá de la que el poeta pueda producir con su propio cuerpo. La percusión corporal fue un elemento clave en la performance de su poema “Pero con funky” en el Campeonato del Mundo: los chasquidos de los dedos y los golpes en la frente, el pecho y la cadera –los cuales se oyen perfectamente, pero en ocasiones quedan fuera de la visualización de la pantalla– crean un ritmo que enmarca sus palabras y subraya el mensaje y el propio título, haciendo referencia al género musical y convirtiendo el poema en una composición casi cantada. Orviz pone pausa a la percusión corporal en algunos puntos de la performance, lo cual crea un contraste que resalta claramente la relevancia de esos versos en particular: el poema, una implacable crítica a la vida del hombre contemporáneo atrapado en un sistema que lo maltrata y oprime invariablemente, destaca sin la percusión corporal los momentos de mayor pesadumbre y dominación –casi a modo de monólogo dramático–, al tiempo de los ritmos repetitivos de la percusión agudizan el carácter cíclico de la vida humana.¹¹ La percusión adquiere otro cariz en la performance de “Un día en la vida”, en la que los sonidos percusivos tan característicos de Dani Orviz

11 Cabe resaltar aquí que la temática de carácter social y reivindicativo es un rasgo habitual en el *slam* y la perfoepoesía del siglo XXI, véase Cullell (2019, 83-104).

se acompañan además de sonidos onomatopéyicos o elementos conocidos como alternantes en el paralenguaje (Poyatos, 2002, 142). La composición, que trata la rutina humana impuesta por el trabajo, se inicia con la cadencia del reloj que marca los segundos y el inicio del día y continúa punteando los momentos de la jornada a través de la sonoridad de las acciones que realiza el personaje retratado en el poema. Dichas acciones se acompañan de la imitación o recreación del sonido en el propio vocablo del acto nombrado o su objeto: desde el despertador y su alarma hasta las zapatillas, la ducha, el desodorante, el ascensor, el coche, hasta el teclado en el trabajo o la copa de alcohol con los amigos. En ciertas ocasiones la onomatopeya reemplaza incluso su referente, como es el caso de la alarma del despertador o la sirena de la policía –ambos, señales que reclaman urgentemente la atención del personaje. De nuevo, y al igual que la percusión en el caso de “Pero con funky”, las onomatopeyas cesan a lo largo del poema para reclamar la atención del público en un movimiento inverso: el vacío –aunque se podría argumentar aquí que su onomatopeya es la ausencia de sonido– en el que cae el personaje cuando reflexiona sobre su vida marcada por una oprimiente rutina obliga a los espectadores a ponderar su propio sometimiento al trabajo y el ritmo de vida que este impone –nuevamente un poema de tono social. Asimismo, y en un eco también del primer poema que se ha comentado, las onomatopeyas que se repiten inmutablemente en el poema (el reloj, el teclado del ordenador, el coche y las zapatillas) enmarcan los puntos álgidos de la rutina humana, señalando su invariable automatismo y su existencia casi al margen de la propia persona. “Un día en la vida” es una performance también rica en

movimientos corporales que acompañan a las mencionadas onomatopeyas: el gesto de las manos que reproduce el acto de ponerse el desodorante, cómo baja un ascensor, la conducción de un coche, el uso del teclado en el trabajo o la acción de dormir. Estos gestos, que refuerzan la comunicación crean una multiplicidad de estratos o capas que se unen para reproducir el poema ante el lector a varios niveles: intelectual, auditivo y visual, al que podría sumarse también el emocional por el modo en el que la audiencia puede interpretar los poemas o verse reflejada en su mensaje. El último poema que Orviz recitó en la final del Campeonato del Mundo y que recibió la máxima puntuación, “Guerra”, muestra parecidos y diferencias con los poemas vistos hasta el momento. “Guerra”, dedicado a las madres de todo el mundo que ven a sus hijos sufrir y perecer en conflictos armados, no hace uso de percusión corporal pero sí emplea una cantidad limitada de onomatopeyas y de gestos. El poema empieza con Orviz entonando ‘Om’, uno de los mantras más sagradas del hinduismo y el budismo, al tiempo que practica el mudra del Ser Interior a la altura de la frente. Con esta práctica Orviz intenta transmitir una sensación de presencia y paz al abrir el poema, clara oposición a su título y a la temática que se tratará durante el resto de la composición –o a la palabra que precisamente cerrará la performance, en un proceso cíclico que es característico ya de Orviz. Al mantra le siguen gestualidades de carácter casi religioso o de plegaria, y la imagen simbólica de la madre meciendo una cuna al tiempo que entona una nana, algo que Orviz reproduce con gestos balancines y la entonación rítmica de los versos y que reaparecerá en la segunda mitad del poema al modo de las repeticiones claves también vistas antes en el poeta. “Guerra”

carece de percusión como tal, pero los momentos de violencia se resaltan con gritos conocidos como diferenciadores en el paralenguaje, o con sonidos onomatopéyicos estridentes: los de la metralleta; los zumbidos de las balas; el del viento como una alarma; o incluso el pronombre ‘tú’ que se convierte en disparos que hieren indiscriminadamente a las víctimas de los conflictos. Los mencionados recursos no hacen sino mantener a la audiencia en vilo, atenta e implicada, y los aullidos de Orviz en el poema dan voz y cuerpo de manera simbólica al monstruo protagonista de la composición: la guerra. La cantidad limitada de onomatopeya y gestualidad corporal, especialmente en un poema que sigue a otras dos performances altamente cargadas de los elementos mencionados, subraya la importancia de las ideas que transmite la composición.

Otro de los elementos del paralenguaje al que recurre Orviz son los diversos usos de la voz. Fernando Poyatos (2002) habla de la importancia de varios aspectos referentes a la voz, entre los que destacan el timbre, la resonancia, el tempo, el tono, la entonación, el ritmo y la duración silábica. Orviz, como buen comunicador, recurre a casi todos ellos. El tono, que Poyatos define como “[t]he most versatile message-conveying feature of voice, which accompanies all verbal and nonverbal communicative sounds with the subtlest possible symbolic variations” (2002, 10), se emplea para matizar la intención de los versos y ayuda a la audiencia a seguir la intención del poeta —aunque en cierto modo esto puede limitar también el proceso interpretativo, como se mencionó antes. Su uso es de particular interés cuando se relaciona a expresiones faciales y corporales específicas (como los bostezos

y el tono de la frase que les sigue en “Un día en la vida”; o el tono oscuro que sigue a los muchos gritos de “Guerra”), y que pueden expresar reproche, premoniciones sombrías, miedo, cansancio, e incluso indignación y enojo. En las performances de Orviz la duración silábica resulta también de crucial importancia, y las alteraciones en este respecto ofrecen al poema una riqueza expresiva que puede aportar duda, reticencia, dramatización o sorpresa entre otros. Mezclados con los varios elementos de la voz encontramos en las performances de Dani Orviz varios diferenciadores, los cuales, según Poyatos, “can communicate without concurring verbal language [...]; they all alter normal breathing and the audible and visual characteristics of speech, influencing kinesics and affecting the whole triple structure language-paralanguage-kinesics” (2002, 57). En Orviz, diferenciadores como los gritos ya mencionados en “Guerra”, los bostezos en “Un día en la vida” o las varias pausas a modo de suspiro de “Pero con funky” forman parte del entramado comunicativo y se suman a la comunicación no verbal del poema para dar lugar a un producto cultural rico en variaciones y diferentes categorías.

CONCLUSIÓN

Sin indagar en los méritos de carácter puramente estético que le proclamaron ganador del Campeonato del Mundo de Poetry Slam, Dani Orviz integró elementos de la comunicación no verbal como parte esencial de su conjunto poético performativo. Estos elementos, que incluyen rasgos teatrales y de dramatización, corresponden a lo que Elza Venter afirma citando

a Lamichhane: “[g]ood communication is an art that should be developed” (en Venter, 2019, 1). Asimismo, otros estudiosos de la comunicación no verbal como Burgoon y Bacue (2003, 181) han afirmado que las aptitudes y habilidades no verbales optimizan la interacción social y propician un mejor intercambio comunicativo. Este aspecto es especialmente importante cuando se comunican ideas, opiniones o mensajes de un alto contenido emocional (Venter, 2019, 2) como es lo poético. El resultado parece dar un giro conceptual de la poesía para el lector contemporáneo, quien deja de ser exclusivamente lector y se convierte también en espectador. Si bien la dramatización mencionada puede no funcionar en todos los casos y para todos los poetas, en el caso de Orviz multiplica la conexión con el público y capta y retiene su interés durante los 3 minutos que dura la recitación. El uso de elementos de la comunicación no verbal en el *slam* puede explicarse por el interés de los poetas en lograr una conexión y comunicación con la audiencia que les permita hacerse con el galardón final, pero igualmente puede responder a un entendimiento más intrínseco del objetivo comunicativo, a otra manera de entender y expresar la poesía. De esta manera, la poesía corresponde a otra forma de expresión, concibiéndose como una experiencia compleja y múltiple que responde e implica a numerosos estímulos que se complementan con el amplio acto sensorial de lectura que describía Poyatos (2010, 277). Así, el *slam* ofrece al público la posibilidad de experimentar aquello que Kreider afirma: “an artwork is able to relate to its context not only through an arbitrary linguistic relation, but also through the physical and existential relation that the artwork’s material properties have with the

world of objects and things” (Kreider, 2015, 82). Siguiendo las performances que se han visto en este trabajo, las cuales imponen capas de sentido sobre otras capas de sentido –palabra, onomatopeya, gesto representativo de la acción o su objeto–, el *poetry slam*, y de manera más general toda la poesía performativa contemporánea, requiere un estudio multidisciplinar para desentramar su armazón. Una aproximación filológica tradicional en la que se estudie solo la palabra escrita no refleja la evolución de la lírica en el siglo XXI ni tampoco la complejidad del producto cultural que es el *slam*: la palabra hablada y acompañada de un paralenguaje que no busca sino una conexión más directa con su público. En cierta manera no deja de ser un retorno a los orígenes de la poesía, donde la base oral y social componían sus principios. El *slam* poético va en busca de un público interesado en una poesía que se adapte al eje espacio-temporal de su tiempo, y su temática (en numerosas ocasiones de cariz social y sujeta a un límite de 3 minutos) se sitúa en línea con una audiencia que dispone de un tiempo limitado y de nuevas expectativas de lectura y su experiencia, de fácil adaptación a nuevos contextos y medios. Así, el salto al formato en línea debido a la situación de la pandemia del Covid-19 forzó a que el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* 2020 se celebrara vía Zoom y YouTube Live sin grandes consecuencias. En definitiva, una aproximación multidisciplinar y más holística al *slam* es necesaria para considerar no sólo los nuevos movimientos poéticos en el siglo XXI sino para poder extender los límites del espacio de la poesía y acercarnos a su desarrollo como producto literario y también cultural, elementos clave para la continuidad de la poesía y su constante evolución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bagué Quílez, Luis. "Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente." In: *Kamchatka*, 11, 2018, 331-49.
- Burgoon, Judee K. "Nonverbal Signals." In: Knapp, Mark L. & Gerard R. Miller (org.). *Handbook of Interpersonal Communication*. Thousand Oaks: Sage, 1994, 229-285.
- Burgoon, Judee K. & Aaron E. Bacue. "Nonverbal Communication Skills." In: Greene, John O. & Brant R. Burleson (org.). *Handbook of Communication and Social Interaction Skills*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2003, 179-219.
- Carlson, Marvin. "Environmental Space." In: Counsell, Colin & Laurie Wolf (org.). *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. Londres: Routledge, 1994, 170-76.
- Cullell, Diana. "Covid-19 y poesía: Confinamiento de la lírica y su propagación durante la pandemia." En: *Paraíso. Revista de poesía*, 17, 2020, TBC.
- Cullell, Diana. "¿De lo bélico a lo poético? El Poetry slam y su lucha feroz en defensa de la poesía." In *Kamchatka*, 11, 2018, 239-57.
- Cullell, Diana. *La perfoepoesía española en el siglo XXI: una revolución poética*. Madrid: Amargord, 2019.
- Cullell, Diana. "(Re-)Locating Prestige: Poetry Readings, Poetry Slams and Poetry Jam sessions in Contemporary Spain." In: *Hispanic Research Journal*, 16, 6, 2015, 547-61.
- Fanjul, Sergio C. "Poetas contra raperos." In: *El País*, 18 abril 2013.
- Font i Espí, Marçal. "Escritura a viva voz." En: *Quimera: Revista de Literatura*, 380-381, 2015, 25-28.
- Ge, Jesús. "Momento actual de la poesía oral." In: *Quimera: Revista de Literatura*, 380-381, 2015, 50-51.

- Gilbert, Helen. "Orality." In: Counsell, Colin & Laurie Wolf (org.). *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. Londres: Routledge, 1994, 116-23.
- Knapp, Mark L. "An Historical Overview of Nonverbal Research." In: Manusov, Valerie & Miles L. Patterson (org.). *The Sage handbook of nonverbal communication*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc, 2006, 3-19.
- Kreider, Kristen. "Material Poetics and the 'Communication Event'." In: *A Journal of the Performing Arts*, 20, 1, 2015, 80-89.
- Martínez Cantón, Clara Isabel. "El auge de la nueva poesía oral. El caso del poetry slam." In: *Castilla, Estudios de Literatura*, 3, 2012, 385-401.
- Mex Glazner, Gary. "Poetry Slam: An Introduction." In: Mex Glazner, Gary (org.). *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. San Francisco: Manic D Press, 2000, 11-12.
- Mezquita, Nuria & Antonio García Villarán (org.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2012.
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2011.
- Parks, Malcolm R. "Communicative Competence and Interpersonal Control." In: Knapp, Mark L. & Gerard R. Miller (org.). *Handbook of Interpersonal Communication*. Thousand Oaks: Sage, 1994, 589-618.
- Poyatos, Fernando. "La formación académica sobre los libros y la lectura a través de los estudios de comunicación no verbal." In: *Didáctica: Lengua y Literatura*, 22, 2010, 277-96.
- Poyatos, Fernando. *Nonverbal Communication across Disciplines*. Amsterdam; Philadelphia, Pa.: J. Benjamins Pub. Co., 2002.
- Rodríguez-Gaona, Martín. *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.

Sanchez, Rebecca. “«Human Bodies Are Words»: Towards a Theory of Non-Verbal Voice.” In: *CEA Critic*, 73, 3, 2011, 33.

Schaefer, Heike. “Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age.” En: *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 10, 2015, 169-82.

Somers-Willett, Susan B. A. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

Tuan, Yi-Fu. “Enacting space.” In: Counsell, Colin & Laurie Wolf (org.). *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. Londres: Routledge, 1994, 156-64.

Turk, Christopher. *Effective Speaking: Communicating in Speech*. Londres: Chapman and Hall, 1985.

Venter, Elza. “Challenges for Meaningful Interpersonal Communication in a Digital Era.” In: *Hervormde Teologiese Studies*, 75, 2019, 1-6.

Desiertos de amor
(2018) de Raúl
Zurita: entre poesía,
imagen
y VOZ

*Desiertos de amor (2018) by Raúl
Zurita: between poetry, image
and voice*

Alice Favaro

Recebido em: 6 de novembro de 2020
Aceito em: 11 de novembro de 2021

Doctora europea de investigación en Lenguas, Culturas y Sociedades Modernas por la Universidad Ca' Foscari Venecia, sus investigaciones abarcan la transmedialidad, la narrativa argentina y chilena contemporáneas y la marginalidad. Es autora de las monografías *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (2017) y *Después de la caída del "ángel". Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado* (2020). Actualmente es becaria de investigación en la Universidad Ca' Foscari Venecia.

Contato: alice.favaro@unive.it
Italia

PALABRAS CLAVE:

Poesía; Cómic;
Transmedialidad; Música

Resumen: Después de contextualizar brevemente la biografía del autor se presenta el volumen *Desiertos de amor* (2018) de Raúl Zurita, realizado con González y Los Asistentes (música) y con Massimo Giacon (cómic), como ejemplo significativo de producto literario híbrido que emplea poemas, música y cómics. La obra transmedial, nutriéndose de oralidad, escritura e imagen, emplea diferentes medios expresivos que se fusionan entre ellos. El texto, a mitad de camino entre *reading* poético y poesía en música, se alterna y superpone a la música y al *poetry comix*. Reflexionando sobre las potencialidades de la transmedialidad y de la traducción intersemiótica se verá cómo la transcodificación en otros lenguajes aporta un valor añadido al texto poético porque crea un diálogo intertextual que produce un nuevo mecanismo de recepción. La lectura, ahora también visual y auditiva, se realiza en un espacio y tiempo distintos, con nuevas modalidades expresivas y maneras de alcanzar al destinatario.

KEYWORDS: Poetry;
Comic; Transmediality; Music

Abstract: After a brief contextualization of the author's biography, I present the volume *Desierto de amor* (2018) by Raúl Zurita, realized with González y Los Asistentes (music) and Massimo Giacon (comic), as a significant example of a hybrid literary product that mixes poems, music and comics. The transmedial work uses different media that merge each other. The poem, a text halfway between poetry reading and poetry in music, alternates and superimposes itself on music and poetry comix. Reflecting on the potentialities of transmediality and intersemiotic translation, I analyze how transcoding into other languages brings added value to the poetic text because it creates an intertextual dialogue that produces a new reception mechanism. The visual and auditory reading takes place in a different space and time, with new expressive modalities and ways of reaching the addressee.

1. BIOGRAFÍA Y ESCRITURA POÉTICA

La obra y la actividad artística de Raúl Zurita (1950), militante comprometido en la defensa de los derechos humanos y en la denuncia de los crímenes contra la humanidad, están intrínsecamente relacionadas con su compleja biografía. Los avatares biográficos del autor, que ha vivido durante muchos años bajo una de las más feroces dictaduras del siglo XX, han originado parte de su creación artística dando lugar a una escritura que se ha convertido en un gemido de dolor. Como el mismo poeta afirma, su escritura nace del encuentro con algunos fantasmas y es como la ceniza que resucita de un cuerpo quemado: «escribo porque es mi ejercicio privado de resurrección» (Fazzini, Gatto 2018, 9). La relación indisoluble entre biografía y actividad literaria destaca sobre todo en las entrevistas. Alrededor de 1968, el autor pone la poesía al centro de su interés y la convierte en expresión de la vida cotidiana y de las vicisitudes históricas que atraviesa el pueblo chileno. Algunos hechos marcan profundamente a Zurita de por vida, como el trágico evento del golpe, el 11 de septiembre de 1973, cuando los militares lo llevan al Estadio al Cuartel de la Infantería de Marina donde tendrá que soportar la cárcel y la tortura. A partir de ese momento el poeta cumple una serie de acciones extremas que culminan en mayo de 1975, cuando se quema una mejilla con un hierro candente como reacción a una breve detención y a la humillación sufrida por parte de los militares; el episodio marca el inicio de su obra definitiva:

En aquella época, cuando yo me hallaba casi al límite de mi capacidad de resistencia, tuve la intuición de lo que podría ser una obra; de que algo estaba iniciándose allí, en una situación de máxima desesperación y

soledad, ferozmente desvalida y expuesta [...]. Entonces, inicié esa obra con un acto bastante demencial; quemarme la cara en un baño, solo; ni sabía qué estaba haciendo. Con toda su ferocidad, fue para mí como el chillido inicial del bebé.

¿Un acto catártico...?

Un acto catártico. Allí comenzó algo, empecé a hablar, así fueran balbuceos. Creo que emergí de la locura, en el sentido más real del término. Nunca busqué estar en esa situación, ni la quise (Madrazo 2000, 250).

A partir de este momento, Zurita empieza a concebir el arte como una forma de expresión de la interioridad que tiene necesariamente que pasar por el dolor y como un íntimo acto de resistencia y afirma: «Sin dolor no hay arte. Es la fisura a través de la cual emerge lo expresable, si no hay herida no hay expresión» (Solanes 2008, 102). El hecho de utilizar el cuerpo como soporte para expresarse lo lleva a intentar cegarse con un hierro candente y quemarse la cara, echándose ácido, para denunciar las torturas y las injusticias sufridas por parte de los opositores del régimen dictatorial chileno. El cuerpo deviene un mero objeto que solo sirve para hacer poesía: «[...] en esos actos me estaba identificando con el cuerpo herido de un país» (Solanes 2008, 106).

La prolífica actividad artística de Raúl Zurita es, por lo tanto, expresión viva y palpitante de lo que el poeta siente y su obra tiende siempre hacia la experimentación. Las primeras obras las realizó junto con el CADA («Colectivo de Acciones de Arte»), un colectivo que creaba intervenciones y performances monumentales de carácter político y de resistencia a la dictadura militar de Pinochet. Ejemplos de este tipo de arte performativo son

la acción “Ay Sudamérica”, con el bombardeo de cuatrocientos mil volantes sobre la ciudad de Santiago, en 1981, o la performance del 2 de junio de 1988, cuando unos aviones sobrevolaron el cielo de Nueva York a unos seis kilómetros de altura para escribir algunos versos – algunos con una extensión de ocho kilómetros – del poema “La Vida Nueva” (Carrasco Muñoz 2014). En 1993 trazó con una excavadora la frase “Ni pena ni miedo”, larga 3140 metros, en el desierto de Atacama.

Estas acciones nos permiten reflexionar no solo sobre la urgencia de Raúl Zurita en hacer que la poesía forme parte de la vida cotidiana y sea accesible a todos, sino también en la temporalidad del arte que, para permanecer vivo y reproducirse, necesita quedar plasmado mediante la fotografía y la filmación. Siendo esta una forma de expresión que desvanece, creada para el instante en que se fruye, se puede integrar al texto escrito solo bajo la forma de foto o video. De esa manera el texto poético dialoga con la imagen y crea una relación indisoluble con ella, pues la figura se incorpora y complementa al texto verbal. Es decir que, precisamente como con las acciones extremas cumplidas en el cuerpo del poeta, la poesía va más allá de los límites impuestos por el texto escrito sobre papel.

2. MÚSICA Y VOZ EN *DESIERTOS DE AMOR*

A este propósito el volumen *Desiertos de amor/Deserti d'amore* (compilado por Marco Fazzini y Sebastiano Gatto) realizado junto con González y Los Asistentes (música) y con Massimo Giacon (cómic), constituye un

ejemplo significativo de producto literario transmedial (Jenkins 2008, 101) que se nutre de oralidad, escritura e imagen. La obra se publicó, con traducción italiana, en ocasión del otorgamiento a Zurita, en la Universidad Ca' Foscari de Venecia en abril de 2018, del Premio Internacional Alberto Dubito a la carrera, destinado a personalidades del mundo artístico que se hayan distinguido por la atención a la correlación entre texto y lenguajes musicales. *Desiertos de amor* es un objeto híbrido que emplea diferentes medios expresivos que se fusionan entre ellos: el texto poético, la música y el *poetry comix*. El libro se compone de dibujos, un cd musical y once poemas escritos en español con traducción al italiano. La obra nació ya con las musicalizaciones de González y Los Asistentes y se publicó hace pocos meses en las plataformas digitales como Spotify, disponible para ser escuchado gratuitamente (se puede consultar en el siguiente enlace:

<https://open.spotify.com/artist/1RAxxFU1Vx0vsOpkKxZ4em?si=-Sf4sDbaQjusj6qr7tJFQw>).

Aquí la performance, simultáneamente vocal, musical e icónica, es una forma de adaptación del texto poético que se extiende en palabras, frases, sonoridades, ritmos y elementos visuales (Zumthor 1991). Cada performance se define por la singularidad, como explica García Villarán cuando emplea la definición de “puesta en escena” para referirse al poema escrito en el momento de la ejecución (García Villarán 2012, 12). A través de la performance oral y el diálogo con otras expresiones artísticas como la música y el cómic,

la poesía se reencuentra con sus raíces interdisciplinarias (Castaño 2012, 20-21). En una época en que predomina el lenguaje visual, incluso la poesía se mezcla y dialoga con disciplinas y medios de comunicación diferentes y se ajusta a los tiempos que corren (Mora 2012, 12). Se adapta, pues, al mundo líquido en que vivimos, a un tiempo en que la dimensión audiovisual es determinante y predominante.

La palabra poética, gracias a la complejidad de relaciones transmediales que desata el momento en que la ejecución oral de Zurita y la música de González y Los Asistentes se interpretan juntas, toma vida: aquí la emoción, la métrica y el ritmo ejercen el papel principal. Como en una verdadera performance, la música acompaña la voz con sonoridades rock, violentas, que enfatizan los contenidos del texto poético. Es de esa manera que, siempre ejecutado a través de la voz del autor, el texto se puede analizar en correlación también con la música y las imágenes. Para Zurita poesía y música no son la misma forma de expresión, pero el impulso que las genera, el vértigo que empuja al autor a componer y a escribir es el mismo (Santini 2009). El sonido es intrínseco al género poético donde es imprescindible y reviste una importancia primaria. Poesía y música se encuentran en el ritmo y tienen significado en el momento en que se realiza la ejecución vocal y musical del texto. En la ejecución, que vive anclada en el presente, cuerpo y voz caracterizan cada performance y contribuyen al efecto de percepción totalizadora en el destinatario (Phelan 1993, 146). El texto poético, aún más si la ejecución emplea un cuerpo mediante la voz que lo vehicula (en el caso de *Desiertos de amor* el autor usa muchos cuerpos, los del poeta y de los músicos), no puede disociarse

de su función social y depende de las condiciones y los rasgos lingüísticos que determinan cada comunicación oral (Zumthor 1991, 41). La presencia física comporta la experiencia vivida y tiene que concebirse en relación con el otro en que el flujo de informaciones alcanza al destinatario mediante una pluralidad de canales que interactúan (Favaro 2020, 182).

3. *POETRY COMIC* Y TRANSPOSICIÓN

En el *poetry comic* poesía e imagen confluyen y el cómic representa la posibilidad de una nueva y diferente fruición, una especie de transposición dotada de una autonomía estética ya que no se subordina al texto poético y tampoco puede considerarse su versión ilustrada. La elección de emplear el cómic como lenguaje que se funde con la poesía le permite sobrepasar sus límites y manifestarse mediante múltiples formas, no necesariamente limitadas a la voz y la palabra. El cómic resulta aquí una especie de prolongamiento acústico de la poesía, una especie de écfrasis visual que se añade a la écfrasis sonora constituida por la música, una traducción intersemiótica o transmutación (Jakobson 1963, 57).

Uno de los primeros ejemplos de contaminación, intersección e hibridación de géneros entre cómic y poesía es *Poesía a fumetti* (1969) del escritor italiano Dino Buzzati donde el cómic es el punto de encuentro entre literatura y artes visuales que tanto interesaban al autor italiano. En la obra, la imagen constituye una parte esencial de la narración, que no puede prescindir de ella, y hay una coincidencia constante entre viñeta y página y una abundancia

de texto verbal. En la obra de Buzzati, la “escansión visual” regulariza el movimiento de las diferentes secciones de texto que adquiere una subdivisión rítmica que recuerda la de la poesía. La obra, cuya riqueza y unicidad se debe a la compenetración entre lenguajes, es precursora de otros fenómenos más recientes de fusión e hibridación de medios expresivos como, por ejemplo, el volumen *Piccola cucina cannibale* (2011) de Lello Voce, Frank Nemola y Claudio Calia que constituye un caso inusual dentro del panorama editorial italiano. El texto nace como poema oral y está constituido por tres partes: poemas, cómics y cd audio. De esa manera la obra se puede disfrutar en tres modalidades diferentes: mediante la lectura del texto, escuchando el cd o leyendo y escuchando el cd contemporáneamente. Lo particular, en este caso, consiste en la distinta disposición de los poemas del libro respecto al orden de los del cd. De manera que, cuando el destinatario escucha la performance, descubre que las pistas siguen otro orden. La correlación entre texto, imagen y pista sonora induce aquí a una fruición fragmentaria y discontinua de cada componente de la obra y puede conllevar problemas de decodificación en el momento en que el destinatario tiene que reconstruir caóticamente las partes individuales.

Así como en *Piccola cucina cannibale*, en *Desiertos de amor* la multimedialidad permite una fruición compleja y “anómala” de la obra y la elección de proponer experiencias sensoriales diferentes contribuye a crear un diálogo continuo entre música, cómic y poesía. El texto creado expresamente para la ejecución oral tiene nuevas características literarias ya que su destino final modifica profundamente las formas escritas (Voce 2013, s. p.).

El tipo de cómic escogido es algo particular. El artista Massimo Giacon (1961), dibujante paduano que empezó a publicar en 1979 en revistas italianas especializadas como *Frigidaire*, *Linus* y *Alter*, en su obra abarca varios medios entre ilustraciones digitales, arte contemporáneo, diseño, música y vídeos. Los dibujos que acompañan el volumen son pocos pero de impacto y muy típicos del estilo del autor. La imagen escogida para la portada, por ejemplo, es la caricatura de Zurita, con la boca abierta como si estuviera gritando, mientras recibe en la lengua una estrella fugaz cabalgada por un pequeño diablo. La expresión de contrariedad, asco y dolor del hombre retratado hace presumir que es víctima de alguna violencia o probablemente se refiere a los últimos versos del poema “Fellatio”: «La punta de la culata me rompió los dientes / y penetró en mi boca, la vi mientras se venía y luego / el resplandor del golpe» (Zurita 2018, 22).

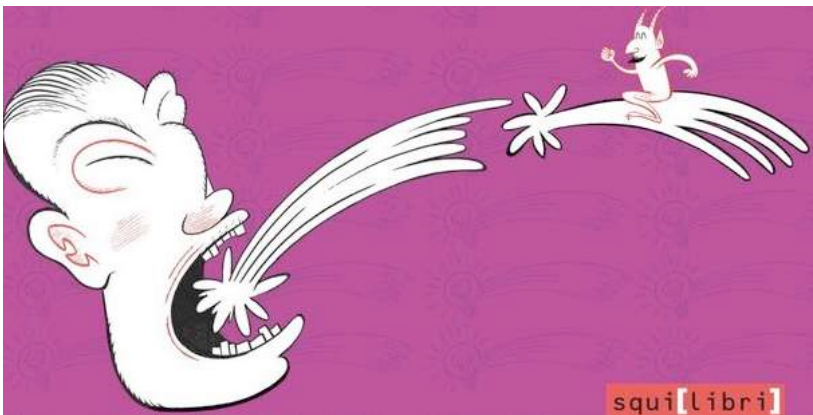


Figura 1 – Imagen de la portada

Fuente: del álbum *Desiertos de Amor*, 30 abr. 2018

Las otras imágenes, que representan algunos momentos clave de los poemas, retratan seres humanos bizarros y raras criaturas animales, similares a dinosaurios, como se puede ver en la siguiente viñeta:

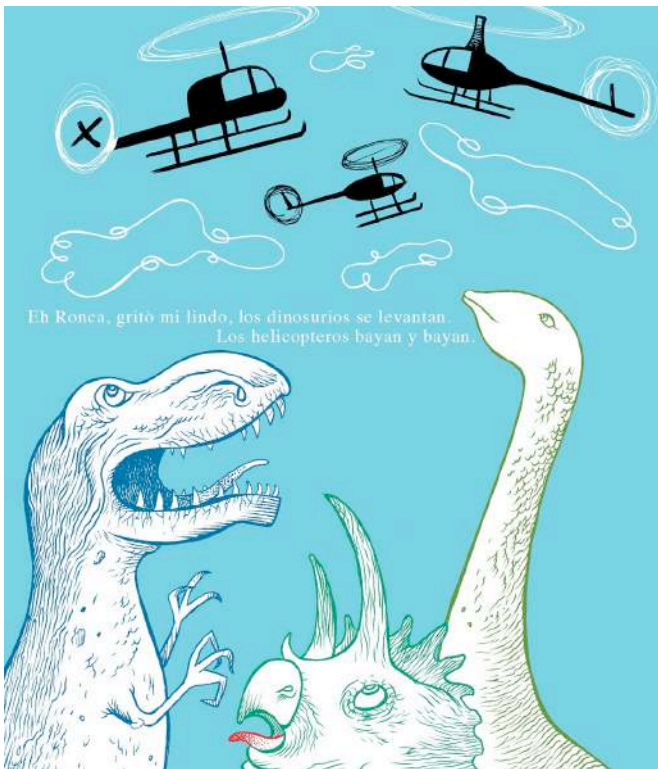


Figura 2 – Imagen

Fuente: Zurita, p. 52

En el volumen, la particularidad de las imágenes no se halla solo en el estilo del dibujante y en su elección de emplear colores suaves y cálidos, que

comunican emociones positivas al destinatario, sino también en el contraste que provocan con la música estridente y la voz aullante con la que Zurita recita los poemas. La poesía que arranca con urgencia de su voz es una poesía directa, que cobra vida desde el dolor y la oscuridad, pero en la que el poeta nunca reflexiona sobre su situación de manera patética, compadeciéndose. Se propone, inevitablemente, en su condición de hombre.

La música también contribuye a crear el efecto perturbador por las sonoridades violentas y estridentes que emplea. La banda chilena de González y Los Asistentes es famosa por su producción de música rock y experimental. Fundada en 1997 por el poeta y músico Gonzalo Henríquez, hermano menor del vocalista y compositor de Los Tres, Álvaro Henríquez, o sea, uno de los grupos musicales hispanoamericanos más influyentes a partir de los noventa. La banda de González y Los Asistentes tiene un estilo muy particular que mezcla poesía recitada de influencia beat, rock y poética tradicional chilena. Desde 2008 colabora con Zurita acompañando sus poemas recitados en las performances en vivo. El efecto siniestro en la creación de la performance se encuentra justamente donde los medios se acercan y superponen vehiculando los contenidos y dando vida a nuevas posibilidades interpretativas. El texto musical actúa en varios sistemas simultáneamente y se ha de entender como un complejo unitario y coherente que contribuye a la percepción final del texto (González Martínez 1987-89, 502-04). En el momento de la performance oral, variando el tono, el timbre y el énfasis, se producen algunos cambios también en el contenido. La musicalización, entonces, implica siempre una relación dialógica con el texto ya que todo depende de la interpretación del performer.

El *poetry comic*, en cambio, establece una especie de métrica visual, es decir un sistema de remisiones, «una estructura plástica, que mientras es funcional al cuento, posee un sentido autónomo, más relacional que referencial¹» (Barbieri 2012, s. p.). A diferencia de la música, que en la obra complementa a la *performance*, el cómic se presenta como autónomo y no está concebido en relación con un determinado pasaje del texto, sino al texto en su conjunto. La imagen crea un nuevo espacio estético y cultural, añadiendo contenidos y referencias, y mueve un sistema de lenguajes culturales radicalmente diferente del de la poesía. Gracias a la potencialidad de las imágenes, que no son simples ilustraciones y contribuyen a crear el sentido total, la fruición es más inmediata y de más fácil acceso (Barbieri 2012, s. p.).

En el volumen, desde el poema “Fellatio”² hasta las diferentes partes en que está dividido “Desiertos de amor”³, poema que da el título al libro, las sonoridades crecen y se expanden en el registro musical propuesto por el poeta y por González y Los Asistentes. Los versos de Zurita, en primer plano, se desplazan sobre la trama musical que fusiona bases rítmicas agudas con momentos de fuerte impacto sonoro. Con pocas pausas intermedias, el autor emite en rápida sucesión los versos, como una metralleta, que se sobrepone a los sonidos distorsionados, las reverberaciones de las guitarras, el golpeteo de las baquetas y de la batería. Aunque la voz que se escucha es solo una, la del mismo Zurita, se transforma continuamente duplicándose varias veces y

1 Traducción de la autora.

2 Aquí: <https://open.spotify.com/track/2H6wyPJ5qW3H5BTTx5HfKb> (último acceso: 16/01/21)

3 Aquí: <https://open.spotify.com/track/55iF6fLQybww3G3IY5E7fn> (último acceso: 16/01/21)

superponiéndose, formando un grito colectivo que se convierte en desesperación y llanto. Zurita habla a los captores, a todos los captores del mundo, a los que se llevaron a Víctor Jara y a los que persiguieron a Quilapayún, a los militares de las dictaduras, como se lee en algunos versos de “Desiertos de amor”, dedicados «A la paisa / A las madres de la plaza de mayo / A la agrupación de los familiares de los que no aparecen / A todos los tortura, palomos del amor, países chilenos y asesinos» (Zurita 2018, 36) y de “Fellatio”

Y riéndose, nuestros captores nos
decían, cantennos ahora
unas cancioncitas
de Victor Jara o del Quilapayún...
y hechos pedazos les respondíamos
en los estadios chilenos:
jamás cantaremos cantos del señor
en las malditas cárceles de Babilón
(Zurita 2018, 20).

La herramienta lírica se fusiona con la circunstancia política, donde el poeta ve heridas, cicatrices, prostíbulos y la naturaleza inmensa de los desiertos chilenos. En *La vida nueva* (1994) ya había un catálogo de las prisiones ilegales donde el gobierno había amontonado a los prisioneros políticos, en *Anteparaiso* (1982) aparecía una sección completa de “Utopías” y, en *Zurita* (2011), se asistía a la creación y destrucción del mundo por mano del hombre que se encuentra a partir de las canchas de fútbol y de los barcos empleados como centros ilegales de detención y desaparición durante la dictadura de Pinochet.

La riqueza y la potencialidad del texto transpuesto, en el que la estructura aportada por la métrica y el elemento paraverbal favorecen la memoria

activa y el placer físico del locutor y el oyente, se pueden identificar en la intertextualidad que se crea en la adaptación y genera nuevas posibilidades interpretativas del poema (Dana Gioia 2003, 32). Cada texto, como afirma Lotman (1998, 110), tiene que considerarse como un generador de sentido que, para activarse, necesita de una relación dialógica con otros textos, cuyos lenguajes interactúan. Considerando que, cuando dos textos se relacionan entre ellos, acontece una especie de detonación que compromete tanto el nivel de la expresión como el semántico, el texto resemantizado –además de presentarse como autónomo listo para ser reinterpretado y retransformado– es el soporte mediante el cual el texto-fuente reactiva y reproduce, en un nuevo espacio estético-cultural, sus efectos de sentido (Lotman 1999, 170). El pasaje translingüístico de un *medium* a otro crea un nuevo texto donde la imagen no se entiende exclusivamente en su función ilustrativa, sino como parte de un todo. La imagen interactúa con el lenguaje poético y, activando contenidos y funciones, permite una descodificación diferente del poema (Scarsella 2013, 1). Los nuevos desafíos que generan la fruición sonora y visual del poema permiten pensar en una especie de “métrica visual” que sea funcional al cuento y posea un sentido autónomo (Barbieri 2012, s. p.). De hecho el texto se configura como producto del que hay que hacer experiencia en un determinado espacio y tiempo.

El cómic aquí traduce el sonido en imagen con una mirada nunca fija para ofrecer un punto de vista distinto sobre el poema. Aquella poesía impúdica, directa, vibrante como el tercer texto del volumen, “Fellatio”, ambientado en un galpón en que hay centenares de seres torturados que yacen en la total

deshumanización, y donde el poeta describe el momento en que la punta de la culata de un fusil penetra en la boca de un prisionero y la desfonda:

Al que se mueva le aceito el culo a ballonetazos
 La puta que los parió.
 La arenisca del cielo se me entraba en la boca
 y se escuchaban voces por los altoparlantes.
 [...] Cuando terminó nos taparon la cara con nuestros
 propios sacos y nos hicieron correr entre
 dos filas de soldados.
 Mientras caía se me desprendió el saco y vi el ultimo
 culatazo.
 La punta de la culata me rompió los dientes
 y penetró en mi boca, la vi mientras se venía y luego
 el resplandor del golpe.
 (Zurita 2018, 20, 22).

El artista es capaz de transformar lo vivido y lo personal en una poesía que se convierte en símbolo de un país herido, pero en la que es siempre posible renacer. Su obra se acerca a lo que Néstor Perlongher había definido “neobarroso”, el Neo-barroco rioplatense, un encuentro-choque entre tradición sublime y material execrable, entre oro y barro (Dobry 2020, 120).

La elección de emplear el cómic, la música y la poesía como lenguajes en diálogo entre ellos permite una nueva interpretación del poema. El cómic, entendido como un nuevo texto en el que se produce una traducción intersemiótica y se crea una narración paralela, permite una fruición diferente del poema que establece un nuevo concepto de texto, de obra de arte, de lector y de proceso de recepción. En la traducción intersemiótica, la interacción que tiene lugar cuando dibujo y escritura se compenetran genera

una transmutación del texto y una adaptación no solo en su extensión, sino también en la restitución del ritmo, en la métrica, en el aspecto sonoro, en la manera en que la escansión visual define la evolución de las secciones del texto y en la lectura de la parte verbal.

De esa manera, la transcodificación en otros lenguajes aporta un valor añadido al texto poético y crea un diálogo intertextual que, a su vez, produce un nuevo mecanismo de recepción: la lectura también es visual y auditiva, y hay que contextualizarla en un espacio y un tiempo distintos, con nuevas modalidades de llegar al destinatario. Además, dentro del proceso de expresión a través de un lenguaje diferente, el texto poético se adapta a las características del medio de comunicación empleado y se abre a la reinterpretación. En el pasaje transmedial ocurre una recreación que funciona como un palimpsesto dejando transparentar en nuestra memoria obras precedentes, evocadas por medio de reiterados procesos de repetición con variación (Hutcheon 2011, 28). En la codificación y decodificación de los contenidos sonoros-visuales y verbales, el significado se transfiere mediante registros semióticos heterogéneos, como afirma González Martínez cuando se refiere a la “sinonimia heterosemiótica⁴” (González Martínez 1987-89, 502). La obra, convertida en música e imágenes, gracias a la transposición basada en la intertextualidad, la hipertextualidad y la intermedialidad,

⁴Para González Martínez se puede hablar de “sinonimia heterosemiótica” cuando las unidades portadoras de un mismo significado pertenecen a registros semióticos heterogéneos (González Martínez 1987-89, 502).

es objeto de un proceso de heterosemiosis en que los géneros se cruzan y coexisten (González Martínez 1987-89, 502).

Durante la performance el lector hace experiencia de una serie de percepciones, sensaciones y referencias que tienen lugar solo gracias a la fusión entre lenguajes que interactúan entre ellos y en cuyo intersticio se abre un diálogo, un espacio de separación y pasaje, de contacto y conflicto desde el cual surge el sentido (Fabbri 2007, 9). Zurita se confirma como el poeta que no puede evitar de contar las pesadillas de la contemporaneidad, de gritar las injusticias, de relatar el infierno del que es capaz el hombre y, en la poesía performativa, ha encontrado la expresión más directa y eficaz para llegar a los estratos más profundos del alma, allí donde las palabras resuenan, vibran y saben emocionar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbieri, Daniele. “Della poesia a fumetti”. In: *Guardare e leggere*, 2012. Disponible en: <<http://www.guardareleggere.net/wordpress/2012/09/24/della-poesia-a-fumetti/>>. Acceso 16 sept. 2020.

Buzzati, Dino. *Poema a fumetti*. Milán: Mondadori, (1969) 2011.

Carrasco Muñoz, Iván. “El proyecto poético de Raúl Zurita”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-proyecto-poetico-de-raul-zurita/>>. Acceso 12 jun. 2020 (Notas de reproducción original: Otra ed.: *Estudios Filológicos*, 24 (1989), pp. 67-74).

Castaño, Yolanda – Mezquita, Nuria – Villarán, Antonio. *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2012.

- Dana Gioia, Michael. “Disappearing ink: poetry at the end of print culture”. In: *The Hudson Review*, 56, 1, 2003.
- Dobry, Edgardo. “Il poema fatto carne”. In: Fazzini, Marco; Scarsella, Alessandro (eds.). *Raúl Zurita. Ni pena ni miedo. La poesía civil, la canzone e la performance*. Milán: Agenzia X, 2020, 118-130.
- Fabbri, Paolo. “Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile”. In: *Il Verri, Parola/Immagine*, 33/2007, pp. 9-24.
- Favaro, Federica. “Sfumature di frequenze poetiche. Storie di incroci tra verso e voce”. In: Fazzini, Marco – Scarsella, Alessandro (eds.). *Raúl Zurita. Ni pena ni miedo. La poesía civil, la canzone e la performance*. Milán: Agenzia X, 2020, 174-187.
- Fazzini, Marco; Gatto, Sebastiano. “Un esercizio privato di resurrezione. Un’intervista con Raúl Zurita”. In: Zurita, Raúl; González y los Asistentes; Giacom, Massimo. *Desiertos de amor/ Deserti d’amore*. Roma: Squilibri, 2018, 7-12.
- García, Javier (2019). “Raúl Zurita: días de prisión y párkinson”. In: *Culto*, 21 sept 2019. Disponible en: <<https://culto.latercera.com/2019/09/21/raul-zurita-prision-parkinson/>>. Acceso 02 jul. 2020).
- García Villarán, Antonio. *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2012.
- González Martínez, Juan Miguel. “Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos”. In: *Estudios románicos*, 4, 1987-89, 501-506.
- Hutcheon, Linda. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando Editore, 2011.
- Jakobson, Roman. “Entorno a los aspectos lingüísticos de la traducción”. In: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

- Lotman, Jurij Michajlovič. *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e sulla rappresentazione*. Bérghamo: Moretti e Vitali, 1998.
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Madrazo, Jorge Ariel. “Del *Purgatorio* a *La Vida Nueva*. Diálogo con Raúl Zurita”. In: *Aerea*, 3, 2000, 249-253.
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Phelan, Peggy. “The ontology of performance: representation without reproduction”. In *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge & Kegan, 1993.
- Premio Alberto Dubito di Poesia con Musica URL <http://premiodubito.it/-2018-19-.html> (2020-07-27). Acceso 2 mar. 2021
- Rodríguez M., Juan. “Raúl Zurita: «Dante es la gran alegoría de la muerte de la poesía»”. In: *El Mercurio. Artes y Letras*, 20 sept. 2015. Disponible en: <<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=184690>>. Acceso 28 jul. 2020.
- Santini, Benoît. “El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita”. In: *Revista Laboratorio*, 1, 2009.
- Santini, Benoît. “La réécriture d’événements de l’Ancien et du Nouveau Testament dans les poèmes “Allá lejos” (*Anteparáiso*, 1982) du Chilien Raúl Zurita”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-reecriture-devenements-de-lancien-et-du-nouveau-testament-dans-les-poemes-alla-lejos-anteparaiso-1982-du-chilien-raul-zurita/>>. Acceso 12 sept. 2020.
- Scarsella, Alessandro. “Il libro d’artista dal punto di vista collezionistico”. In: *Il Verrì*, 53/2013, 145-154.
- Solanes, Ana. «Raúl Zurita: “Escribir es suspender la vida»». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 702, 2008, 99-117.

Voce, Lello; Frank, Nemola; Claudio, Calia. *Piccola cucina cannibale*. Roma: Squilibri Editore, 2011.

Voce, Lello. “La poesia all’esame orale”. In: *Il Corriere della Sera*, 24 febr. 2013.

Wendt, Paulina. “Cronología de Raúl Zurita”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/raul_zurita/autor_cronologia/>. Acceso 30 jul. 2020.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

Zurita, Raúl; González y Los Asistentes; Giacon, Massimo. *Desiertos de amor / Deserti d’amore*. Roma: Squilibri, 2018.

Mediamorfosis Poética en el Siglo XXI: Recorridos Españoles e Hispanoamericanos

*Poetic Mediamorphosis in the XXI
Century: Spanish and Hispanic-
American Tours*

Federica Favaro

Licenciada en Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali por la Universidad Ca' Foscari de Venecia, especializada en poesía contemporánea española e hispanoamericana, con especial atención en los ámbitos digitales y performativos. Ha publicado también artículos sobre la relación entre arte y literatura, además de traducir textos literarios.

Contato: federicafavaro.it@gmail.com
Itália

Recebido em: 31 de julho de 2020

Aceito em: 2 de outubro de 2020

PALABRAS CLAVE:

Poesía digital; Generadores de poemas; Videopoesía; Poesía experimental.

KEYWORDS: Digital poetry; Poems generator; Video poetry; Experimental poetry.

Resumen: Este trabajo se considera como un acercamiento a los cambios de la poesía digital española e hispanoamericana en el siglo XXI, intentando otorgar una perspectiva global de las diferentes configuraciones contemporáneas.

Abstract: This article approaches the changes in Spanish and Latin American digital poetry during the XXI century. The aim of this study is to describe the main features, giving a global perspective of the current poetic process.

Hoy en día el entorno virtual, pese a su carácter volátil, es otra dimensión más en la que existimos. No sólo ha cambiado la percepción del tiempo, definido por Vicente Luis Mora como “oscilante y antípoda ahora que desafía el aquí, el ahora y todas partes”, sino también la manera de leer y de relacionarse con la información. La red ha fraguado nuevas categorías poéticas que juegan con las palabras, con los sentidos y con el “*lectoespectador*”, término que anteriormente remitía a quienes leían tiras cómicas e historietas en los siglos XIX/XX y que actualmente alude al lector en la era tecnológica (Mora, 2012, 14-22). Haciendo referencia a la poesía digital, que se diferencia de la digitalizada porque se escribe directamente en la pantalla, se puede encontrar una retahíla de ejemplos interesantes: desde la poesía visual, pasando por la holopoesía compuesta con luz y que varía dependiendo del punto de observación (Kak, 1997, 34-39), hasta los videopoemas de *MovingPoems*¹, antología en línea nacida en 2009 que sigue compartiendo obras de autores pertenecientes a una geografía muy amplia. La influencia mutua entre las artes y el deseo compartido de aventura textual convergen en lo que Claudia Kozak, retomando la designación hecha en 2002 por Caterina Davinio, define como “tecnopoéticas”. Si bien la dificultad de catalogación por la obsolescencia del medio sigue real, la autora afirma que es posible esbozar un conjunto ordenado y temporal de lo que se acepta como poéticas tecnológicas, inscribiendo las diversas prácticas multimodales en “tecnopoesía concreta, visual, sonora, objetual, postal,

1 *Moving Poems*. Disponible en: <<http://movingpoems.com/>>. Consultado el 23 de julio de 2020.

semiótica y performática, videopoesía, holopoesía, poesía electrónica e/o digital” (Kozak, 2012, 224-225). El objetivo de este estudio es demostrar que se está asistiendo a un rediseño y a una reevaluación del género mediante la presentación de múltiples facetas en la “ciberpoesía” del siglo XXI.

En el ámbito poético, los generadores automáticos de poemas han cambiado totalmente lo que se encasilla como poesía, lo que se estima como propietario de la obra y que atañe a los derechos de autor, lo que se califica como creatividad poética. “¿Puede un ordenador escribir un poema de amor?”, preguntan en su artículo Cañas y González Tardón, denunciando desde el principio una laguna que traspasa la capacidad de redacción: estos aparatos hablan de amor, es decir, la experiencia más íntima y propia del ser humano, y consiguen hacerlo, gracias al desarrollo virtual, casi como el hombre (Cañas; González Tardón, 2006). Mecanismos de este tipo nacen en los años ‘50 como combinaciones algorítmicas aleatorias determinadas por un programador y han sido aplicados en los años ‘70 por autores como Ángel Carmona, que publicó, en 1976, el primer ejemplo de e-poesía española: *Poemas V2: poesía compuesta por una computadora* (Labrador Méndez, 2006, 69). Mientras que, en el pasado, el evento fortuito tenía más peso que el contenido, en el siglo XXI, la estética y el valor literario empiezan a cobrar importancia también en la generación automática de textos. En 2000 nace *WASP (wishful automatic spanish poet)*, *software* inventado por la Universidad Complutense de Madrid, que ha estudiado el panorama poético del Siglo de Oro y que podría escribir sonetos parecidos a los de Góngora o Quevedo. En 2006 Eugenio Tisselli fundó la provocativa “musa cibernética” *PAC*,

“*Poesía Asistida por Computadora*”² en la que solo hace falta escribir un verso, pulsar el botón “Siguiente” y esperar que la máquina cree un poema con la ayuda de operaciones sistemáticas. Myriam Reyes, poeta gallega finalista del Premio Hiperión 2017, construye un proyecto muy atrevido conectándolo con las redes sociales: *Prensado en frío* (2011-2016)³, que permitía a los visitantes confeccionar poemas combinando los versos de sus obras precedentes (*Espejo negro*, *Bella durmiente* y *Desalojos*) y cuya actividad duró aproximadamente tres años. La vinculación con el lenguaje de programación actuaba como transición desde la casualidad al orden, dando vida a estrofas de tres versos. El resultado, que mantenía la esencia, pero acababa siendo totalmente distinto, se podía compartir directamente en una cuenta-*bot* en Facebook. Este tipo de poesía, así entendida, desafía todo tipo de convención literaria autodefiniéndose como tal, rompiendo patrones, superando los *limes* impuestos por la tradición. Si pensamos que en 2016, en Japón, en un certamen en el que podían participar máquinas y humanos, un robot quedó finalista con su novela asombrando a todo un público convencido de que se trataba de una persona, la pregunta surge sola: ¿Es la literatura digital menos digna porque está creada por una máquina? ¿Cómo se puede establecer lo que es un poema?

De acuerdo con la teoría literaria, el vocablo “poesía” implica algunas características imprescindibles: entre ellas la métrica, el ritmo, el verso, aunque

2 PAC. Disponible en: <<http://www.motorhueso.net/pac/>>. Consultado el 23 de julio de 2020.

3 Reyes, Myriam. Proyecto “Prensado en frío”. Disponible en: <<http://miriamreyes.com/prensado-en- frio/>>. Consultado el 23 de julio de 2020.

ya con la versificación libre se haya creado una primera fisura definitoria. El género, dice Carlos Bousoño, por su cercanía al sentimiento más que a la representación, es “contemplación”, dado que la lectura, individual o colectiva, no se vincula al sentir en directo, mas en diferido: lo que se encuadra como poético se diferencia, pues, de lo que no es poético por “la índole de lo contemplado” y por la transmisión de la emoción que afecta a los niveles “afectivo, conceptual y sensorial” (Bousoño, 1962, 19-20). Pound afirma que la poesía puede dividirse en *melopoeia*, *phanopoeia* y *logopoeia* en función de la organización del texto, poniendo más atención al aspecto fónico, visual o lingüístico (Pound, 1951, 37). Gil de Biedma en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* sostiene: “La poesía es muchas cosas, y un poema puede meramente consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras” (Gil de Biedma, 1980, 30). Confundir lo dicho con la manera de decirlo parece limitante porque confinaría el campo de producción-acción a lo categorizado, sin contar la dificultad de relegar el verso a estructuras predeterminadas. Esta afirmación – es superfluo decirlo - vale aún más para las obras virtuales que mezclan clases estéticas distintas. Todo lo colgado *online* ha sido muchas veces valorado como subcultura por falta de construcción de puentes entre impreso y virtual, a pesar de que hoy el uso de la tecnología sea casi un paso necesario para un escritor. Lo digital es algo relativamente reciente, fruto de una metamorfosis de nuestro *zeitgeist* o, mejor dicho, de una “mediamorfosis”: el terreno al principio se presenta como almacén de información, luego se cultiva y se convierte en espacio de intercambio hasta brotar las yemas de la cultura. Una parte significativa de

la poesía actual necesita, entonces, nuevos criterios respecto a la literatura tradicional: es el caso de los neologismos nacidos para definir soportes y nuevas modalidades artísticas. Ciberpoesía, poesía digital, e-poesía son solo algunos de los términos ideados para aludir a la labor poética hecha por el ordenador, para el ordenador y que sale de la pantalla solo en formato DVD. En la definición de literatura electrónica expuesta por la *Johns Hopkins Guide to Digital Media*, esta funciona como supercategoría de muchas prácticas delineadas por la ELO como obras literarias que consiguen sacar provecho del contexto tecnológico (Rettberg, 2014, 169). Esta descripción puede adaptarse a la poesía hipertextual, a la poesía ASCII o animada y, en general, a todos los primeros experimentos hechos en la web a principios del siglo XXI (Arlandis, 2018, 93-95): se trata, pues, de toda producción poética que pone en relación escritura y estética usando la pantalla como útil base.

Con el advenimiento de la tecnología, la cuestión que interesa es que la poesía ha adquirido carácter de urgencia. En el panorama contemporáneo proliferan, por un lado, poetas que adoptan el modelo de escritura en versos sobre papel o en *e-book* y, por otro, poetas que prefieren experimentar las maravillas imaginadas por Cortázar, como la estructura variable del texto. Carolina Gainza, en un intento de circunscripción del horizonte poético chileno, se enfrenta al problema aclaratorio de la estética digital detectando unos elementos compartidos: ante todo, la interacción entre usuario-obra, entre usuario y autor y, por último, pero, por eso, no menos importante, el fenómeno de la hipertextualidad y de la transmedialidad (Gainza, 2016, 237). Hoy el ser humano construye su conocimiento enredándolo con el

conocimiento de otros. Igualmente, la diseminación de la información es tal que debe aprender a juntar lo que lee, modificando radicalmente la apropiación del texto. Si pensamos que las composiciones poéticas digitales están regidas por unos códigos que, una vez puestos en función, generan figuras, sonidos, efectos y transiciones, se infiere que, a menudo, la intervención externa se convierte en condición de existencia y que cada elección individual tiene el poder de cambiar los contenidos y la forma. El juego reside en el hecho de que cada individuo elabora un pensamiento propio y distinto a través de anclajes mentales y percepciones sensoriales heterogéneas. Por ese motivo, detrás de la propuesta poética se precisa una esfera colaborativa donde el espectador desempeñe el papel de coautor completando los fragmentos: hablamos, pues, de “*born digital*” en virtud de que, sin activación por parte del usuario y una vez fuera de la red, la obra no existiría (Gainza, 2014, 31). ¿Cuáles son, por lo tanto, los límites entre autor y lector? ¿El creador es quien crea el lenguaje o quien, después de haberlo descifrado, participa en el acto fundacional de la poesía contribuyendo a la creación de nuevos senderos? Begoña Regueiro Salgado intenta contestar estas preguntas individuando algunos puntos fundamentales, basados en los estudios de Bootz, y explica que la poesía digital da más importancia a la idea que al producto final; que otorga más relevancia al tiempo con respecto a otras artes y a la poesía tradicional; que el texto es ausente antes de su interacción con el lector. Existe, pues, una reinterpretación de la noción de “obra” por su intermedialidad y una remediación en marcha (Regueiro Salgado, 2012, 239-240). Sin embargo, lo que hoy se advierte como novedoso,

en realidad le debe mucho a la estética pasada, ya que poesía “clásica” y poesía digital no están enfrentadas, sino que más bien comparten espacios y beben la una de la otra. Los antecedentes de las tecnopoéticas habitan, en efecto, en la poesía concreta, cuyas raíces remontan a la antología *Noigandres* de los hermanos de Campos y Decio Pignatari, y en el invencionismo argentino. Estos géneros particulares aportan a la poesía digital la visión del signo como un objeto material que está formado por una confluencia de lenguajes y niveles, además de la idea de experimentación con el medio (Kozak, 2012, 55). Brevemente, lo que hizo la web fue sacar el texto de la hoja y convertirlo en poema 2.0, dando un salto en el proceso y manteniendo el hilo conductor con el ayer sin controversias.

Entre los autores visuales-digitales más conocidos es importante mencionar, en primer lugar, a Belén Gache⁴, poeta experimental argentina y pionera en el ámbito de las vanguardias del nuevo siglo, que sigue innovando con iniciativas al compás de los tiempos. Toda su producción se puede encuadrar como “poema flash”, es decir, un poema “que se caracteriza por sus pantallas secuenciales, que progresan generalmente sin necesidad de intervención por parte del usuario o con una mínima intervención de este” (Cleger, 2016, 41). En 2011 publica *Góngora Wordtoys, e-book* definido como “poesía digital interactiva” en el que dialoga con el poeta barroco español y sus *Soledades*, empleando recursos estilísticos como el hipérbaton y la metáfora. El influjo rizomático de Deleuze aplicado a la poesía culterana toma forma en el poema

4 Página web de Belén Gache. Disponible en: <<http://belengache.net/>>. Consultado el 24 jul. 2020.

pop-up – “En breve espacio mucha primavera” – y llega a su pleno auge en “Dedicatoria espiral”, que retoma el estilo barroco y el uso de la forma abierta (*Góngora Wordtoys*). En 2016 cuelga en red *AR Poetry Readings*, que, a través del software Aumentaty Viewer, incluye elementos virtuales relativos al poema en la realidad física y en 2018 elabora, en la red, *El Sutra de la Tortuga Celeste*, “lavado de cerebro poético en contraste con los libros comerciales y el discurso hegemónico” que entrelaza la técnica de meditación guiada con los versos (Gache, 2018, web). Cada relectura supone un conocimiento profundo de las entrañas del texto origen, de la teoría literaria y del beneficio de la globalidad sensorial. Cada visualización gráfica es una aproximación subjetiva al mundo literario, una mirada incisiva y divertida capaz de captar la dialéctica entre la reflexión y el descubrimiento. La clave de su pensamiento se puede leer en la respuesta a la pregunta “Usted habla de lenguajes y escrituras imaginarias. ¿A qué se refiere concretamente?”. Dice Belén Gache:

La estructura de una lengua determina la cosmovisión de los hombres que la utilizan. Cambiar las leyes del lenguaje es cambiar las leyes del mundo. En este sentido, la alteración de las gramáticas tradicionales, la ruptura de la relación simbólica tradicional de las palabras, la insubordinación de los significantes respecto de los significados han sido algunos de los tópicos privilegiados por las vanguardias. Los nuevos medios permiten, asimismo, una deconstrucción del logocentrismo que ha imperado en el Occidente moderno, a partir, por ejemplo, de la posibilidad de combinar sistemas semánticos diferentes, como el lingüístico y el visual, o de la búsqueda de nuevas sintaxis (entrevista de Belén Gache, 2004, web).

La autora funda su poética sobre juegos intertextuales que explotan el soporte y que funcionan como negociación entre predigital y posdigital

(Taylor, 2016, 128-129) y cuestiona la definición tradicional de poesía con formas de expresión que se alejan de lo usual, haciendo del “nomadismo” entendido como exploración del lenguaje, de la descomposición poética, del collage y de la colaboración de sus patrones creativos (Regueiro Salgado, 2012, 240-241). Sus referentes más claros son los escritores del grupo literario OuLiPo y su fundador, Raymond Queneau, célebre por los *Ejercicios de estilo* y por *Zazie dans le métro*, así como el rastro dejado por Simias de Rodas con el poema visual *Huevo* y por Mallarmé con su *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. El homenaje a la tradición, presente en toda su labor, se aprecia particularmente en *After Lorca* (2019), una reescritura de la obra lorquiana en cooperación con un generador automático: su contenido mezcla traducciones, alfabetos, códigos (binario, morse) y recortes, desencadenando, al mismo tiempo, un efecto de desfamiliarización y de participación activa a la hora de decodificar el mensaje. Como aclara William Docherty Halbert, cada acción poética permite plurales acercamientos al texto. Esto hace emerger la hibridez intrínseca y conceptual de las composiciones digitales. El investigador, además, recalca la tentativa de provocación incluso en el título de las obras: es el caso de “Escribe tu propio Quijote” (*WordToys*), que reta los pasajes del mercado editorial proponiendo un diálogo directo con el usuario y una mención a la literatura “clásica”. Retomando el pretexto de escritura de Cervantes, que atribuye la firma del manuscrito a Cide Hamete Benengeli, Belén Gache, jugando con el texto y con el lector, consigue quitar la dimensión autoral en la época contemporánea por medio de la hipertextualidad (Halbert, 2016, 23-24). Por ello, la poeta representa uno

de los caracteres propios de la escritura contemporánea: la discontinuidad (Mora, 2018, web), sin esconder la artificialidad, descentralizando el poema, garantizando su libertad y replanteando el concepto mismo de poesía.



Figura 1 – Belén Gache, poema digital “Góngora Wordtoys”

Fuente: <http://belengache.net/gongorawordtoys/>. Consultado el 24 jul. 2020.

En segundo lugar se encuentra José Aburto⁵, poeta y programador peruano que se sirve de la tecnología y de la fisicidad de la dimensión real para poder tocar con mano la obra literaria, asendereando formatos y métodos desconocidos. Aunque se siga utilizando el término “poesía visual” para indicar un poema que suma arte y texto, es oportuno subrayar que

⁵ Página web de José Aburto. Disponible en: <<http://entalpia.pe/>>. Consultado el 24 jul. 2020.

existe una diferencia sustancial con respecto a las primeras vanguardias del siglo XX, es decir la búsqueda de una lectura aún más participativa que se dirige hacia lo sensorial. Si McLuhan en su obra afirma que la época en la que vivimos reúne vista y voz, los poetas del siglo XXI, conscientes de las consecuencias de la revolución tecnológica, asumen el cambio pretendiendo crear algo tangible que aproveche diferentes materiales, algo audible que se mueve y desaparece. La poesía de José Aburto se puede catalogar, entonces, como “poesía perceptual”, entendida como:

todas las propuestas de poesía que se inscriben en nuevos soportes, ya sea que intervengan uno o más sentidos, sin importar el tipo de relaciones intermediales e interactivas que se establezcan. [...] En el proceso de configuración se emplean herramientas como computadoras y *softwares*, rayos láser, cámaras de video, cables, agujas y punteros, seres vivos, microscopios y cámaras fotográficas de alto alcance (Yáñez, Giovine, 2012, web).

Claudia Kozak argumenta que su trayectoria literaria sigue la tradición latinoamericana de Alberto Hidalgo y de Carlos Oquendo de Amat, basando su poética en el (des)velamiento de la tecnología, esto es, se evidencia el uso de aplicaciones computarizadas que no solo favorecen la reproducción visual, sino que también permiten experimentar a través de objetos facilitados por el autor (Kozak, 2017, 12-13). Entrando en la página web del autor aparecen cinco apartados: poemas electrónicos, poemas concretos, poemas orales, videopoemas y poemas escritos. Cliqueando *Arcoiris Paranoico* y activando la tecnología *Flash*, la pantalla negra queda a la espera de llenarse de colores: es el usuario que moldea el poema con el movimiento del ratón teniendo

en cuenta que, sin su intervención, los versos se disipan. Esta estrategia evidencia una postura ideológica que reconoce la existencia de la obra siempre y cuando el lector se encuentre en posición hermenéutica. El poema gráfico *Rosa*, en cambio, se sirve del signo de puntuación de la coma para dibujar, junto a la tipografía (“Tras ella hasta perderme en el laberinto rojo hasta que la húmeda orilla - ya roja - la roza”), la imagen de la flor. El valor de la ortografía reside en su impacto visual, por su parecido con las espinas, y en la cadencia de las complejas etapas de crecimiento de la planta. La relevancia cromática aparece en ambos niveles, textual y visual, asociando la palabra imagen “laberinto” a la disposición de los pétalos, además del recurso fónico de la aliteración que hace hincapié en la conexión entre todas las capas del poema. El trabajo creativo del autor queda patente en las composiciones en línea y también en los libros impresos, valiéndose también de las posibilidades brossianas del poema-objeto.



Figura 2 – José Aburto, poema concreto “Rosa”

Fuente: <http://entalpia.pe/>>. [Sección Poemas concretos – Rosa (Gráfico)].

Consultado el 24 jul. 2020

Por último, Milton Läufer⁶, poeta y escritor argentino que, en 2017, realiza *Personal Processes*, poesía infinita y generativa que se auto-crea en la pantalla y que exhibe las etiquetas HTML utilizadas en el desarrollo de la página web (Kozak, 2017, 16). Germán Abel Ledesma identifica la poesía matemático-compositivista como modelo de referencia, cuya génesis se lleva a cabo gracias a mecanismos algorítmicos y geométricos: a esta corriente pertenecen los poemas de Antonio Vigo, que abre, en cierto sentido, el camino trazado hoy por el lenguaje de programación (Ledesma, 2017, 8). La “exliteratura” que, en el caso de Läufer, se refiere al experimentalismo y a lo expandido, se (des)materializa en otro proyecto que recuerda la escritura infinita con la que Borges soñaba: *La ruta del remordimiento* (2019). Esta obra tiene la estructura ramificada típica del diagrama de árbol que, partiendo de la frase “lo que no arreglé podía haber sido”, se desarrolla hasta llegar a una superposición de palabras que impide la lectura. El poema visual tiene el aspecto del *stream of consciousness* del arrepentido que, con insistencia, justifica su conducta repitiendo constantemente las mismas frases. Ese tipo de pensamiento, conocido en psicología como *contrafactual*, se revela en la composición a través de las proposiciones encabezadas por los verbos “no preví”, “no valoré”, “no hice”, “no pensé”. En un momento de crisis identitaria, de transición y de modificaciones constitutivas en las instituciones y en la dimensión psicosocial, el poeta consigue reflejar el estado de enajenación en el que vive el hombre moderno, sin olvidar la correspondencia sin filtros con los lectores.

6 Página web de Milton Läufer. Disponible en: <<http://www.miltonlaufer.com.ar/>>. Consultado el 24 jul. 2020.

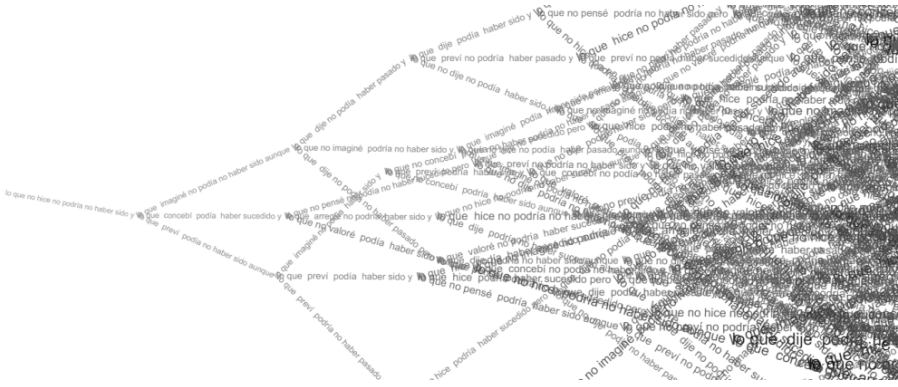


Figura 3 – Milton Läufer, poema generativo “La ruta del remordimiento”

Fuente: <http://www.miltonlauer.com.ar/rutadelremordimiento/>>. Consultado el 24 jul. 2020

Además de esos tres autores, Begoña Regueiro Salgado, en su artículo publicado en 2011, señala la presencia de un panorama poético más amplio en el mundo digital. El territorio español cuenta con el madrileño Oscar Martín Centeno, que se dedica a la poesía transmedia y a los poemas multimedia; con las instalaciones visuales de la poeta vasca Ainize Txopitea; con la literatura electrónica del catalán Pedro Valedolmillo, que, en colaboración con Lluís Calvo, ha creado una antología poética, *Epímona*⁷, que reúne piezas suyas y de autores ciberpoéticos (Regueiro Salgado, 2011, 98-110). Otras iniciativas parecidas han sido la de “ExPoesía!” en el País Vasco, la de “Poesía Dibujada” en Cataluña y la del centro instituido por la Fundación Montemadrid “La casa encendida”, que ha llevado a la calle la literatura computacional con el recital poético

7 “Epímona”. Disponible en: <<http://epimone.net/>>. Consultado el 24 jul. 2020.

“Poetry Slash”. La página “LletrA – la literatura catalana a Internet”⁸ está haciendo mucho por la difusión literaria en la web: desde su sección “obres”, que recoge en orden alfabético obras catalanas con los relativos contenidos digitales, pasando por “multimedia”, que incluye videos y grabaciones, hasta llegar a “+ projectes web”, que reúne interesantes programas, revistas y premios que siguen la línea propositiva y experimental de la página. Claudia Kozak, por su parte, tras un acercamiento a la labor precursora del grupo TEVAT y a los avances poéticos de Torres y Doctorovich, nombra un importante lugar de encuentro de poesía digital aún vigente en el territorio argentino, la Barraca Vorticista, que organiza y promueve actividades artísticas y literarias, además de una serie de poetas prolíficos como Héctor Piccoli y su *Centro de Investigaciones Literarias Hipertextuales*, como los programadores Leonardo Solaas, Mariano Sardón e Iván Marino, la artista digital Carmen Pezido y Mauro Césari, que hace del “tecno-experimentalismo escriturario” su propia poética (Kozak, 2012, 234-236). Todo hace pensar que las semillas de la poesía del siglo XXI están germinando en un clima favorable. Es sintomático, por tanto, el incremento de festivales poéticos que salpican a toda la península ibérica, desde “Barcelona Poesía”, que invita a poetas cuya voz se une en nombre de la libertad de expresión y de la poesía catalizadora de reflexión, hasta el “Festival Kerouak” de Vigo, “Cosmopoética” en Córdoba y el festival “Poetas” en Madrid. La heterogeneidad del siglo, poliédrico y

8 LletrA – la literatura catalana a Internet. Disponible en: <<https://lletra.uoc.edu/>>. Consultado el 24 jul. 2020.

multicéntrico, está sentando las bases en la lucha contra el prejuicio para que la espacialidad sea resignificada gracias al acto poético, propiciando más interpretaciones y una extensión “poiética” más amplia, encendiendo los sentidos y concretando el lenguaje.

Sin embargo, a este panorama floreciente se le opone la otra cara de la moneda: lo que destaca en las creaciones poéticas realizadas a comienzos del siglo es un carácter a menudo fugaz, puesto que muchas se han visto suplantadas por otras más flamantes y recién salidas de fábrica. Por un lado, la poesía hipertextual de Castiñeira, los ciberpoemas colectivos como “La sombra del membrillo”, los tipoemas y anipoemas de Ana María Uribe, y la animación poética de Tina Escaja nos dejan percibir su caducidad. Por otro lado, hay otras piezas que, por su ductilidad a la hora de crear, se han arraigado y han evolucionado (Cuquerella Jiménez-Díaz, 2010, 273-277). Es este último el caso de la *videopoetry*. La videopoesía nace ante todo como manipulación visual y sonora y es resultado de una transformación sintetizable en los cuatro paradigmas de McLuhan: hay un rescate de prácticas en desuso; una conversión en otro producto; una tentativa de llenar los límites biológicos humanos; y una expiración cuando el medio explota todo el potencial. Su particular adaptabilidad al lectoespectador lo determina como género en evolución: nace con el surrealismo, más concretamente con Michel Duchamp y su película experimental “Anémic Cinéma” de 1926. La exclusividad del texto poético en la pantalla se enriquece pronto con el elemento óptico hasta asentarse efectivamente en los años ‘60 con E.M. de Melo e Castro

que lo acerca a la poesía experimental, a la Polipoesía de Enzo Minarelli y a la Ciberpoesía. La pansemiosis hace que el videopoema asuma la forma de un texto visual (Collins, 2012, 20-55). La consolidación de la videopoesía, a menudo combinada con los recitales y con las redes como YouTube y Dailymotion, se confirma una vez más con Versogramas, proyecto experimental dirigido por Juan Lesta y Belén Montero que da el nombre a un documental polifónico con poetas del calibre de Dionisio Cañas, Yolanda Castaño, Miriam Reyes, Marc Neys, Elena Chiesa, Belén Gache, Hernán Tavalera, Eduardo Yagüe, Dandylady, Daniel Cuberta y Eugeni Bonet, entre otros. La misma Celia Parra, productora ejecutiva en la iniciativa y ganadora de premios literarios, innova el panorama poético con ideas como RE(C)versos, conjunto de audiopoemas colgados en la web, y rueda videopoemas como *Adondar a lingua*⁹, que enfoca de cerca la técnica de panificación por parte de dos señores mayores, traslación del apego a la tradición y al gallego. El idioma, de la misma manera que el pan, es sinónimo de vida, de raíces y necesita ser amasado, necesita cuidado. Un paralelismo que se adapta perfectamente a la poesía en la red, cuya manipulación requiere un proceso de actualización constante para seguir viva.

9 “*Adondar a lingua*”. Disponible en: <<https://vimeo.com/194848184>>. Consultado el 24 jul. 2020.



Figura 4 - Celia Parra, video poema "Adondar a lingua"

Fuente: <https://vimeo.com/194848184>>. Consultado el 24 jul. 2020

Tras el análisis de la taxonomía digital contemporánea, se ha podido demostrar que el género poético ha renacido de las cenizas por su ser democrático y accesible: puede concienciar y ser vehículo para revolucionar, puede modificar paradigmas y enseñar a mirar de forma más atenta. Estamos delante de un nuevo fenómeno: una recomposición y reestructuración de obras concebidas con un medio y para un medio y trasladadas a otro, adquiriendo así elementos transmediales e intermediales. En concreto, un poema de Apollinaire pensado para la hoja emigra a la pantalla para ser vivido, para tener una experiencia tangible. La secularización de la poesía ha provocado una serie de efectos como una vigorosa presencia de la intertextualidad y el nacimiento de composiciones híbridas que relacionan los conocimientos a la vanguardia con los tradicionales,

en vista a sacar provecho de la eficacia pragmática del objeto gestado con los medios más recientes. Esta encrucijada de rasgos mestizos y de cuestionamiento del canon se debe, en gran parte, al influjo extra-literario que mezcla varios discursos y los transforma. La tecnología, como se ha demostrado, es una fiel aliada de la poesía en su taller productivo e informático y en otras áreas que se sirven de materiales digitales para crear formas y tejidos poéticos inéditos. Los estudios tomados en consideración presentan, asimismo, una gradual aceptación por parte de literatos y de la población, de poemas que, no necesariamente, se escriben en papel, pero que cohabitan con él, poniendo el enfoque en la inauguración de ámbitos de investigación indispensables a la hora de retratar la transformación corriente. El ordenador funciona como meta-medium por ser contenedor de medias y ya se puede hacer un pequeño balance, una instantánea de los cambios, un *work in progress* del intento de aprovechar al máximo todas las oportunidades ofrecidas, del arrasamiento de un paradigma. La lluvia de palabras que cae propagando ruido ha sido sustituida por la escritura en bitácoras, adaptándose y complementando los caracteres de la poesía estudiada en la escuela, es decir, la linealidad y el grafema. Por esto es lógico preguntarnos qué destino tendrán las obras proyectadas con herramientas como Adobe Flash o Quicktime y qué rol tendrán los archivos digitales una vez que el lenguaje de programación deje de funcionar. ¿Estas obras perderán su prerrogativa interactiva convirtiéndose en vídeo, como ocurrió con muchas páginas trasladadas a Vimeo? Los tiempos aún son jóvenes para pronósticos. Lo que importa es que los autores de la era digital están conectando redes de sentido inexploradas, situándose en un plano histórico que muestra una liquidez intrínseca, cuyo diagnóstico anida

en su ahistoricidad por ser presente y ausente a la vez. La poesía del siglo XXI atrae porque el lector sabe cuándo empieza, pero no puede saber cómo acabará, qué sorpresas le reservará, incluso en el futuro más próximo: en este sentido, el progresivo estudio de nuevos sistemas, la elaboración de antologías de poesía digital, el incremento de publicaciones académicas y de festivales atestiguan el asentamiento de un género en devenir, cuya discursividad se entrelaza con la experimentación, produciendo un sincretismo que se aleja del conflicto entre tradición y novedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arlandis, Sergio. “Poesía e Internet: los nuevos paradigmas del lector, del autor y del texto”. In: Sánchez, Remedios (org.). *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2018.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética: (hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Madrid: Gredos, 1962.
- Cañas, Dionisio; González Tardón, Carlos. “¿Puede un ordenador escribir un poema de amor?”. In: *Poesía Digital*, 2006, web. Disponible en: <<https://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=15>>. Consultado el 24 jul. 2020.
- Cleger, Osvaldo. “Del caligrama al poema flash: la poesía visual se muda a internet”. In: Correa-Díaz, Luis; Weintraub, Scott. *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new-media en América Latina: Definiciones y exploraciones*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Central, 2016.
- Collins, Zazil. *Videopoesía, poiesis fronteriza: hacia una reinterpretación del signo poético*. México: Celteca, 2012.

Correa-Díaz, Luis; Weintraub, Scott. *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new-media en América Latina: Definiciones y exploraciones*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Central, 2016.

Cuquerella Jiménez-Díaz, Ana. “E-tertulias, E-Vanguardias, E-Juglaría. La poesía que se aloja en las bitácoras españolas. Algunos ejemplos de remediación del canon poético en estos blogs”. In: *Texto Digital*, 7, 1, 2011, 67-93.

Entalpia. Aburto, José. Disponible en: <<http://entalpia.pe/>>. Consultado el 24 de julio de 2020.

Entrevista de Belén Gache (2004). Disponible en: <<http://globalbackend.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=115855&referente=docentes>>. Consultado el 24 jul. 2020.

“Epímone” – Antología poética. Disponible en: <<http://epimone.net/>>. Consultado el 24 jul. 2020.

Gache, Belén. *Belén Gache*. [Página web]. Disponible en: <<http://belengache.net/>>. Consultado el 24 jul. 2020.

Gainza, Carolina. “Campos literarios emergentes: literatura digital en América Latina”. In: *Estudios Avanzados*, 22, 2014, 29-43.

Gainza, Carolina. “Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones”. In: *Revista chilena de literatura*, 94, 2016, 233-256.

Gainza, Carolina. “Código, lenguaje y estéticas en la literatura digital chilena.” In: *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10, 20, 2019, 117-130.

Gil de Biedma, Jaime. *El pie de la letra, Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Editorial crítica, 1980.

Giovine Yáñez, María Andrea. “Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas”. In: *Revista Laboratorio*, 9, 2013. Disponible en: <<https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/172/165>>. Consultado el 24 jul. 2020.

- Halbert, William Docherty. "Gameplay literature: The digital play spaces of Belén Gache's WordToys". In: *Journal of Romance Studies*, 16, 1, 2016, 22-38.
- Kac, Eduardo. "Holopoesía". In: *Letra Internacional*, 53, 1997, 34-39. Disponible en: <<http://www.ekac.org/holosp.html>>. Consultado el 22 jul. 2020.
- Kozak, Claudia. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- Kozak, Claudia. "Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana". In: *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, III, 4, primer semestre de 2017, 1-20.
- Labrador Méndez, Germán. "Poética y ciberespacio. Comunidades de opinión, crítica literaria, discursos culturales y generadores automáticos de poesía en Internet: un estudio aplicado". In: *Cuadernos del Minotauro*, 4, 2007, 55-77.
- Landa, Josu. *Poética*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ledesma, Germán Abel. "Entre la inmaterialidad y el énfasis físico: algunos experimentos literarios en el contexto digital". In: *Texto Digital*, 13, 2, 2017, 3-28.
- Lletra – la literatura catalana a Internet. Disponible en: <<https://lletra.uoc.edu/>>. Consultado el 24 jul. 2020.
- Minton Läufer. Läufer, Milton. Disponible en: <<http://www.miltonlaufer.com.ar/>>. Consultado el 24 de julio de 2020.
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Mora, Vicente Luis. *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- Mora, Vicente Luis. "Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad". In: *LAB Revista*

Laboratorio, 18, 2018. Disponible en: <<https://www.revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/32>>. Consultado el 24 jul. 2020.

Moving Poems. Disponible en: <<http://movingpoems.com/>>. Consultado el 23 jul. 2020.

PAC - Poesía Asistida por Computadora. Disponible en: <<http://www.motorhueso.net/pac/>>. Consultado el 23 jul. 2020.

Parra, Celia - Videopoema *Adondar a lingua*. Disponible en: <<https://vimeo.com/194848184>>. Consultado el 24 jul. 2020.

Pound, Ezra. *Abc of Reading*. London: Faber and Faber, 1951.

Regueiro Salgado, Begoña. “Entre la obra total y el juego: neorromanticismo y vanguardismo en la poesía digital escrita en español. Un ensayo de clasificación.” In: *Texto Digital*, 7, 1, 2011, 94-122.

Regueiro Salgado, Begoña. “¿Qué es poesía?: La literariedad en la poesía digital”. In: Alemany Ferrer, Rafael y Chico Rico, Francisco (org.). *Ciberliteratura y comparativismo*, Alicante: Universidad de Alicante, 2012, 233-247.

Rettberg, Scott. “Electronic Literature”. In: Ryan, Marie- Laure ; Emerson, Lori, Robertson, Benjamin (org.). *The Johns Hopkins guide to digital media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

Reyes, Myriam - Proyecto “Prensado en frío” (2011-2016). Disponible en: <<http://miriamreyes.com/prensado-en-frio/>>. Consultado el 23 jul. 2020.

Taylor, Claire. “Belén Gache. Góngora Wordtoys”. In: Correa Díaz, Luis (org.). *Poesía digital y/o electrónica latinoamericana: un muestrario crítico y creativo*. *Revista Aérea*, 10, 2016, 128-130.

Taylor, Claire. “Entre ‘Born Digital’ y herencia literaria: el diálogo entre formatos literarios y tecnología digital en la poética electrónica hispanoamericana”. In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 2017, 79-90.

Luis Cernuda e o Histórico de uma crítica

*Luis Cernuda and the Record
of a Critic*

Ivan Martucci Fornerón

Recebido em: 21 de agosto de 2020
Aceito em: 12 de setembro de 2020

Ivan Martucci Fornerón é doutor em Letras pela USP, instituição na qual lecionou Literatura Espanhola entre 2017 e 2019.
Contato: iforneron@gmail.com
Brasil

PALAVRAS-CHAVE: Luis Cernuda; Poesia espanhola; Estudos literários espanhóis.

Resumo: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, de Luis Cernuda (1902-1963) engloba um conjunto de pequenos ensaios que o poeta sevilhano organiza entre os anos 1955-1957, traçando um percurso que se inicia no romantismo espanhol, passa pelos autores da sua geração, a da Segunda República, e chega até os contemporâneos da década de 1950. Sobre seus *Estudios* nos debruçamos para confrontar duas versões conflitantes: a que entendemos ser a leitura rigorosa do poeta, rigor de que sua própria poesia nos dá testemunho, e a que é propagada pela maior parte da crítica que ressalta o caráter implacável do poeta, de juízos severos e ressentimento analítico. Por consequência, tratamos da recepção de *Estudios*, bem como da sua atualidade e lugar nos estudos literários espanhóis.

KEYWORDS: Luis Cernuda; Spanish poetry; Spanish literary studies.

Abstract: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, written by Luis Cernuda (1902-1963), encompasses a collection of short essays the Sevillian poet organized during the years 1955 to 1957, covering the Spanish Romanticism, the Second Republic generation and the contemporary artists of the 1950s. We concentrate on his *Estudios* in order to confront two conflicting versions: one that corresponds to the poet's rigorous approach, the same rigor found in his poetry, and the other that relates to his implacable character, his severe judgements and analytical resentment, some of the perspectives the critics often underline. Therefore, the present article considers the reception of *Estudios*, and also its relevance and situation in the Spanish literary studies.

INTRODUÇÃO: LUIS CERNUDA, POETA, LUIS CERNUDA, CRÍTICO

O nome de Luis Cernuda (1902-1963) está tão vinculado ao da poesia espanhola que sua obra de ensaio e crítica literária é quase sempre mencionada de forma geral e, em casos mais displicentes, como uma nota biográfica sobre o poeta. Esse tratamento que de certo modo desvaloriza sua produção ensaística tem razões e consequências que discutiremos ao longo deste ensaio, mas duas delas – uma de caráter público e a outra de cunho pessoal – podem ser apontadas desde já: a consagração de *La realidad y el deseo* (1924-1963), obra que reúne toda sua produção poética, e a fama de um autor cujo temperamento difícil viu crescer à sua volta uma coleção de notícias disparatadas que alimentou uma ávida curiosidade em torno do seu nome. A maior parte dessas notícias terminou por fortalecer a imagem de um Cernuda amargo e pouco afável ao convívio, o que, dada a particularidade de cada um, representa uma questão menor. O problema é que muitos contemporâneos seus leram sua crítica literária com essa carga negativa que misturava fatos ocorridos e outros inventados e/ou exagerados, associando as considerações que embasam os argumentos da crítica literária cernudiana ao temperamento do poeta. Dessa maneira, juízos de antemão como “vingativo”, “temperamental”, “implacável” etc., ainda hoje repetidos, terminaram por cristalizar-se até o ponto de encarar parte da crítica literária de Luis Cernuda como anotações pessoais destinadas a desafetos. Se o convívio com o poeta era problemático – e disso parece não haver dúvida se tomarmos sua correspondência como mediadora nesse assunto – tanto melhor para a crítica literária de Cernuda que não se viu contaminada pela obrigação de agradar

quem quer que fosse, seja por política, vaidade, ou afeição. Um breve olhar, no entanto, sobre o percurso do poeta sevilhano nos leva a recuperar quatro décadas da poesia espanhola, um período que também revela a formação e a atuação de uma geração, a geração da Segunda República, que é decisiva nos rumos da literatura e do pensamento espanhóis do século XX.

A obra de Cernuda pode ser abordada priorizando-se um destes quatro caminhos: poética, autocrítica, crítica e ensaios literários e, por fim, a tradução. Excetuando este último, que exigiria um estudo à parte no seu campo específico, os demais caminhos, que foram percorridos e desenvolvidos simultaneamente, estão de tal forma entrelaçados que a produção poética espelha a produção crítica e vice-versa, mantendo emparelhados o poeta e o crítico como duas vozes indissociáveis nas seguintes relações: estética e ética, poética e histórica, artística e política. Por meio de sua obra poética podemos estabelecer um paralelo cronológico com sua produção de crítica literária para também interrogar o que o formou, como assimilou e analisou as questões do seu tempo, revelando, na mesma medida do poeta, o crítico disciplinado e rigoroso.

As três primeiras obras poéticas de Luis Cernuda – *Perfil del aire* (1924-1927), *Égloga, elegia, oda* (1928) e *Un río, un amor* (1929) – correspondem, e nos dão importante testemunho, à pulsante década de 1920 europeia que ainda dentro de modernismos entrecruzados era sacudida pelos movimentos de vanguarda. No seu caso, esse tempo representou a leitura dos autores franceses como Andre Gide, Pierre Reverdy, Valéry e Paul Éluard. Sobre este último Cernuda escreveu, em 1929, um breve texto em que a poesia (ou o problema poético) é tomada como caminho para acessar o incognoscível. Em

outro breve ensaio que leva o nome de “Jacques Vaché”, serve-se do escritor francês para falar do surrealismo. Ainda, em 1929, escreve o ensaio “Pedro Salinas y su poesía” em que trata da obra *Presagios*, para também tratar da importância do autor como professor de outros poetas jovens de sua geração. Foi Salinas, afinal, quem apresentou a literatura francesa ao poeta sevilhano.

A leitura dos autores franceses, sobretudo os surrealistas, deu forma a imagens e criaturas plásticas que povoam o poemário seguinte de Cernuda, *Los placeres prohibidos*, de 1931. É a primeira grande obra poética homoiérica da moderna literatura espanhola. Seguindo algumas formas alcançadas em *Un río, un amor*, associa os corpos também a geografias, nomeia cidades como pessoas, gestos impassíveis de plantas e a fúria de animais marinhos cortados por voos de pássaros. São desse mesmo período os ensaios breves “José Moreno Villa o los andaluces en España”, “Málaga-Paris”, “Federico García Lorca”, “Dos poetas: Vicente Aleixandre y Emilio Prados”.

Donde habite el olvido (1932-1933) é o quinto livro de poesia de Luis Cernuda. Aprofundando sua leitura dos autores românticos – o título do livro é um verso de uma das *Rimas* de Bécquer –, os principais motes do romantismo, sombras, fantasmas, identidade social, criaturas demoníacas são atualizados no cotidiano do poeta que faz de uma ruptura amorosa a ocasião para ponderar sobre a persona poética fundamental dentro de sua obra a partir de então: o desejo. Desse tempo são os ensaios “El espíritu lírico”, “El empresario de realidades”, “Unidad y diversidad” e “Soledades de España”.

Com *Invocaciones* (1934-1935), Luis Cernuda amplia sua leitura dos clássicos e das narrativas míticas, construindo poemas em forma de hinos que

se alternam entre celebrações e solilóquios. Segue sua leitura dos românticos alemães, período em que escreve curtos ensaios como “Los que se incorporan”, “Poética”, “Palabras antes de una lectura”, “Bécquer y el romanticismo español”, “Divagación sobre la Andalucía romántica” e “Hölderlin”.

O primeiro livro de poesia escrito por Cernuda no exílio, precisamente durante a Guerra Civil Espanhola, é *Las nubes* (1937-1940). Seu título já nos dá a medida de um lugar não-lugar, da imersão no contemplativo, da espera e de um mundo feito e desfeito ao sabor de um destino trágico. A guerra convoca o poeta a inquirir as duas Espanhas, tanto sobre as forças que se digladiam no presente como sobre o passado histórico da nação espanhola e o exílio que passa a enfrentar. Estruturado por amplos diálogos e canções, o poemário empresta do teatro e das artes plásticas formas para compor dípticos e trípticos, recorrendo também a uma dramaturgia entrecortada por solilóquios e didascálias. Os ensaios que escreve nesses anos são “Poetas en la España leal”, “Federico García Lorca (Romancero gitano)”, “Sobre la situación de nuestro teatro”, “Góngora y el gongorismo” e “Cervantes”. Sua crítica literária durante a Guerra Civil, como podemos ver indicada nos títulos, se debruça sobre os poetas atuantes durante o conflito, sobre a obra lorquiana numa dimensão de tragédia multiplicada – a obra do poeta granadino então recentemente assassinado pelos nacionalistas –, o teatro que durante a guerra ganha uma outra dimensão, a atualização de Gôngora entre os de sua geração, bem como a recuperação de Cervantes como um dos lugares sobre os quais o pensamento espanhol se debruçará para discutir tradição e modernidade.

Como quien espera el alba (1941-1944), sétimo livro de poesia de Luis Cernuda, marca o alcance do estilo definitivo do autor: ruínas históricas são interrogadas com o entendimento de Espanha como pátria perdida; a desumanização causada pela Segunda Guerra Mundial invoca a memória como último lugar de resguardo; o tempo, tal qual um cemitério de areia, organiza a percepção do poeta, de modo que terra, rio, estações e a própria poesia tornam-se categorias para também pensar a distância e o exílio. São os anos em que são escritos os ensaios “Poesía popular”, “Tres poetas clásicos (Garcilaso, Fray Luis de León e San Juan de la Cruz)”, “Marsias”, “Juan Ramón Jiménez”, “Ruben Darío” e “Mito poético de Castilla”.

Com *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), Cernuda inicia seu exílio americano, deixa a Inglaterra e parte para Nova Iorque. Os poemas dessa coleção, escritos entre dois continentes, com esquemas narrativos, mostram a grande influência da leitura dos poetas ingleses, sobretudo Browning e Blake. Cada poema é um destroço inquirido por ângulos diversos, num diálogo filosófico novo dentro da poesia espanhola. É nessa época que escreve um breve mas importante ensaio, “Julio Herrera y Reissig”, para tratar do modernismo e da consciência histórica da crítica. São desse tempo também os ensaios “Teatro español contemporáneo”, “Tres poetas metafísicos (Manrique, Aldana e Fernández de Andrada)”, “André Gide” e, por fim, “El crítico, el amigo y el poeta”.

É *Con las horas contadas* (1950-1956) que Luis Cernuda dá início a um recurso que será cada vez mais recorrente em sua obra: a incorporação de figuras históricas. O poemário retoma também a concepção de terra e geografia materializadas nos corpos. A Espanha que sempre esteve presente

em seus poemários anteriores tem, a partir dessa coleção, um movimento pendular marcado por compassos musicais que invocam os Noturnos, o flamenco e o *cante jondo*. Os ensaios escritos nesses anos são “Galdós”, “Vicente Aleixandre” e “Antonio Machado”.

Desolación de la quimera (1956-1962) é a última obra poética de Luis Cernuda, publicada um ano antes de sua morte. Nela, toda habilidade do poeta como que perpassa sua formação num resgate calcado pelo confronto histórico, seja com artistas, movimentos literários, companheiros de geração, poetas, pintores, músicos e a própria poesia. De cada figura invocada é extraído um componente, sempre inusitado, que servirá de mote para a construção do poema. Um jogo de memória para se apropriar da sua própria formação também dialoga com figuras como o imperador Adriano para tratar da filosofia e do amor ido, assim como as idades do homem para investigar o que nelas são marcas indelévels: a infância para apontar a entelúquia do caráter interrogativo do ser, Mozart para pensar na cultura europeia e, mais do que tudo, a invocação aos mortos como campo da memória. Nesse período destacam-se os ensaios “Tres poemas ingleses (Marvell, Browning e Yeats)”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, de 1957, que é objeto este artigo, dois estudos sobre Rilke (1958, 1959), “La novela Arabesco e Ronalde Firbank” (1958); “Los dos Juan Ramón Jiménez”, (1958), “Adolfo Salazar”, (1958), “Pensamiento poético en la lírica inglesa”, (1958), “Historial de un libro”, (1958), “Bécquer y el poema en prosa español”, (1959), “Baudelaire en el centenario de *Las flores del mal*”, (1959), “Goethe y Mr. Eliot”, (1959), “Yeats”, (1960), “Experimento en Ruben Darío”, (1959), “Dashiell Hammett”,

(1961), “Pierre Reverdy”, (1961), “Nerval”, (1962), “Los Quintero”, (1962), “Cervantes, poeta”, (1962), “Jiménez y Yeats”, (1962) e “Altolaguirre”, (1962).

Desse modo, podemos ver a crítica atuante de Luis Cernuda desde as primeiras obras, um exercício de crítica literária com amplitude de temas que se debruçam sobre os clássicos espanhóis, os clássicos europeus, os movimentos artísticos e literários que atravessam a Europa na primeira metade do século XX, numa leitura que mostra o envolvimento com a cultura e a política do seu tempo. A vocação crítica de Cernuda aponta não só para a sua formação como também para a constituição do pensamento da sua geração, em um projeto que parece querer unir modernidade e tradição, seja para recuperar poetas como Bécquer, assim como o folclore e uma longa tradição popular, seja pelo diálogo crítico com as vanguardas. Pelos ensaios literários de Cernuda vemos o grau do conhecimento que tem da poesia castelhana, fundamental para dialogar com ela e com seus autores, vale dizer, com a Espanha e com a língua espanhola. A crítica literária cernudiana é também, por isso, um discurso histórico poético pelo qual vemos transitar, porque nele está implicado, não apenas sua geração, mas também aqueles que o antecederam e, ainda, os que os retomam, como a geração de 50 o fará.

Tanto sua obra poética quanto sua obra de crítica literária têm uma recepção tortuosa na Espanha, porque divulgada de forma fragmentária e incompleta, seja pela atuação da censura e outras dificuldades, como ocorria com toda a geração de poetas e escritores desterrados. A poesia de Luis Cernuda alcançara um certo prestígio em 1936, ano em que é deflagrada a Guerra Civil Espanhola, pois nesse ano haviam sido editados

os seis primeiros livros do poeta sob o título *La realidad y el deseo*, e seu lançamento dá-se em Madrid, num banquete que homenageia o poeta, cujo discurso de homenagem é feito por García Lorca. Todo esse convívio e trânsito entre os poetas e demais artistas da geração da Segunda República são destroçados com o desfecho da Guerra Civil e a cultura espanhola sofre seu mais duro golpe vendo ruir seus ideais pela fresta de um dolorido exílio de mais de quarenta anos. Esse exílio leva Luis Cernuda para França, Escócia, Inglaterra, Estados Unidos e México; motiva seu mergulho na cultura de cada uma dessas geografias, sobretudo as literárias, incorporando-as em sua obra, tanto poética como crítica. Por essa razão, e pelo estudo sistemático que faz dos autores que lê e outros tantos que traduz, sua obra assume uma diversidade notável. Assim, estudá-lo como um grande poeta espanhol do século XX, sem considerar o trabalho rigoroso do crítico e ensaísta – porque estas últimas seriam “subjetivas” e “temperamentais” – parece-nos atender apenas a alguns lugares-comuns do “cânone” da crítica literária. Nessa lacuna situa-se nossa investigação.

O CRÍTICO LITERÁRIO E O CRÍTICO DA CRÍTICA

Em 1948, em texto publicado na *Revista Ínsula*¹, intitulado “Carta abierta a Dámaso Alonso”, Luis Cernuda pondera sobre a maneira como foi citado por Alonso no artigo que este escrevera para a *Revista Finisterre*

1 *Revista Ínsula*, No. 35, Madrid, noviembre de 1948, 03-04. Cf. Luis Cernuda, *Prosa II*. Siruela: Madrid, 2002, 199-200.

“Una generación poética (1920-1936)”. Neste o filólogo e poeta trata de apresentar um panorama do que constituiu a geração da Segunda República, por meio de seus principais autores e obras. Cernuda replica dois momentos em que é citado por Dámaso, recusando suas expressões para referir-se a ele e à sua primeira obra *Perfil del aire*: “Cernuda, muy joven entonces, casi aislado en Sevilla” e “[...] en Málaga aparecerá su *Perfil el aire*, que tampoco representa su arte maduro.” A nota nada tem de depreciativo, mas Cernuda entende, com certa razão, que ela é um olhar idêntico ao julgamento que recebeu nos anos 20, e por ser repetida nos mesmos termos, mostra uma visão estagnada e, portanto, pouco crítica. Cernuda se detém especificamente sobre os termos “aislado” e “maduro”, segundo ele, empregados com equívoco: “Si por vivir entonces en Sevilla me consideraba usted aislado, ¿cómo podrá considerarme ahora?”, pergunta Cernuda, na “Carta abierta”, estando exilado há mais de uma década, a um Dámaso Alonso vivendo em Madrid. Sobre o termo “maduro”, ainda pondera: “Usted parece olvidar que madurez es un concepto temporal relativo en cuanto se aplica a nuestra vida humana y que no es a dicho concepto, sino a su equivalente correlativo de florecer al que debió acudir para juzgar un libro mozo.” Como podemos notar, os argumentos de Cernuda são construídos com razão pontual e clara; a maneira pela qual o faz, no entanto, é ácida e irônica, sobretudo porque dirigida a um filólogo como é o caso de Dámaso Alonso. Seja como for, a “Carta abierta”, claro, gerou mal-estar e só fez acentuar ainda mais a visão de Luis Cernuda propagada pelos seus contemporâneos.

É também de 1948 o sugestivo “El amigo, el crítico y el poeta”², um diálogo de orientação socrático-platônica que Cernuda escreve, tendo o exercício da crítica como tema. Nele, um amigo muito próximo a Cernuda recebe a inconveniente visita de um crítico que, com motivo de participar de um concurso que premiará o melhor manual de história literária, solicita insistentemente sua opinião sobre o poeta. O amigo questiona, então, se não seria melhor que o crítico se valesse da leitura do poeta para, desse modo, formar uma opinião e argumento, ao invés de valer-se da opinião de outrem, uma vez que é crítico. Este último o contesta a partir de razões das mais “anticríticas” possíveis, revelando uma farsa travestida de seriedade. Propõe, então, mostrar uma compilação de opiniões sobre Cernuda que trouxe consigo: “Aquí tengo copia de lo que de Cernuda escriben...” (609), ao que o amigo do poeta protesta em negativa. Frente a essa recusa, trouxe, uma vez mais, a antiga e repetitiva questão de que Cernuda tivesse imitado a Guillén em seu primeiro livro de poesia, *Perfil del aire*. O amigo, então, o interpela:

— *Usted conoce, claro, Perfil del Aire.*

— *No.*

— *Excelente. Así la lectura del libro no ha inclinado su opinión en éste o en otro sentido, y ella será objetiva en extremo.*

— *No hace falta leer un libro para hablar de él. ¿Cómo, si no, podrían escribirse tantas críticas, tantas monografías, tantas historias literarias?*

2 Luis Cernuda. *Prosa I*. Madrid: Siruela, 2002, 607-624.

— *¿Cómo, en efecto?*

— *El concurso se cierra dentro de pocas semanas. A cosas más urgentes debo atender que a la lectura de tal o cual libro.* (Cernuda, 2002, 609)

Vendo que a preocupação do aspirante a crítico era apenas a elaboração de um manual de poesia para um concurso com fins econômicos, expondo o constrangimento sobre certa crítica de encomenda com objetivos de holofote, vazia e sem compromisso, o ironiza: “Se me antoja que ha de tener usted, como crítico, un futuro brillante.” (608). Desse modo, e frente a insistência do amigo do poeta para que leia Cernuda e tenha um opinião diferente da já repetida, o candidato a crítico diz: “– Recuerde que se trata de un concurso oficial. Varias veces me han reprochado cierta presunción en mis juicios, con la tendencia a apartarme de lo establecido.”(610). Aqui reside, podemos dizer, o ponto central da crítica de Luis Cernuda: “lo establecido”, isto é, o cânone, questão que dispara todas as demais questões. Por essa chave, Cernuda encaminha uma sequência de apontamentos que revelam a dupla face da crítica praticada no seu tempo, bem como a formação de um cânone que pode atender a interesses que não sejam propriamente literários, configurando o exercício de uma outra esfera de poder. Para isso, seriam raras críticas renovadoras e releituras.

No diálogo de “El crítico, el amigo y el poeta” a discussão não chega a um termo, dado que o “autor” do manual quer fazer constar o nome do amigo de Cernuda como um depoimento que dê autoridade à sua opinião no livro como um nome, e não como uma leitura crítica da obra; é uma questão de ordem, status e nomes, não de pensamento, nem de reflexão; o espaço para

o divergente está, desde o início, dado como um caminho interdito, uma vez que determinadas histórias literárias seriam o conjunto de opiniões para agradar, para ganhar prêmios e vender: uma crítica sem crítica, entreamada no irrelevante, como a questão menor discutida no diálogo, que tinha por base a acusação se Cernuda teria imitado ou não Guillén (para Cernuda só existe a influência de Mallarmé).

Trazemos essa breve exposição para apontar como é antiga a relação conflituosa que Luis Cernuda mantinha com a crítica, desde a publicação de sua primeira obra, *Perfil del aire*, em 1927. Essa relação problemática, quase sempre citada, raramente é tratada cotejando os textos e considerando o histórico de produção dos mesmos, circunstância de escritura nada menor, pois é ela responsável pelos problemas de recepção, por essa adversativa que sempre se antepõe à obra crítica de Cernuda: “é um crítico importante, mas...”. Dessa forma, restringe-se ou invalida a relevância de seus ensaios literários. Tratar desse conflito, de natureza extraliterária, é evidenciar um problema de acesso à obra crítica de Luis Cernuda, marcada por uma pecha que leva a desautorizá-lo como crítico confiável.

A RECEPÇÃO E A ATUALIDADE DE *ESTUDIOS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*

Em 2019, o jornal *El País* publicou um artigo³ em que resenhava uma nova edição de *Estudios sobre poesía española contemporánea*, de Luis Cernuda,

3 Amalia Bulnes. *El País*. 24 de marzo de 2019. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2019/03/24/actualidad/1553433997_125020.html. Acesso em 28/07/2020.

pela editorial Renacimiento. Com o título “Cernuda, el crítico implacable” iniciava o tratamento do autor em tom polêmico: alguém “inadaptado”, “ressentido” e “intransigente”, autor de uma poesia marcada por um “profundo descontentamento vital”, um autor que se sentia como “un naípe cuya baraja se ha perdido” e que escreveu, em 1957, além de sua poesia, *Estudios sobre poesía española contemporánea* “desde la más absoluta distancia con los autores que enjuiciaba, muchos de ellos compañeros de su misma generación, en una crítica que dio la vuelta a la comunidad poética española por sus comentarios implacables, que no dejaban títere con cabeza.” A resenha continua destacando que Cernuda “disparaba contra todo y contra todos y no ocultaba sus enemistades personales en un ensayo literario”, retirando de *Estudios* palavras e expressões como “plana” ao referir-se à poesia de Rafael Alberti, “costumbrismo trasnochado” para comentar a obra *Romancero gitano*, de García Lorca, e “actitud inhumana” para referir-se a Juan Ramón Jiménez, apenas para ficar em alguns casos. As expressões são verdadeiras, mas foram retiradas de comentários muito mais amplos desenvolvidos nos capítulos de *Estudios sobre poesía española contemporánea*. No caso de Lorca, a resenha refere-se ao seguinte trecho:

La tendencia dramática de Lorca tiene en este libro ocasión amplia de ejercitarse, y ahí asoma uno de los defectos principales del Romancero gitano, que es lo teatral, así como el otro es su costumbrismo trasnochado. No cabe duda de que Lorca conocía a su tierra y a su gente, que el sentía y hasta la presentía; por eso es lástima que ese conocimiento no lo acompañase alguna desconfianza ante ciertos gustos y preferencias del carácter nacional. Es verdad que los defectos de Lorca son los mismos de su tierra, y acaso le era doblemente difícil prevenirse contra ellos. (Cernuda, 2002, 210-211)

Como vemos, é a parte de uma das análises que discute várias obras de Lorca, nesse caso *Romancero*, no qual Cernuda indentifica um linguajar em alguns momentos antiquado na obra lorquiana, resultado, segundo o poeta, de um gosto arquetipicamente nacional espanhol. No caso de Alberti, por exemplo, o termo “plana” é extraído do final de um longo período em que Cernuda comenta:

El libro [Marinero en tierra] era ciertamente notable, ya evidente en él los rasgos característicos de Alberti, a saber: facilidad graciosa, lindeza de dicción, habilidad rara para captar y copiar cualquier voz poética del pasado, lejano o cercano, todo consecuencia de una cualidad maestra en Alberti: su virtuosismo poético sorprendente. (Cernuda, 2002, 219-220)

No que diz respeito a Juan Ramón Jiménez, a citada expressão “actitud inhumana” tem lugar numa nota biográfica apenas:

Toda su vida ha sido vida de enclaustrado: encierro en Morguer durante sus años juveniles; encierro luego en la Residencia de Estudiantes, Madrid; encierro en su casa después de casarse; para no aludir al encierro en el Sanatorio del Rosario, del doctor Simarro. Desde su torre de marfil pudo otear allá abajo a los hombres que se afanaban miserablemente y cuyos afanes nunca compartió ni le interesaron. Recuérdense cuántas cosas han acaecido en España y en el mundo durante el gran lapso de tiempo que Jiménez lleva de vida; pues ninguna de ellas pudo hacerle sentir remordimiento de su actitud inhumana. (Cernuda, 2002, 142)

Há um aspecto exagerado de construir ou mesmo potencializar uma agressividade que nunca houve. Há sim, o emprego de alguma ironia e também acidez que está presente em sua poesia. No entanto, em *Estudios*, essa ironia que apontamos é quase sempre destinada mais a uma crítica de

elogio sem análise do que às obras ou aos autores. Para estes Cernuda destina uma leitura rigorosa que desde o início de seus *Estudios* vemos declarada no “Aviso al lector”:

Que no ha sido fácil al autor prescindir de un escrúpulo arraigado, abstenerse de opinar, por escrito y en público, acerca de la obra de un escritor contemporáneo, cuando éste sea conocido suyo y no resulte favorable lo que sobre él deba decir. Pero puesto en el trance, ha tratado en lo posible de compaginar la veracidad de su parecer con la consideración de la susceptibilidad ajena.
(Cernuda, 2002, 67)

O artigo de *El País*, uma vez mais, parece repetir a fórmula de reconhecer o grande poeta e crítico, mas só depois de atribuir uma série de senões ao trabalho crítico de Cernuda. Essa postura vem sendo construída desde os anos 50, e cresceu ainda mais na década de 60, após a morte o poeta.

Em 1965, no nº. 65 da *Revista Ínsula*, sobre a crítica literária de Luis Cernuda, José Carlos Mainer, após reconhecer o trabalho crítico do poeta, concomitante “a la construcción de *La realidad y el deseo*”, posto que o desenvolvimento crítico de Cernuda também representa a construção da sua poética, escreve:

Poco hay de crítica, en el usual sentido de la palabra, en estos libros de Cernuda. Son más bien las experiencias de un lector que comenta a sus predilectos, traza su canon de figuras y medita el sentido de la literatura. Cernuda debía escribir sin notas—equivoca a veces las citas—, y sus ensayos tienen poco de orgánico. Y, sin embargo, contadas son las ocasiones en que la crítica española ha alcanzado tal cima de lucidez y honestidad en la meditación del oficio literario. (Mainer, 1965, 228-229)

Nessa mesma direção atua Enrique Molina Campos, comentando sobre *Estudios*. Depois de uma definição de poesia e crítica, pergunta-se: “¿Son los poetas críticos idóneos?” E acrescenta que os ensaios literários de Cernuda são em grande medida, mais um modo para o poeta emitir “opiniones” do que um sereno intento propedêutico ou exegetico:

Y no lo decimos por el mero hecho de haber disentido de tal o cual de sus puntos de vista, sino por el carácter manifiestamente fragmentario de su realización y por sus constantes apelaciones, muy discutibles en el recto ejercicio de la crítica, a la índole subjetiva de apreciaciones y juicios que exigirían fundamentación constatable y cabal objetivización. Todo lo cual se agrava cuando se prescinde, como Cernuda lo hace, de poetas sumamente significativos, so pretexto de no poder, o no querer, conjugar amistad y crítica. O cuando se destina un capítulo de la obra (el consagrado a Juan Ramón Jiménez) a espigar caídas y deficiencias y a envolverlas en una intolerable atmósfera de menosprecio y sarcasmo. Huelga decir que tal actitud desautoriza cualquier juicio crítico que entre semejante masa de pasión está construido. (Molina Campos, 1964, 37-38)

E mais adiante retoma:

El capítulo de Juan Ramón nos parece, además de malintencionado e injusto, absolutamente anticrítico y, por tanto, fuera del alcance y propósito. [...] En cuanto a otro, el de los compañeros y amigos del autor, además de culpablemente incompleto, es reticente, apasionado y ambiguo. (Molina Campos, 1964, 37-38)

José Emilio Pacheco em seu artigo “Cernuda ante la poesía española (intento de aclaración)”, é uma das poucas vezes que, ainda que repita o que a crítica de seu tempo reitera, consegue observar questões importantes que estão para além de apontamentos pessoais. Sobre a questão do problema do modernismo em Espanha que Cernuda propõe como discussão, Emilio Pacheco escreve:

Sin riesgo no hay literatura. “Los Estudios sobre poesía española” importan porque representan el pensamiento crítico de un gran poeta y de un hombre que conservó hasta su muerte la más terrible de las lealtades: la de ser fiel a si mismo, pecado que, para defendernos, condenamos— en el caso de Cernuda, bajo el nombre de la soberbia o el resentimiento. O de la “frialdad”, que repudiaron los que no quisieron sentirse acusados por sus versos. [...] Con base en sólida argumentación, Cernuda niega que el modernismo haya renovado la poesía española. Lo que aportó en temas, metros, vocabularios que fue rechazado por lo sucesores “como alimento que el organismo no digiere ni asimila”. Que Cernuda descrea del modernismo parece muy comprensible, pues para crear una obra como la suya, él (y así toda su extraordinaria generación) tenían que deshacerse en un movimiento ya convertido en retórica. (Pacheco, 1965, 88-89)

Há, ainda, parte da crítica atual que expõe Cernuda entre dois aspectos: o implacável e o lúcido, como o fazem Jordi Gracia e Domingo Ródenas de Moya:

Sus juicios, como en toda su obra crítica, son a la vez brillantes y subjetivos, lo que significa que lo mismo tienden a ponderar justamente a autores o aspectos poco atendidos (el tono profético de la lírica de León Felipe o Cervantes como poeta) que a desestimar o rebajar injustamente el valor de otros (por ejemplo Juan Ramón). Sin embargo, sus observaciones contienen la semilla de una revelación crítica o histórica, como puede ser la profunda influencia e la greguería ramoniana en lo poetas de los años veinte o la centralidad de la metáfora en su poética. (Gracia Ródenas de Moya, 2015, 360)

De todo modo, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, de Luis Cernuda, por ser escrito por um autor implicado nos movimentos que são objeto de estudo nos próprios ensaios, por ser parte integrante no mosaico-histórico construído na obra, coloca-nos frente a uma questão de caráter biográfico: uma crítica de testemunho. Mas sua condição de peregrinação confere-lhe o necessário distanciamento que sua formação vai

alcançando para amadurecer não apenas o poeta, mas também o tradutor e o crítico. São dois tempos que se conjugam simultaneamente e que o exílio aprofunda: o tempo do poeta e o tempo do crítico. Esse longo percurso o poeta o faz e experencia de maneira intensa, uma vez que trata de absorver das suas pátrias moventes sua tradição mais representativa como uma das formas de combater o ser estrangeiro e o desterro. Sua experiência e estudos da maturidade estão compreendidos entre dois eventos terríveis: a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial, período em que transcorre seu exílio europeu – só em 1947 é que Cernuda cruzaria o Atlântico com destino aos EUA, e depois para o México. Suas atividades docentes em Glasgow e os cursos de verão que ministra em Londres aguçam o tradutor e o ensaísta que o poeta já alcançara. Pensemos, por exemplo, em *Las nubes*, poemário grandioso escrito durante a Guerra Civil, já no exílio. O mergulho, portanto, disciplinado e sistemático em outras tradições literárias, fortalece em Luis Cernuda dois olhares que para sempre estarão incorporados no seu horizonte: um caráter pedagógico e uma visão histórico-crítica que serão tratados com muito rigor, o mesmo rigor, pode-se dizer, que vemos empregado em sua poética. Isso confere aos seus ensaios críticos, precisamente aos *Estudios sobre poesía española contemporánea*, um sentido histórico da poesia. Este pode ser observado logo nas “Consideraciones provisionales”, presente em *Estudios*. Nelas podemos observar uma divisão e evolução cuidadosas das quais se serve o poeta/crítico para organizar seus estudos/ensaios dentro de uma tradição de discursos de ampla filiação, escolhendo o seu modo, o contemporâneo,

para tratar sobre literatura, precisamente a poesia espanhola conduzida por um entendimento histórico-social-artístico indissociáveis.

O que chamamos de sentido histórico da poesia em Luis Cernuda, formalmente está disposto nas suas considerações que chama de provisórias, já numa clara alusão às diferentes leituras que um mesmo objeto em tempos distintos pode ter; é a divisão inicial entre tradição e novidade, resgate do passado, sobre o processo de transição e um apontamento sobre como tratar o presente.

Para tratar de tradição e novidade, por exemplo, elementos com os quais é edificada a expressão poética, Luis Cernuda vincula a transmissão de uma obra e sua duração no tempo, como fonte de cultura humana, aquela que possui esse duplo espírito que conjuga natureza histórica e aspectos decisivos e reveladores do tempo em que foi produzida. Cabe ao poeta, portanto, vivificar sua obra a partir desse olhar que fala do seu tempo, mas inserido numa humanidade mais ampla, destacando que, a depender da época, tradição e novidade não possuem o mesmo peso na composição da obra literária:

En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que sólo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circunstancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría al paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos. Hay épocas en que el elemento tradicional es más fuerte que

la novedad, y son épocas académicas: hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas. Pero sólo por la vivificación de la tradición al contacto de la novedad, ambas en proporción justa, pueden surgir obras que sobrevivan a su época. (Cernuda, 2002, 74)

A construção do pensamento crítico cernudiano, como podemos ver, obedece a um didatismo proposital por duas razões: uma crítica direta a muitos dos estudos filológicos estéreis que se desenvolviam na Espanha e uma defesa rigorosa da clareza na exposição das ideias para “habilitar” o crítico enquanto tal, uma clareza que envolve amplo conhecimento do assunto tratado aliado a um método que se revela na explicitação do processo de investigação que explicam literatura e sociedade – ou *realidad y deseo* – como um fim em si mesmo.

O rigor de Luis Cernuda que repisamos, ao contrário do que boa parte da crítica sustenta, é muito mais generoso do que “temperamental”. Ainda sobre a relação de tradição e novidade, vejamos como Cernuda trata uma questão espinhosa que é o resgate do passado:

Con respeto a los poetas del pasado tenemos afinidades y desacuerdos, una vez que con ellos hemos realizado lo que desde Nietzsche acá se llama una revisión de valores. Así, por ejemplo, los Argensola y Quintana no existen para nosotros, cuando hace apenas cincuenta años eran poetas estimados; en cambio, Góngora hace poco tiempo y San Juan de la Cruz más recientemente aún, son más estimados por nosotros de lo que fueron hace dos generaciones. Por lo que tanto hay un sentido lato en que puede entenderse la contemporaneidad, y que Garcilaso resulte más propiamente contemporáneo nuestro (al menos así lo es para quien esto escribe) que cualquier poeta de hoy. Pero también hay un sentido estricto, según el cual la contemporaneidad está determinada por la contigüidad histórica; ahora, esta contigüidad histórica, que es condición de la contemporaneidad, no basta sola: es necesario también que el poeta, para ser contemporáneo, perciba

su tiempo y lo exprese adecuadamente. Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos. (Cernuda, 2002, 75)

Um outro aspecto importante dos *Estudios* é o tratamento dado à nebulosa ocorrência de simultâneas tradições e de simultâneas novidades. Enfrentando principalmente os historiadores e os comentadores da literatura que têm apreço pela catalogação, Cernuda sugere um olhar de observação para as relações externas espanholas num trânsito que, por ser indefinível, só pode ser intuído/indagado, pois que a interrogação revela argúcia e olhar, com o qual também as lacunas são tratadas como lugares de transição:

Una transición en el curso de nuestra poesía, dentro del pasado inmediato, la marca el movimiento modernista, y a su tiempo veremos si esa transición es tan considerable como pretenden los historiadores de nuestra literatura y no resulta más aparente que real; pero los orígenes de la poesía contemporánea van en el tiempo más allá de la fecha histórica asignada al modernismo. Llegan en realidad (en línea ondulante, como el oleaje sobre la playa, que en unos lugares se adentra más que en otros) hasta ese momento incierto, a finales del siglo XVIII, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neolacisismo cede al romanticismo y ambas direcciones, extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, de Pushkin, época que entre nosotros, por desgracia, no puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta. (Cernuda, 2002, 76)

Se tanto seu entendimento da poesia com um sentido histórico bem como sua percepção de tradição e novidade estão demarcados na difícil relação de afinidades e de desacordos como ele mesmo descreve no trecho acima

citado, cabe-nos acrescentar com palavras do próprio Cernuda, o que ele entende por tradição:

Los más timoratos, los que tenían un pie en el siglo XVIII, hablaban todavía de buen gusto al defender la literatura romántica, pero los jóvenes sólo hablan de resucitar la tradición. Y podemos preguntarnos, ¿qué tradición? La nacional primitiva. Porque si el siglo XVII había caído en el “error” del culteranismo, el XVI, al aceptar e introducir en España el modo itálico había “desvirtuado” la tradición nacional. Pero esa tradición nacional que los románticos pretenden defender sólo la defienden por imitación. Neoclasicismo y romanticismo no son entre nosotros sino dos movimientos paralelos de importación y remedo. Walter Scott inocula primero a nuestros románticos el gusto por el pasado medieval de tradición y de leyenda, así como Byron inocula después el gusto por el desplante y el exhibicionismo, cosa esta última que entre gente tan teatral como la española hallara ya terreno abonado y había de tener vida duradera, subsistiendo hasta el modernismo y aún sobreviviéndole. Al ler hoy, el prefacio de las Lyrical Ballads, que probablemente nuestros románticos no conocieron, ni acaso nunca el nombre de Wordsworth, nos sorprende que la argumentación de éste con respecto a la poesía neoclásica inglesa sea más o menos la misma que la de nuestros románticos con respecto a la poesía neoclásica española, aunque ellos no se dieron cuenta clara de lo que decían. (Cernuda, 2002, 78-79)

A crítica de Luis Cernuda, embora já atenta antes do exílio, encontra a agudeza que lhe faltava e uma voz inconfundível que adotou da crítica inglesa, também como leitor e tradutor. Já chamamos a atenção sobre o enfrentamento de Cernuda diante da terminologia canonizada, sobretudo no que toca à sua geração. Se uma geração, no entendimento do poeta sevilhano, é o que a formou e o que ela produziu, ações que os creditam como escritores e poetas, é por meio delas que devem ser encaminhadas as discussões quando se tem por objetivo a apreensão do essencial e, portanto, de representativo de um determinado grupo que se deseja abordar. É por

meio desse expediente, por exemplo, que Cernuda aponta, para tratar da sua geração, o cultivo da metáfora, uma disposição tipográfica alternativa, a supressão de sinais ortográficos etc., como aspectos formais adotados dentro de um contexto social específico, por exemplo, a releitura/resgate de uma tradição (no caso, Gôngora), dentro de projetos que vão do surrealismo ao criacionismo. Há um outro entendimento, não menos importante, que permeia as “considerações provisórias” de Luis Cernuda: o fato de escrever com sua geração na carne, mais o sentimento universalista sem o qual não se pode entender os conceitos de humanidade e civilização, ao conceber a existência simultânea de uma literatura não só espanhola, como também europeia que está em vigência desde Homero. A essas ideias com as quais Cernuda dialoga e compartilha devemos interpor um nome fundamental no seu desenvolvimento crítico: T. S. Eliot, sobretudo os *Ensaio de doutrina crítica* do autor de *Four Quartets*, e mais precisamente, “Tradição e talento individual” (22-23). O que está indicado nos ensaios de Cernuda quando localizamos o diálogo direto com Eliot, é o aspecto laborioso que vertebra a tradição, sendo esta uma conquista e não uma herança:

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se quisermos, tem de ser obtida com ardo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal

e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade. (Eliot, 1997, 22-23)

A questão temperamental tão propalada que muitos de seus críticos apontam em seus ensaios sobre literatura está dentro de uma relação que é complexa e, por isso, exige que seja repisada na questão da brevidade do tempo. Qual é o poeta ou poesia que não tenha invocado o tema da finitude? Na poética cernudiana ele não é apenas recorrente como também assume um aspecto fundamental para verificar o entendimento que o autor tem sobre o papel do homem frente a passagem do tempo, ou melhor, frente à História. Monumentos, conquistas, heroísmos, toda a façanha e ousadia humanas serão confrontadas na poesia de Cernuda pelo signo da sombra, da ruína, do instável, dos vestígios. É um grau de consciência que o homem deve alcançar, segundo o poeta, como condição imprescindível para assimilar sua humanidade, sua identidade. É essa concepção e entendimento sobre o homem como *o sonho de uma sombra*, no dizer de Píndaro, que faz de Cernuda um inimigo feroz dos discursos de eloquência vazia, dos títulos honoríficos, da vaidade humana de um modo em geral. E é esse desdém pelas futilidades e vaidades humanas que Luis Cernuda transfere, como um rechaço primeiro, para as aspirações literárias que julga impostoras. O poeta tem muito claro e segue à risca a orientação de Eliot de que o bom crítico ocupa-se mais da obra do que do autor. As contrariedades cernudianas, portanto, com relação a este ou aquele autor dava-se pelo silêncio do desprezo mais do que pela palavra escrita. Sua crítica não comporta nenhuma ofensa ou leitura desviada para outros fins que não seja o da crítica dupla: a da avaliação

e a de mostrar sua formação, suas referências e o mais que o poeta entendia e acreditava ser importante na literatura com uma postura trifásica, conforme a descreve Agamben:

A crítica tem três níveis comparáveis, se quisermos, a três esferas concêntricas: o nível filológico-hermenêutico, o nível fisionômico e o nível gestual. O primeiro desenvolve a interpretação da obra, o segundo a situa (tanto na ordem histórica como na ordem natural) segundo a lei da semelhança, o terceiro resolve sua intenção em um gesto (ou em uma constelação de gestos). Pode-se dizer que todo crítico autêntico percorre esses três âmbitos, demorando-se mais ou menos, conforme sua índole, em cada um deles.⁴ (Agamben, 2005, 211)

A epistolografia de Cernuda nos dá testemunho de alguém de difícil convivência e demonstrações de mau humor injustificáveis; suas cartas, sua intimidade nos mostram o ser arredio e áspero, não há dúvida, sobretudo após o desfecho da Guerra Civil. Sua crítica, no entanto, não se deixa contaminar; antes, revela ponderação, conhecimento amplo da obra que apresenta e encaminhamento analítico rigoroso. Pode haver discordância na escolha de autores e obras, uma vez que isso revela filiações, formação e como o poeta lê e decifra o mundo, mas apontar o traço belicoso e temperamental como importantes ferramentas críticas, negando-lhe validade de análise ou rigor no método, parece-nos, uma vez mais, repetir o apelo fácil da lenda em detrimento do fato. A crítica para Cernuda, no entanto, como já o dissemos, é também uma crítica da vida. Nesse sentido, também nós não podemos ignorar o que de apelativo e sensacionalista foi construído em torno da sua

⁴ Agamben, *Kommerell, ou do gesto*.

figura; precisamos demonstrar, no texto, a voz do poeta e do crítico que fica: uma crítica construída com uma pedagogia tal que não pode ser minorada, pois ao mesmo em que deseja educar, mais do que influenciar, reconstrói seu próprio percurso de poeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. “Walter Benjamin e o demônico”. In: Agamben, Giorgio. *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, 185-210.
- Amat, Jordi. *Los hitos de una canonización tardía. Luis Cernuda y la generación del medio siglo*. Alicante: Campo de Agramante, 2006
- Aub, Max. *Poesía española contemporánea*. México: Ediciones Era, 1969.
- Bulnes, Amalia. “Cernuda, el crítico implacable.” In: *El País*. Madrid, artigo de 24/03/2019. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2019/03/24/actualidad/1553433997_125020.html?fbclid=IwAR0CAIGAZi0Wysf0izqtDC3xxe8C838HdyZRNsr9NNma4lfn-Pb781DUzeQ. Acesso em 28/07/2020.
- Capote Benot, José María, Luis Cernuda. *Antología*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Cernuda, Luis. *Álbum*. Madrid: Residencia de estudiantes, 2002a.
- Cernuda, Luis. “Estudios sobre poesía española contemporánea”. *Prosa I*. Madrid: Siruela, 2002b, 67-243.
- Cernuda, Luis. “Ensayo y crítica”. *Prosa II*. Madrid: Siruela, 2002c.
- Cernuda, Luis. “Prosa miscelánea”. *Prosa II*. Madrid: Siruela, 2002d.
- Cernuda, Luis. “Prosa II”. *Revista Ínsula*, No. 35, Madrid, noviembre de 1948, 03-04. Siruela: Madrid, 2002e, 199-200.

- Cernuda, Luis. *Epistolario: 1924-1963*. Madrid: Residencia de estudiantes, 2003.
- Cernuda, Luis. *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 2005.
- Debicki, Andrew. *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid: Gredos, 1981.
- Eliot, Thomas Stearns. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, 1997.
- Gagnebin, Jeanne Marie. “Escrita, morte, transmissão”. *Limiar, aura e rememoração. Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014, 13-30.
- García Montero, Luis. “Los rencores de Luis Cernuda”. *Revista de Occidente*, No. 254-255, 19-28, 2002. Disponível em: https://ortegaygasset.edu/wp-content/uploads/2018/07/254-255Luis_Cernuda.pdf. Acesso em 15/06/2020.
- García Sánchez, Jesús. *La generación del 27 visita a Don Quijote*. Madrid: Visor, 2005.
- Gracia, Jordi e Ródenas e Moya, Domingo. *Pensar por ensayos en la España del siglo XX*. Barelona: Ediciones UAB, 2015.
- Mainer, José Carlos. “Cernuda. Archivo Varia de Fco. Gíner de los Ríos”. In: *Revista Ínsula*, No. 228-229 – Nov/Dic 1965; Centro Cultural Generación del 27, Málaga.
- Molina Campos, Enrique. “Cernuda. Archivo Varia de Fco. Gíner de los Ríos”. In: *Revista Ínsula*, No. 208 – Mar/1964; Centro Cultural Generación del 27, Málaga.
- Pacheco, José Emilio. “Cernuda. Cernuda. Archivo Varia de Fco. Gíner de los Ríos”. In: *Revista Ínsula*, No. 208 – Marzo de 1964; Centro Cultural Generación del 27, Málaga.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- Zambrano, María. “La poesía de Luis Cernuda”. In: Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

Historia de la revista Litoral: José Bergamín, una presencia constante (1926-1984)*

*History of the magazine Litoral:
José Bergamín, a constant presence
(1926-1984)**

Luis Melero Mascareñas

* Este trabajo ha recibido financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), Gobierno de España, y se ha realizado dentro del proyecto de investigación "Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI", PID2019-107687GB-I00 del Ministerio de Ciencia e Innovación, cuyo investigador principal es Juan José Lanz Rivera, y durante mi estancia como investigador visitante en la Universidad Complutense de Madrid, vinculado al grupo de investigación "Literatura, Heterodoxia y Marginación", Ref.:970747, cuyos directores son Santiago López-Ríos Moreno y Rebeca Sanmartín Bastida.

Graduado en Historia del arte (UMA). Doctorando en Estudios Avanzados en Humanidades (UMA). Actualmente es docente e investigador en el Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Málaga, con una ayuda para la formación de profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Gobierno de España.
Contato: luismelero@uma.es
Espanha

Recebido em: 13 de setembro de 2020
Aceito em: 17 de outubro de 2020

PALABRAS CLAVE: José Bergamín; *Litoral*. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento; Generación del 27; Poesía; Literatura contemporánea.

KEYWORDS: José Bergamín; *Litoral*. Poetry magazine, Art & Thought; 27th Generation.; Poetry; Contemporary literature.

Resumen: José Bergamín estuvo en las páginas de *Litoral* en las horas primeras del comienzo de la revista, de la mano de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en el año 1926. La relación de José Bergamín con *Litoral* siempre fue estrecha, también desde su nuevo arranque en 1968, por iniciativa de José María Amado y Arniches. Junto a Rafael Alberti y Pablo Picasso, son tres presencias constantes en la historia de *Litoral* y podemos considerarlos como los mentores de la razón poética de José María Amado. Bergamín escribió y colaboró en la mayoría de los números de esta nueva época de *Litoral* —una relación que se prolongaría hasta la muerte del escritor, acaecida el 28 de agosto de 1983—, donde se le dedican, además, varios números monográficos, incluyendo títulos y epistolarios de valioso interés inéditos, que nos muestran a una de las personalidades más importantes de la literatura española contemporánea y del mundo intelectual del siglo XX.

Abstract: José Bergamín was in the pages of *Litoral* from the very beginning of the magazine, with Emilio Prados and Manuel Altolaguirre in 1926. José Bergamín's relationship with *Litoral* had always been close, also in his new start in 1968, thanks to the initiative of José María Amado y Arniches. Next to Rafael Alberti and Pablo Picasso, they were a constant presence in the history of *Litoral* and we can consider them as the mentors of the poetic reason of José María Amado. Bergamín wrote and collaborated in most of the issues of this new era of *Litoral* —a relationship that would last until the death of the writer, which took place on August 28, 1983—, where he was dedicated several monographic numbers, including unpublished titles and collection of letters of valuable interest, which bring us closer to the work of one of the most important personalities of the contemporary Spanish literature and the intellectual world of the twentieth century.

José Bergamín estuvo en las páginas de *Litoral* en las horas primeras del comienzo de la revista, de la mano de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en el año 1926. Bergamín, un joven perteneciente a una de las mejores familias burguesas de Madrid, unido al afecto, a la palabra y a la amistad de los espíritus más prometedores de su generación, se encontró ante una de las revistas más significativas, podríamos decir «emblemática», que contó y cristalizó con los más valiosos creadores de la que iba a ser la nueva cultura española. En ese horizonte fundacional de la llamada «joven literatura» de los años veinte – después, generación del 27 –, parece haber acuerdo unánime entre historiadores y críticos en considerar que *Litoral* (Málaga, 1926-1929) fue, para la joven poesía y los jóvenes artistas plásticos del momento, un trampolín para las propuestas estéticas más vanguardistas.

La relación de José Bergamín con *Litoral* siempre fue estrecha, también desde su nuevo arranque en 1968, por iniciativa de José María Amado y Arniches, en un momento trascendente del mundo y de la historia y bajo la funesta sombra de la dictadura. José Bergamín, junto a Rafael Alberti y Pablo Picasso, son tres presencias constantes en la historia de *Litoral* y podemos considerarlos como los mentores de la *razón poética* de José María Amado. Amado conoció desde una edad muy temprana a Bergamín, el cual estaba casado con Rosario, hija del gran sainetista Carlos Arniches. Bergamín escribió y colaboró en la mayoría de los números de esta nueva época de *Litoral*, donde se le dedican, además, varios números monográficos. Una relación que se prolongaría hasta la muerte del escritor, acaecida el 28 de agosto de 1983.

El número 1 de la revista aparece en noviembre de 1926. El 15 de mayo de 1926 Manuel Altolaguirre se lo anuncia a Juan Ramón Jiménez, en una carta donde aparecen los nombres de los primeros colaboradores, entre los que se encuentra José Bergamín (Altolaguirre, 2005, 37). Este primer número significó el signo inequívoco de la novedad, una lista extraordinaria y altamente reveladora de la «joven literatura». José Bergamín colaboró con un poema en prosa y de título gongorino, “Hija de la espuma”¹, que dedica a la ciudad de Málaga y que tan bien encajaba con el espíritu fundador de la revista: “Ahora estoy atareadísimo con la preparación de una revista ‘Litoral’ dedicada al Mar solo y exclusivamente a EL. En ella entrarán poemas musicales, poesías, prosas dibujos... pero solo del Mar” (Prados, 2006, 39). Son aforismos de tono lírico que recuerdan la disposición ecléctica de su primer libro, *El cohete y la estrella* (Biblioteca de Índice, 1923), donde empieza con un poema narrativo en prosa – aunque se trata de una colección de aforismos–, una forma literaria que muestra su temperamento como escritor, lo que Pedro Salinas llamó, en su reseña a *La cabeza a pájaros* (Ediciones del Árbol, 1934), “la ambición de la brevedad” (Salinas, 1934, 93-98)².

1 “Que, siendo Amor una deidad alada, / bien previno la hija de la espuma / a batallas de amor, campo de pluma” (Góngora, *Soledades*, 1613). En el *Homenaje a Emilio y Manolo*, números 13-14 (julio, 1970), aparece de nuevo en edición facsímil.

2 Véase «Ingenio de saeta: el aforista», en Dennis, N., *José Bergamín. Introducción crítica (1920-1936)* (Renacimiento, 2018), un capítulo imprescindible para conocer sus trabajos aforísticos y la medida de su percepción.

En 1925 se publica en Madrid *Tres escenas en ángulo recto* (Biblioteca Índice, 1925) y, en febrero de 1927, en la Imprenta Sur de Málaga *Caracteres*³, como tercer suplemento de *Litoral* y único trabajo en prosa de la famosa colección⁴. En una carta fechada el 21 de diciembre de 1926, en la que Manuel Altolaguirre dice a Luis Cernuda lo mucho que le han gustado sus «Tres poesías» del libro inédito *Perfil del aire* (cuarto suplemento de *Litoral*, abril de 1927), le comunica que, además de haber editado ya *La amante* de Rafael Alberti (segundo suplemento de *Litoral*, noviembre de 1926), tenían en prensa *Caracteres* de Bergamín (Altolaguirre, 2005, 55-56). Tal vez lo más asombroso de los textos de José Bergamín es su «descarada vocación de poeta» (su ser más íntimo y verdadero), como diría Ramón Gaya, con la que, deliberadamente, traza una serie de perfiles de arquetipos humanos. Finalmente, el 10 de febrero de 1927, en una carta a Juan Guerrero,

3 Existen también dos reediciones en formato facsímil, una de ellas acompañada de un prólogo inédito de Bergamín (Madrid, Ediciones Turner, 1978) y otra en *Litoral* (números 109-110-111, 1982). Sobre su contenido, véanse especialmente la reseña —a partir de una reedición de Turner de 1981— de James Valender, en *Revista de la Universidad de México* (1983), donde dice que es uno de los libros más «atractivos» de Bergamín, y nos explica que permite ver una de las facetas menos conocidas del autor, como su trabajo de poeta en prosa, y, junto a ella, dos artículos de Nigel Dennis: El primero, «Caracterología bergaminiana», publicado en *Nueva estafeta* (febrero de 1979), y el comentario extenso dentro del capítulo “Trofeos de la sutileza: El estilista”, del libro José Bergamín, *Introducción crítica (1920-1936)* (Renacimiento, 2018).

4 Los suplementos publicados por *Litoral* entre 1926 y 1929 fueron: *La amante* (Rafael Alberti), *Canciones* (Federico García Lorca), *Caracteres* (José Bergamín), *Perfil del aire* (Luis Cernuda), *Vuelta* (Emilio Prados), *La rosa de los vientos* (José María Hinojosa), *Versos y estampas* (Josefina de la Torre), *Ejemplo* (Manuel Altolaguirre), *La Toriada* (Fernando Villalón), *Ámbito* (Vicente Aleixandre) y *Jacinta la Pelirroja* (José Moreno Villa). En un boletín de suscripción distribuido en *Caracteres* se anunció el proyecto de una segunda serie de suplementos, entre los que se encontraban *El arte de birlibirloque*, de José Bergamín, que fue publicado finalmente en *Plutarco* en 1930, y *Jacinta la Pelirroja*, de José Moreno Villa, el único que sería finalmente editado.

Altolaguirre le escribe para comunicarle que: “Hoy hemos terminado la impresión del libro de José Bergamín, *Caracteres*. El mucho trabajo que hemos tenido nos impidió que le contestara antes” (Altolaguirre, 2005, 63). Dentro del proyecto editorial de la revista, Prados reitera a Sánchez Cuesta la importancia que se le concedió desde el principio a esta colección:

Claro está que nosotros no sabemos que no hay que pensar ni por un momento en que *Litoral* nos produzca un céntimo; pero eso no nos asusta, para eso tenemos puesta la Imprenta, con todas las molestias que nos acarrea, para que lo que ella produzca sirva para editar esta revista y sus suplementos, más interesantes que ella misma (Prados, 2006, 42).

En el número 3 de *Litoral* (marzo de 1927), aparecen “Tres composiciones viendo el lugar” (“El perro de Nietzsche”, “La Nochebuena de Dostoïeswky” y “El purgatorio de Rimbaud”). Son textos que encajan en la prosa breve de aquellos, como la de otros poetas de su generación, caso de Luis Cernuda o Jorge Guillén. No podríamos llamarlos aforismos, pues son algo más extensos. Leyéndole en estos tres breves conjuntos, unidos a momentos claves de la vida de aquellos autores que dejaron una impresión duradera en él, vemos de qué manera ejerce una prosa corta, incisiva. Cuando Ramón Gaya señaló su «endiablada inteligencia», la «tentación del verso» en su prosa de los años veinte en un libro aparentemente aforístico como *El cohete y la estrella* (1923), podía considerarse que, al igual que en los textos publicados en *Litoral*:

No se trataba más que de un poeta. Era, pues, como un poeta... ‘interrotó’, como un poeta que se interrumpe a sí mismo, que se detiene, que se detiene a pensar –pensar es siempre detenerse–, que se detiene a pensar en lo poético,

no a decir en prosa lo poético de la realidad –eso es lo que hacía Ramón Gómez de la Serna–, sino a pensar y a decir en una especie de prosa que era como verso, lo poético de la poesía. (Gaya, 1973, 211-212).

En 1927, el grupo malagueño tomó partido de manera inequívoca en la celebración del III centenario de Góngora, con un número “que será cosa lenta, pues lo queremos hacer con todo cuidado” (Altolaguirre, 2005, 82), escribió entonces Manuel Altolaguirre a Juan Guerrero Ruiz. Un momento importante de encuentro y cohesión cultural, que vio en la publicación del número triple de *Litoral* (5, 6 y 7, octubre de 1927) su manifestación más lograda. En la relación de poetas que contribuyeron al homenaje que ofrece Gerardo Diego en su “Crónica del Centenario...” (en *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, números 1 y 2, 1927-1928), añade entre paréntesis: “si se me olvida alguno, estará en el número de *Litoral*, 5, 6 y 7, declaración expresa de que tal número sería el acta de fidelidad gongorina de la generación” (Neira, 1978, 69-70).

José Bergamín estuvo presente en la mayoría de los actos organizados para el homenaje a Góngora⁵, aunque consideró siempre estas celebraciones como algo insignificante⁶. Con motivo del centenario gongorino se publica una décima de Bergamín en el homenaje de *Litoral*, parece ser que debido a la

5 Para los detalles de su actuación, véase la “Crónica del centenario de Góngora” de Gerardo Diego en *Lola (amiga y suplemento de Carmen)*, números 1 y 2 (diciembre de 1927 y enero de 1928, respectivamente).

6 Véanse, por ejemplo, los artículos de *Sábado gráfico*, “Vista de pájaro” (número 931, abril de 1975) y “Pasemos la página” (número 1073, diciembre de 1977). Resulta interesante leer, cincuenta años después, el relato y la opinión de Bergamín sobre el homenaje a Góngora, cfr. Bergamín, J., entrevista de Jorge A. Marfil, “José Bergamín, una inteligencia inclasificable”, *El viejo Topo*, Barcelona, n. 17, febrero 1978, 23-25.

maña de Alberti y para sorpresa del propio autor (Dennis, 1978, 4). De la temprana obra poética de José Bergamín, esta décima de rasgos conceptistas⁷ es el único ejemplo publicado de su poesía de aquella época, antes de la guerra civil española, teniendo, por tanto, un gran interés histórico⁸. Dennis escribe que “se negaba a publicar sus versos porque no quería rivalizar con los demás poetas –terriblemente brillantes– de su generación. Es decir, que prefería mantener una identidad literaria peculiarmente suya” (Dennis, 1980, 208). Es interesante hacer notar el hecho de que Bergamín escribe a Jorge Guillén para que conozca la décima y la enjuicie, en una carta donde aparece además un “Soneto hermético”, inédito hasta su publicación en un artículo de Nigel Dennis (Dennis, 1993, 64-73).

El número dedicado a Góngora supuso un gran esfuerzo económico para el grupo de *Litoral*, lo que trajo la consecuente crisis económica. Aquí acabaría la primera etapa de *Litoral*, produciéndose un silencio durante todo el año 1928 y parte de 1929, hasta que en mayo de ese mismo año, después de que Altolaguirre –muy a su pesar– se desvinculase de la imprenta, José María Hinojosa se incorporase a la dirección, tomando la revista un rumbo marcadamente surrealista. En el inicio de esta segunda etapa de *Litoral*, en el número 8 (mayo de 1929), se publican dos fragmentos, “Monóculo

7 Respecto a la utilización de la palabra *conceptista* usada para definir el estilo de la prosa de Bergamín, véase especialmente el análisis que hace Nigel Dennis en *José Bergamín. Introducción crítica (1920-1936)* (Renacimiento, 2018), 168-182.

8 Esta décima se publicará nuevamente en el número doble especial de *Litoral* (27 y 28 de 1972).

de Paul Valery” y “Los momentos dados”, bajo el título *El alma un hilo*, acompañados de dibujos de Francisco Bores y de Joaquín Peinado.

Desde su nuevo arranque en 1968, iniciativa de José María Amado y Arniches, el «especialista en imposibles» según lo calificó Dionisio Ridruejo, *Litoral* lleva más de cincuenta años llegando a nuestras manos sin interrupción. Una publicación periódica que ofreció una mirada nueva y un enfoque distinto al margen de las directrices oficiales imperantes del momento (Ley 14/1966, 3310)⁹. Entre las personas a las que José María Amado consultó sobre la viabilidad de resucitar *Litoral* se encontraba José Bergamín. Las deudas específicas que tenían José María Amado y *Litoral*—ahora intitulada revista de la poesía y el pensamiento— con Bergamín serían cada vez más evidentes, no solo en su cita frecuente, sino también en su orientación poético-artística y político-filosófica, además de en el tono y el estilo de sus personalísimos artículos, que irá publicando como introducciones y puntos finales a cada uno de los números. *Litoral* significó, tal y como indica Antonio Jiménez Millán con relación a esta nueva época de *Litoral*: “no sólo un nombre vinculado al horizonte fundacional de la poesía de la generación del 27, sino también una referencia imprescindible en la cultura española de los últimos años de la dictadura y, por supuesto, de la transición” (Jiménez Millán, 2006, 183).

El número 1 de esta cuarta época (mayo 1968) se tituló *Homenaje a una generación trascendente*, la del 27, cuyos miembros estaban en su mayoría

9 Para *Litoral* supuso ser sancionada por orden de aquel penoso Tribunal de Orden Público, en varias ocasiones, por su contenido ya desde su primer número, *Homenaje a una generación trascendente* (mayo de 1968).

exiliados o muertos a raíz de la Guerra Civil. Se publican el soneto núm. 1 de “Tres sonetos a Cristo Crucificado ante el mar”¹⁰ (1962) y “Yo soy de tu parecer” [poema], de *Duendecitos y coplas*¹¹ (1963), que compuso, en su mayor parte, durante su estancia en Francia, en agosto de 1955. Unas coplillas¹², escribe Bergamín en una carta a María Zambrano, “que me salen de más allá de mí mismo, como las otras del Cancionerillo, que llamo del Duende por eso. Del Duende y no del Ángel. (Andaluces los dos)” (Bergamín, 2004, 32). En el número 2 (junio-julio 1968), un arriesgado monográfico dedicado a Europa por el que la revista fue multada por haber incluido un artículo de J. M. Sanjuan¹³, aparece “Europa no habla griego, que habla gringo” [poema], de *Rimas y sonetos rezagados* (1962)¹⁴, su primer libro de poemas. El número 3 (agosto-septiembre, 1968) es *Desde Andalucía a Rafael Alberti*, el primer monográfico homenaje íntegro a un autor desde una revista poética, y que comienza con la semblanza “El alegre”, del libro *Caracteres* (tercer suplemento de *Litoral*, año 1927).

10 En *Renuevos Cruz y Raya* (1962), y que aparecieron inicialmente en *Hora de España*, Barcelona, n.º XX, agosto de 1938, 45-47.

11 *Duendecitos y coplas*, en *Renuevos de Cruz y Raya*. Santiago de Chile – Madrid, Ediciones Cruz del Sur, 1963.

12 “Coplas a la andaluza romántico popular”, escribe en una carta dirigida a Carmina Abril (Bergamín, 1985, 191).

13 Se trata del artículo titulado “¿De quién es el futuro?”, pp. 45-46, y su contenido suponía una ofensa al “debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa” (Ley 14/1966, 3310).

14 *Rimas y sonetos rezagados*, en *Renuevos de Cruz y Raya*. Santiago de Chile – Madrid, Ediciones Cruz del Sur, 1962.

Por los gustos personales de José María Amado, y posiblemente la influencia de Picasso y Bergamín, la tauromaquia está muy presente en esta nueva época. En el número 4 (octubre-noviembre, 1968), dedicado al toreo al que Bergamín dedicó muchas de sus páginas, se publica su soneto a Antonio Ordóñez, toreando en Arlés¹⁵. El número 5 (diciembre 1968 – enero, 1969) es un colofón de las fiestas navideñas. Por encima de las conmemoraciones mundanas y lejos del confesionalismo altisonante, el poema –once tercetos– que aparece en este número está al servicio de la misma causa poética y espiritual, una poética lección de amor. Su posición da a entender la honda sensibilidad religiosa de José Bergamín:

Dios le daba tiempo al tiempo
dándole una eternidad
al hombre en cada momento

Dándole Dios tiempo al tiempo
no le quitaba razón
de ser a lo que es eterno (Bergamín, 1968, 17-18)

El número 7 (abril-mayo, 1969), *Los muros toman la palabra*, analiza los acontecimientos del mayo francés. Una muestra de una manera de pensar, la de la juventud rebelde ante cualquier injusticia, donde tienen cabida también los siempre jóvenes *Duendecillos y coplas* de José Bergamín (17):

15 Ese mismo número incluye como separata una letrilla manuscrita de Rafael Alberti “A Don Luis de Góngora Lagartijo”, que escribió en el año 1927 para el centenario de Góngora y que no llegó a publicarse en la revista *Papel de alehyas* que dirigía entonces Fernando Villalón, siendo pues, como se indica en el número de *Litoral*, rigurosamente inédita.

Seguirás equivocado
 si te empeñas en seguir
 esperando lo pasado¹⁶.

Para el número 12 (febrero – marzo, 1970), *Homenaje a Antonio Machado*¹⁷, José Bergamín envía expresamente el soneto “Ecce España”¹⁸, haciendo, celebra José María Amado: “Un salto en su eterna pirueta y las piedras contra su propio tejado para enviarnos versos inéditos que nos llegan entre palmas alegres” (Amado, 1970, 54). Acaso expresó, de la forma más sintética, su postura hacia el tema de España tan presente en su obra.

Litoral dio también cabida a otras formas de expresión artística, como búsqueda de sus propias señas de identidad: a la música de Manuel de Falla (números 35-36) o a la pintura de Picasso (números 6, 22-23 y 221-212). En el número doble especial 17 y 18 (marzo, 1971), *Homenaje al escultor Alberto*, se publica una semblanza de José Bergamín similar a las de *Caracteres*, además de reproducirse un retrato suyo dibujado por el pintor Benjamín Palencia en el año 1924, y que apareció en la primera edición de su libro *La cabeza a pájaros* (1934).

16 En la contraportada.

17 Sobre la actitud de Bergamín hacia la figura de Machado, véase, entre otras referencias, “Antonio Machado 1939-1959”, en *El Nacional* (Caracas), 22 de febrero de 1958.

18 La siguiente referencia que tenemos de este soneto es la de *Poesías casi completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1980; también en el volumen *Poesía-1*, Madrid, Turner, 1983, 59.

Entre las inquietudes de siempre de Bergamín, el toreo, singularmente simbólico, una cuestión palpitante entre filosofía, literatura y política¹⁹, como ya señaláramos a propósito del número 4 (1968). *Ronda y un torero* (n.º 21-22, septiembre, 1971) es un homenaje a Antonio Ordóñez. En este número se publican varios poemas del autor. “A Diego del Gastor”, el célebre guitarrista, uno de los mejores *tocaores pa cantar* que ha dado la historia del flamenco, dedica un hondo y elegante poema: “Música tan de verdad / que las estrellas se callan / para poderla escuchar”; también unas “Seguidillas toreras” y, lo más interesante, por su razón de inédito, la prosa “Desde mi burladero (Apostillas al toreo de Antonio Ordóñez)” enviada expresamente para este homenaje. Nos adelantamos algunos años hasta llegar al número 47-48, *Ilustración y defensa del toreo* (octubre, 1974), que incluye *El arte de birlibirloque* (Ediciones Plutarco, 1930), *La estatua de Don Tancredo* (*Cruz y Raya*, 1934, 3-47) y *El mundo por montera* (*El Sol*, 5 julio de 1936). Este número que Bergamín tituló *Ilustración y defensa del toreo*, y que comprende los tres ensayos anteriores, incluye un prólogo suyo para esta edición y un dibujo de Picasso [1]²⁰ que Bergamín entrega con su libro.

En el número doble especial 23-24 (diciembre, 1971 – enero, 1972), *A los 90 años de Pablo Picasso*, aparece un fragmento del artículo “Guernica”

19 Sobre el tema véase, entre otras referencias, los comentarios de Penalva en *Tras las huellas de un fantasma*. Madrid, Turner, 1985, 67-69 y 201-203.

20 En adelante, las referencias dentro del texto a las imágenes incluidas al final de este artículo irán numeradas consecutivamente entre corchetes.

de Bergamín, publicado en *Sábado Gráfico* (10 diciembre, 1977) bajo la reproducción del célebre cuadro, y un poema autógrafo —la caligrafía es un material complementario a estos números, de valiosísimo interés para entender con garantías la tensión de la escritura contenida por los propios autores— titulado “La fantasma” [2]. Los números 25-26 (marzo, 1972), 27-28 (abril-mayo 1972) y 29-30 (junio-julio 1972) corresponden a las reproducciones facsimilares de los nueve primeros números de la primera época de *Litoral*. Unos ejemplares que, desde las reproducciones fragmentarias en el *Homenaje a Emilio y Manolo* (número 13-14, 1970), casi no existían entonces, sino en manos de contadas personas, resultando así de un extraordinario valor.

La presencia regular y destacada de la música en *Litoral* es un camino de ida y de vuelta con la poesía. Desde aquellas *Seguidillas de la noche de San Juan* de Gustavo Durán, aparecidas en 1926, *Litoral* ha contado con las colaboraciones de músicos de la categoría de Manuel de Falla: de él fue la música en el número triple extraordinario (números 5, 6 y 7, 1927) en el homenaje a D. Luis de Góngora. *De Cádiz a Granada, homenaje a Manuel de Falla*, número doble especial 35-36 (enero-febrero, 1973), es un homenaje al célebre compositor. José Bergamín —como casi todos los escritores de la joven literatura española de los años 20—, siente una admiración enorme por la figura de Manuel de Falla, en la que, en su caso, a la dimensión artística se añade la espiritual²¹. Una doble deuda que, a pesar de las diferencias

21 Véase especialmente la edición de Nigel Dennis, *El epistolario (1924-1935). José Bergamín/Manuel de Falla*. Valencia, Pre-textos, 1995, sobre la significación y desarrollo de las relaciones

irreconciliables que los separarían, no dejará nunca de reconocer, como comprobamos en el ensayo que manda expresamente para este número de *Litoral*, al que añade una dedicatoria de su puño y letra, y que tan significativamente comienza con estas palabras:

Otras veces solía yo decir que había conocido personalmente a dos santos en mi vida: Jacques Maritain y Manuel de Falla. Ahora, en mi recuerdo, me parece que no he conocido más que a uno: Manuel de Falla. Al que dediqué —con su complacido consentimiento— uno de mis primeros libros: “Mangas y Capirotés”, llamándole “maestro en la música y en la fe” (Bergamín, 1973, 26-28).

Litoral, siempre pendiente de una deuda pagada en páginas de poesía a José Bergamín, anunció en carta circular a todos los suscriptores en el número 35-36 (1973), la publicación de un libro de poesía inédito. Sería *La claridad desierta*²², fechado en París (1964-1968)²³, con un importantísimo epílogo de Ramón Gaya — el mejor crítico de la obra de Bergamín según Nigel Dennis —, y que comprende los números extraordinarios 37-38 y 39-40 (marzo, abril, mayo y junio, 1973)²⁴. Fuera de Madrid, le llega

entre músico y escritor.

22 Es Mallarmé quien inspira el título de *La claridad desierta* con este verso: “*O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe*”.

23 De ahí que cita Penalva a Aurora de Albornoz: “lo considera poesía del exilio” (Penalva, 1985, 260).

24 También en esta edición encontramos el prólogo que escribió Landsberg para la traducción alemana de *La estatua de Don Táncredo* (*Cruz y Raya*, 1934), traducido con el título de *España eterna* (Vita Nova, 1940), una estampa de Maruja Mallo, propiedad de José Bergamín y desaparecida al final de la guerra española, según indica a pie de imagen, un fragmento del prefacio a la edición francesa de *El clavo ardiendo* (París, Plon, 1972), hecha por Jean Claude Carrière y que, hasta este momento, no se había publicado el original en español, y el comentario de Xavier Villaurrutia a

la noticia del homenaje a Vicente Aleixandre, que escribe a *Litoral*: “que otra nueva ‘claridad desierta’ nos pueble con nueva conciencia, con nuevo amor y con un nuevo estremecimiento” (Aleixandre, 1973, 35-37). Rafael Guillén manda para la ocasión, de su puño y letra, un poema de incuestionable valor, “El juego de Bergamín”, y Rafael Alberti, omnipresente desde su exilio en Roma, firma una carta fechada el 10 de mayo con lenguaje limpio y de auténtica amistad: “Querido Bergamín: Ya no se estila / escribir en tercetos una carta / siguiendo el hilo que la rima enfila” (Alberti, 1973, 49).

Litoral publica por primera vez en España *Roma, peligro para caminantes*, número 43-44 (1974)²⁵. Figura en esta edición un soneto autógrafo a Rafael Alberti escrito por José Bergamín para esta primera edición en España, fechado en Madrid, febrero de 1974. *50 números de Litoral*, números 49-50 (1975), es la conmemoración –un hito– en la cronología, al llegar al número 50 del camino poético de *Litoral*. Recoge como novedad el prólogo firmado por José Bergamín en París, en 1969, titulado “Picasso, ahora y siempre” y que aparece en el libro *Picasso laureatus (son oeuvre depuis 1945)*, publicado por La Bibliothèque des Arts, Lausanne (París, 1971).

Caballito del diablo (Buenos Aires, Losada, 1942) en la revista literaria *El Hijo Pródigo* (México, mayo, 1943), además de una biografía de Bergamín con bibliografía.

25 El libro está fechado así por el poeta: 1964-1967. La editorial mexicana Joaquín Mortiz lo editó por primera vez en julio de 1968 y, en 1972, el editor Mondadori lo publicó en Milán en una edición bilingüe con el título *Roma, pericolo per i viandanti*, cuya versión es de Vittorio Bodini, que murió antes de concluir su trabajo, por lo que esta edición está incompleta.

El número triple 76-77-78 (1978) es un homenaje al inolvidable poeta César Vallejo y está dedicado al poeta español Juan Larrea, otra olvidada gran figura literaria. En este número se incluye el prólogo de José Bergamín a la segunda edición de *Trilce* de César Vallejo (Madrid, CIAP, 1930)²⁶ y el artículo “Lenguaje de huego trágico”, de gran interés y autógrafo – Bergamín es para muchos el descubridor de César Vallejo en España –, enviado expresamente desde Madrid en mayo de 1978.

El siguiente está dedicado *A Luis Cernuda*, números 79-80-81(1978), una fecha doblemente simbólica para *Litoral* (se cumplían diez años de su renacer y acababa de celebrarse el cincuentenario de la generación del 27), en la que para celebrar ambas efemérides se convoca²⁷ a un grupo de intelectuales para que:

Señalen la personalidad literaria que consideren más completa por la amplitud de su expresión, de los miembros que aún viven de aquella generación y con mayor proyección sobre nuestra cultura dentro y fuera de España, y emitan su juicio en una especie de voto razonado en carta dirigida a la revista (Eds., 1978, s/p).

La convocatoria fue coordinada por Ángel Caffarena Such, en representación del primer *Litoral*, Francisco Giner de los Ríos, último superviviente en la dirección del *Litoral* mexicano y José María Amado, representando la continuidad en calidad de director del *Litoral* de 1968.

26 La primera edición, a cargo de Antenor Orrego, data de 1922 y fue su segundo libro, impreso en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, autofinanciado y de un tiraje de tan sólo 200 ejemplares.

27 Dicha convocatoria se da a conocer por primera vez en el número 76-78 (1978).

También, con voz y sin voto y como coordinadores de esta convocatoria, estaban Lorenzo Saval, como secretario para la recopilación de cartas y votos (sobrino nieto de Emilio Prados y el poeta más joven convocado, actual director de *Litoral*), y Félix Pastor Ridruejo, como notario del Ilustre Colegio de Madrid para dar constancia de ese recuento. De un total de 44 críticos consultados, 30 votaron por Bergamín. El resultado sirvió para mostrar la gran injusticia cometida con la obra de Bergamín, ignorada o minusvalorada (en especial su poesía). Fue una porción del reconocimiento público que evidentemente merecía.

La reproducción de las cartas de la lista de personalidades convocadas, en las que explicaban su decisión, son de un valioso interés como documentos literarios, «trascendental» como apuntó entonces José María Amado (Amado, 1978, 10). Fueron publicadas bajo el epígrafe “Resultado de una convocatoria” en una separata a la edición de *Por debajo del sueño* (Málaga, 1979), una antología poética que, como novedad, incluyó el entonces inédito *Esperando la mano de nieve* (Turner, 1982)²⁸ y una nota bibliográfica de Gonzalo Penalva. En 1995 se reedita este volumen en *Litoral* / Ediciones UNESCO, con un liminar de Federico Mayor Zaragoza, una bibliografía ampliada y actualizada y un apartado final, “Bergamín en *Litoral*”, a cargo de José Antonio Mesa Toré²⁹.

28 Incluía también los títulos *Rimas y sonetos rezagados* (1962), *Duendecitos y coplas* (1963), *La claridad desierta* (1973), *Del otoño y los mirlos* (1975), *Apartada orilla* (1976) y *Velado desvelo* (1978).

29 En esta sección se puede consultar un índice detallado de todo lo publicado sobre Bergamín en *Litoral*.

La amistad entre José Bergamín y Rafael Alberti es un hecho particularmente fecundo en lo que se refiere a la obra de ambos autores³⁰. En enero de 1982 – un año antes de la muerte de Bergamín – aparece una curiosa correspondencia en verso (Roma-Madrid, mayo de 1971 – julio de 1972) entre José Bergamín y Rafael Alberti, en el número especial 109-110-111 (1982). Según los datos tomados de la introducción de José María Amado a este volumen, fue en la primavera de 1971, en una visita a *La Gallarda*, la casa de Aitana Alberti y Pepe Jiménez Rosado, muy próxima a la de José María Amado, donde surgió una conferencia con Roma –dice Amado–, buscando la voz de Rafael. Una conversación que, desde exilios diferentes, constituyó el punto de arranque de este intercambio epistolar.

Una correspondencia de la que Alberti llegó a decir en una carta a Aitana Alberti: “Pues esta tampoco podrá publicarse ahí: por ejemplo, en nuestro doblemente Amado *Litoral*” (Alberti [s/f] 1982, 20). Se trata de un documento literario muy interesante y poco conocido, que consta de 17 cartas: 10 de Alberti a Bergamín y 7 de Bergamín a Alberti. Como describe Antonio Jiménez Millán:

A través de una impecable construcción métrica que enlaza con el virtuosismo neobarroco de los años veinte, Alberti y Bergamín evocan amistades comunes, secuelas de la guerra y del exilio, detalles, a menudo sórdidos, de la situación española a principios de los setenta (Jiménez Millán, 2006, 198).

30 Véase especialmente el artículo ya citado de Nigel Dennis, “Rafael Alberti y José Bergamín: amistad y literatura”, *Ínsula*, número 379 (junio de 1978).

Unos pasajes de amistad de «dos quis juntas como el siglo XX», recordó Rafael Alberti a la muerte de Bergamín:

Cartas de nostalgia, de tristeza y desconuelo a veces, satíricas, divertidas, mordaces, pensando en esa España que ansiábamos y no llegaba nunca, perplejos ante la incógnita de la monarquía que el régimen franquista estaba preparando (Alberti, 1983, s/p)

Nigel Dennis considera que³¹:

Más allá de las circunstancias en que fueron redactadas, las cartas postulan un principio fundamental que yace en el fondo de la obra de ambos escritores: que en última instancia la poesía se eleva por encima del tiempo y, contra viento y marea, afirma su radical permanencia. (Dennis, 1999, 203).

José Bergamín murió el 28 de agosto de 1983, a los 87 años. En los dos números triples dedicados a José María Hinojosa (números 133-134-135 y 135-136-137, ambos de 1983) –tal vez una de las figuras más injustamente olvidadas de aquel grupo de escritores jóvenes de la llamada generación del 27–, se incluía una separata titulada “Desde la intimidad de *Litoral* a José Bergamín”, un breve recordatorio de quien había sido el mentor ideológico de José María Amado en la nueva época de la revista.

31 Este es el único estudio sobre esta importante correspondencia en verso (Roma-Madrid, mayo de 1971–julio de 1972) entre José Bergamín y Rafael Alberti que hemos podido encontrar. También es interesante notar el hecho, hasta donde hemos podido indagar, de que sólo se ha publicado desde entonces en tres ocasiones más esta correspondencia, no habiéndose vuelto a editar en volumen independiente: en Alberti, *Desprecio y maravilla* (Barcelona, Seix Barral, 2002), donde en el prólogo menciona Pere Gimferrer, su aparición en el tercer tomo de la edición de Luis García Montero de esta misma obra (Madrid, Aguilar, 1988) y en las obras completas de Rafael Alberti, concretamente en el tomo IV, edición de José María Balcells (Barcelona, Seix Barral, 2005).

El último tributo de *Litoral* a Bergamín, a una de las personalidades más importantes de la literatura contemporánea y al gran vacío en que quedaba inmersa la literatura española, fue la antología de los escritos periodísticos de José Bergamín, elaborada por Gonzalo Penalva. Una recopilación en tres volúmenes de una parte del quehacer periodístico de José Bergamín, publicados entre mayo y agosto de 1984 bajo el título *El pensamiento de un esqueleto* (3 vols., números 142-143-144, 145-146-147 y 148-149-150, 1984).

Según queremos indicar, a esta antología corresponden artículos de difícil acceso y poco conocidos, que ponen de relieve la dimensión múltiple de la obra de Bergamín. En el primer volumen hay que destacar el artículo titulado “La entereza de Unamuno”, publicado en *Le figaro Littéraire*, número que fue requisado por la censura en España, y que se volvió a imprimir –de donde se transcribe– en el semanario uruguayo *Marcha* (Montevideo, 6 de noviembre de 1964, 13-14). En el segundo, se publican dos poemas de Francisco Giner de los Ríos³² dedicados a José Bergamín, fechados en Nerja, el 4 de septiembre de 1983. También hay que mencionar el poema “Volver”, recogido en la sección número tres –dedicada al largo exilio de José Bergamín–, que fue escrito antes del primer regreso (fechado en París, 1957) y que, hasta entonces, no había sido recogido en ningún libro ni

32 Tras la guerra, se exilió en México, donde se casó con M^a. Luisa Díez-Canedo, hija de Enrique Díez Canedo. Entró en contacto con Manuel Altolaguirre, Juan Rejano, José Moreno Villa y Emilio Prados, y allí, en 1944, reagrupado el núcleo del grupo malagueño, deciden fundar unos *Cuadernos mensuales de poesía, pintura y música* bajo el título *Litoral*.

antología³³, y ya en el tercer volumen, para concluir la antología, una parte de un texto que le entregó Bergamín a Gonzalo Penalva, como contestación a la pregunta que le había formulado acerca de qué era o qué significa para él la literatura, un texto hasta entonces inédito.

IMÁGENES REFERENCIADAS EN EL TEXTO:



Figura 1 – Dibujo de Picasso que entrega Bergamín para el número 47-48 de *Litoral*, titulado *Ilustración y defensa del toreo* (octubre, 1974).

Fuente: Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España.

33 Fue publicado inicialmente en *Índice* y de ahí se reprodujo en *Entregas de la Licorne* (número 11, 1958, p. 59-60).

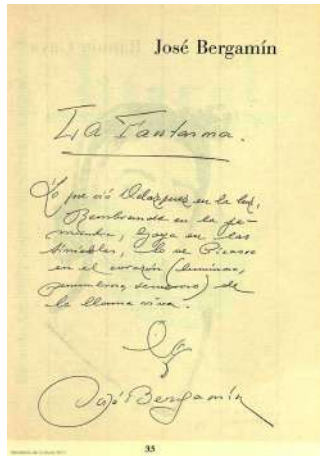


Figura 2 – Poema manuscrito y autógrafo de José Bergamín titulado “La fantasma”, en *Litoral*, número doble especial 23-24 (diciembre, 1971 – enero, 1972), *A los 90 años de Pablo Picasso*.

Fuente: Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España.

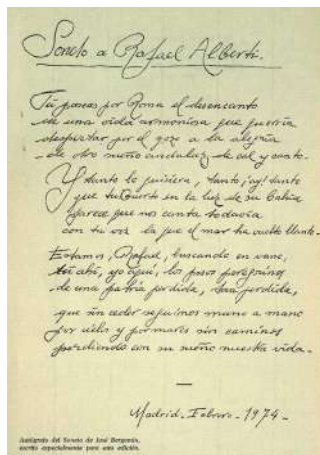


Figura 3 – “Soneto a Rafael Alberti”, manuscrito y autógrafo de José Bergamín, escrito especialmente para *Litoral*, para la edición de *Roma, peligro para caminantes*, número 43-44 (1974).

Fuente: Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. [carta a José Bergamín. Roma, 10 de mayo]. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.º 37-40, 1973, 49.
- Alberti, Rafael. “José Bergamín. De X a X”. In: *El País*, 14 sept. 1983.
- Aleixandre, Vicente. “Homenaje al poeta José Bergamín” [manuscrito con firma autógrafa]. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.º 37-40, 1973, 35-37.
- Altolaguirre, Manuel. [carta manuscrita a Juan Ramón Jiménez. Málaga, 15 de mayo de 1926]. In: Valender, James (edit.). *Manuel Altolaguirre. Epistolario (1925-1959)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005a, 37.
- Altolaguirre, Manuel. [carta manuscrita a Luis Cernuda. Málaga, 21 de diciembre de 1926]. In: Valender, James (edit.). *Manuel Altolaguirre. Epistolario (1925-1959)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005b, 55-56.
- Altolaguirre, Manuel. [carta mecanografiada a Juan Guerrero Ruiz, con firma autógrafa y el membrete: LITORAL. / San Lorenzo, 12. Málaga. 10 de febrero de 1927]. In: Valender, James (edit.). *Manuel Altolaguirre. Epistolario (1925-1959)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005c, 63.
- Altolaguirre, Manuel. [carta manuscrita a Juan Guerrero Ruiz en papel de luto, con el membrete: Manuel Altolaguirre. / San Lorenzo, 12. Málaga. Mayo-junio de 1927]. In: Valender, James (edit.). *Manuel Altolaguirre. Epistolario (1925-1959)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005d, 82.
- Amado, José María. “Punto final”. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.º 12, 1970, 53-54.
- Amado, José María. “Acta de una convocatoria”. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.ºs 79-81, 1978, 9-12.
- Bergamín, José. “En aquel tiempo, era el tiempo” [poema]. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.º 5, enero de 1968, 17-18.

- Bergamín, José. “Manuel de Falla”. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.º 35-36, 1973, 26-28.
- Bergamín, José. [Carta a Carmina Abril. París, 24 de agosto de 1955]. In: Penalva, Gonzalo. *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*. Madrid: Turner, 1985, 191.
- Bergamín, José. [carta a María Zambrano. París, 22 de julio de 1957]. In: Dennis, Nigel (edit.). *José Bergamín. Dolor y claridad de España (cartas a María Zambrano)*. Sevilla: Renacimiento [El Clavo Ardiendo, col.], 2004, 32.
- Bergamín, José. [Carta a Carmina Abril. París, 24 de agosto de 1955]. In: Penalva, Gonzalo. *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*. Madrid: Turner, 1985, 191.
- Amado, José María. “Punto final”. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.º 12, 1970, 53-54.
- Amado, José María. “Acta de una convocatoria”. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.ºs 79-81, 1978, 9-12.
- Dennis, Nigel. “José Bergamín, poeta desconocido de la generación de 1927”. In: Gordon, Alan M., y Rugg, Evelyn (Dir.). *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Dept. of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 22-26 de agosto de 1977, 207-210.
- Dennis, Nigel. “Rafael Alberti y José Bergamín (amistad y literatura)”. In: *Ínsula*, n.º 379, junio de 1978, 4.
- Dennis, Nigel. *José Bergamín. Introducción crítica (1920-1936)* [traducción de Teresa Moreno]. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- Dennis, Nigel. “Jorge Guillén y José Bergamín en 1927: fragmentos de un epistolario inédito”. In: *Revista de Occidente*, n.º 144, mayo de 1993, 64-73.
- Dennis, Nigel. “X a X: la correspondencia en verso entre Rafael Alberti y José Bergamín”. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 24, n.º 1, 1999, 191-206.

- Dennis, Nigel. *José Bergamín. Introducción crítica (1920-1936)* [traducción de Teresa Moreno]. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- Gaya, Ramón. “Epílogo para un libro de José Bergamín”. In: *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga: n.ºs 37-40, 1973, 209-214.
- Jiménez Millán, Antonio. “Revista de Poesía, Arte y Pensamiento (notas sobre la nueva época de *Litoral*: 1968-2006). In: Neira, Julio (coord.). *Litoral. Travesía de una revista (1926-2006)*. Málaga: Edita Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, 182-223.
- Neira, Julio. *Litoral La revista de una generación*. Santander: La Isla de los ratones, 1978.
- Prados, Emilio. [carta a León Sánchez Cuesta. Málaga, julio de 1925]. In: Neira, Julio. “*Litoral*, la revista emblemática del 27”. In: Neira, Julio (coord.). *Litoral. Travesía de una revista (1926-2006)*. Málaga: Edita Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006a, 34-66.
- Prados, Emilio. [carta a León Sánchez Cuesta. Málaga, enero de 1926]. In: Neira, Julio. “*Litoral*, la revista emblemática del 27”. In: Neira, Julio (coord.). *Litoral. Travesía de una revista (1926-2006)*. Málaga: Edita Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006b, 42.
- Salinas, Pedro. “Los aforismos de José Bergamín”. In: *Índice Literario*, III, nº 5, mayo de 1934, 93-98.

Octavio Paz y
José Bergamín: la
Historia de una
Colaboración.
Laurel, Antología de
Poesía Moderna en
Lengua Española

*Octavio Paz and José Bergamín:
the History of a Collaboration.
Laurel, Anthology of Modern
Poetry in Spanish Language*

Carmen Domínguez Gutiérrez

Recebido em: 27 de setembro de 2020
Aceito em: 15 de outubro de 2020

Licenciada y DEA en Historia Moderna y Contemporánea por la Univ. Autónoma de Madrid y en *Lingue e Letterature (Iberistica)* por la Universidad Ca' Foscari (Venecia) donde actualmente cursa el doctorado *Lingue, culture e società moderne* en el programa internacional con Sorbonne Université (París).
Contato: carmen.dominguez@unive.it
Itália

PALABRAS CLAVE:

Poesía moderna en lengua española; antología poética; modernismo; Vanguardias; Contemporáneos; Generación del 27.

Resumen: En 1941 la editorial Séneca de México, fundada por José Bergamín, publicó, bajo la dirección del poeta Xavier Villaurrutia y con la colaboración de Octavio Paz, Emilio Prados y Juan Gil-Albert, *Laurel, antología de poesía moderna en lengua española*, que ha sido considerada como el epílogo a una larga tradición antológica a ambos lados del Atlántico y heredera de la publicada pocos años antes por Federico de Onís. Este trabajo, en cambio, pretende resaltar la originalidad de *Laurel* pues responde a un criterio lingüístico, el español, y a una herencia estética, el modernismo, como comunes denominadores de todos los poetas que la integran y no a criterios geográficos o nacionales.

KEYWORDS: Modern poetry in the Spanish language; Poetic anthology; Modernism; Avant-guards; Contemporáneos; Generation of 27.

Abstract: In 1941, the Mexican publisher Seneca (founded by José Bergamín), under the direction of the poet Xavier Villaurrutia and with the collaboration of Octavio Paz, Emilio Prados and Juan Gil-Albert, published *Laurel*, an anthology of modern poetry in the Spanish language, which has been considered as the epilogue to a long anthological tradition on both sides of the Atlantic and heir to the one published a few years earlier by Federico de Onís. This work, instead, tries to highlight the originality of *Laurel* since it responds to a linguistic criterion, the Spanish language, and an aesthetic heritage, Modernism, as common denominators of all the poets that make it up and not to geographic or national criteria.

“Sin los poetas de *Laurel* yo sería un poeta distinto del que soy,
pero no soy un poeta de *Laurel*”

Octavio Paz

En 1939, en calidad de Presidente de la Junta de Cultura Española, José Bergamín se exilió en México con el encargo de fundar y organizar una editorial y una revista que fuesen voz y correa de transmisión de los trabajos de los exiliados.¹ A través del CTARE (Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles), el gobierno de Negrín pretendía de esta manera evitar la dispersión del saber científico y difundir las obras destruidas durante la contienda o censuradas por los franquistas.² Así, surgieron la editorial Séneca y la revista *España Peregrina*, proyectos ambos que nacían destinados a morir prontamente porque los recursos económicos del gobierno republicano menguaron rápidamente –en un exilio, además, que se previó breve y se alargó durante décadas (Dennis, 2005, 27 y ss)–.³ La editorial, a pesar de su

1 Las dificultades por las que tuvo que pasar la Junta de Cultura Española, creada por Juan Larrea y José Bergamín y suscrita por las legaciones española y mexicana en París, que, además, recibió el apoyo incondicional de Pablo Neruda como diplomático chileno, están documentadas en Santonja (1997, 15-37).

2 Sobre el Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles (CTARE) cfr. Armendáriz y Ordóñez, 1999.

3 Para los problemas económicos a los que se enfrentó la revista *España Peregrina* y su posterior evolución a la revista *Cuadernos Americanos* véase Larrea (1941, 75-86). En un congreso sobre el exilio republicano al que asistí mientras escribía este artículo, organizado por la UNED en su centro de Santander (17-19 julio 2019), el profesor Aznar Soler presentó una comunicación sobre Juan Larrea y la Junta de Cultura en la que proponía una visión muy distinta y con un trasfondo más complejo que el conocido enfrentamiento Bergamín-Larrea. Hasta donde sé,

corta y azarosa vida, resulta, sin embargo, un valioso testimonio de la idea que la intelectualidad republicana tenía de sí misma y de la cultura de la que se consideraban custodios.⁴ Claro ejemplo es el programa de publicaciones elaborado por José Bergamín, que, aunque quedó incompleto por problemas económicos, sacó adelante algunas obras que son joyas editoriales por su interés y calidad, como la publicación de las *Obras completas* de Antonio Machado, la edición príncipe de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca o la edición de *El Quijote* de Millares.⁵

Bajo este auspicio nació, en 1941, *Laurel, antología de poesía moderna en lengua española*, fruto de la colaboración entre los poetas mexicanos Xavier Villaurrutia y Octavio Paz y los españoles Juan Gil-Albert y Emilio Prados.⁶ El proyecto nació gracias a la amistad forjada en 1937 en Valencia entre José Bergamín y un jovencísimo Octavio Paz, durante el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, amparado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, al que el Nobel había asistido invitado —por haber donado los beneficios de un poema a la causa republicana— en calidad de delegado mexicano junto a Carlos

aún no ha sido publicada en ninguna revista científica, pero existe un vídeo en YouTube de la conferencia (citado en las referencias bibliográficas).

4 Sobre el exilio republicano como custodio de la cultura cf. Foehn (2016).

5 Para conocer con exactitud los libros que sí se publicaron en la editorial Séneca cf. Eisenberg (1985).

6 *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)* publicada por Galaxia Gutenberg en 2005 es una antología que se autoproclama heredera de *Laurel*, pensada también por cuatro poetas, dos españoles y dos hispanoamericanos (Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela).

Pellicer y que Danubio Torres Fierro describió como un “rito de pasaje” en la vida del poeta (2007, 27).⁷

La idea de la antología fue de Octavio Paz, y José Bergamín la acogió con entusiasmo. Pidió al mexicano que sugiriera un colaborador –sería el poeta Xavier Villaurrutia–⁸ y propuso, a su vez, a dos poetas españoles: Emilio Prados⁹ y Juan Gil-Albert.¹⁰ Villaurrutia asumió la dirección de los trabajos, además de escribir el prólogo de la obra. Sobre la colaboración entre ellos escribió Paz mucho más tarde:

Nuestra tarea consistió, primero, en escoger a los poetas que debían figurar en la antología y, después, en elegir sus poemas y redactar las notas biográficas

7 Los dos únicos de la delegación mexicana a los que luego se unirán, José Mancisidor y el maestro Silvestre Revueltas, y los cubanos Juan Marinello y Nicolás Guillén, exiliados en tierras mexicanas. El Nobel viajó con su esposa, Elena Garro que dejará testimonio escrito de sus vivencias (Elena Garro, 2011). Sobre el congreso cfr. Aznar Soler y Schneider (1978-1979). Para estudiar con detalle el viaje de Octavio Paz a España, su participación en la Guerra Civil y en el II Congreso de Escritores, así como su vuelta a México donde se reencuentra con los intelectuales españoles, es de imprescindible lectura Sheridan (2008).

8 La relación de Paz y Villaurrutia está documentada en un texto del propio Octavio Paz (Paz, 2003, 9-34).

9 Emilio Prados viajó a México junto a José Bergamín en la comisión oficial encargada de constituir la editorial y la revista. Les unía una gran amistad desde los tiempos de la Residencia de Estudiantes en Madrid, que se afianzó durante su colaboración en la revista *Litoral*. Bergamín siempre quiso colaborar con Prados porque, además de una gran experiencia, tenía un gusto exquisito como impresor. Por este motivo, fue nombrado Director de Trabajos Tipográficos en la editorial. Para un estudio de la relación de ambos y el trabajo de Prados en Séneca cf. Dennis, 2001.

10 Anthony Stanton apunta que, quizá, hubo también un criterio de edad en la elección de los cuatro: “fueron cuatro los poetas encargados de elaborar la antología, dos españoles y dos mexicanos [...] este equilibrio entre Hispanoamérica y España se reflejó en la designación de los cuatro responsables e incluso hubo un intento de llegar a un compromiso entre escritores maduros con reconocimiento (Villaurrutia y Prados) y otros jóvenes con poca obra (Gil Albert y Paz)” (Stanton, 1998, 37).

y bibliográficas. Villaurrutia fue, primordialmente, el autor de la antología *Laurel*. Yo fui su colaborador más cercano. Emilio Prados casi nunca asistía a las reuniones y su contribución se redujo a la selección de sus propios poemas. En cambio, se encargó de la tipografía y la imprenta. Gil-Albert estaba lleno de buena voluntad, pero conocía apenas la poesía hispanoamericana, de modo que no pudo ayudarnos mucho en la selección de la obra de los poetas nacidos en América; sin embargo, colaboró con acierto y con gusto en la sección española del libro (Paz, 1991, 81-82).¹¹

El título se le ocurrió a Bergamín, que tomó prestado de un verso de Lope de Vega, *presa en laurel la planta fugitiva*, enésima demostración del interés que la poesía y el teatro áureos despertaron en la generación del 27.¹² Y su subtítulo delata la vocación hispánica en torno al idioma por encima de las diferencias nacionales en un momento históricamente delicado.

Se terminó de imprimir el 20 de agosto de 1941, la tirada fue bastante limitada¹³ y la edición exquisita: en la portada un frontispicio con una viñeta —un minotauro encerrado en un laberinto caligráfico— del pintor español Ramón Gaya, también él exiliado en aquellos años en México. Aunque le afearon varias erratas,¹⁴ José Bergamín y Emilio Prados ya habían dado

11 Una versión algo diferente cf. (Paz, 2003, 16-17).

12 Referencia a la mitología clásica, el amor no correspondido de Apolo a Dafne, a la que su padre, para ayudarla, termina por convertir en árbol de laurel.

13 A pesar de ello, fue un éxito de ventas. El segundo de la editorial en términos absolutos, solo por detrás de *Poeta en Nueva York* de Federico García-Lorca, que Bergamín había publicado del manuscrito inédito que el poeta granadino le había entregado poco antes de morir fusilado.

14 “Por desgracia, la afean algunas erratas y descuidos, como la inexplicable inclusión, entre los poemas de Borges, de unas Soleares de ¿Machado?. La editorial Séneca se encargó directamente de la corrección de pruebas y de ahí que ninguno de nosotros advirtiese que dos poetas con libre entrada en la imprenta, Carlos Pellicer y Bernardo Ortiz de Montellano, habían modificado las

grandes muestras de sus dotes tipográficas en obras anteriores.¹⁵ La antología reúne a 38 poetas con unos límites temporales enmarcados entre 1864 –año de nacimiento de Miguel de Unamuno, el mayor– y 1908 –el de Emilio Ballagas, el más joven–¹⁶ y está dividida en tres partes, aunque en sus orígenes se preveía una cuarta dedicada a los jóvenes que, en el último momento, Xavier Villaurrutia y José Bergamín decidieron eliminar, lo que molestó profundamente a Juan Gil-Albert y a Octavio Paz, quien, de hecho, abandonó el trabajo en su última fase y se distanció de ellos durante mucho tiempo.¹⁷

Esta división en tres partes, convertida en costumbre en la prolija tradición antológica de las décadas anteriores, no supone una ruptura de la unidad de la obra, simplemente responde al criterio de división por generaciones normalizado por Ortega y Gasset. El denominador común de la obra es el

selecciones que habíamos hecho de sus poemas. La intervención de Ortiz de Montellano no fue des acertada pero la de Pellicer parece hecha por un enemigo suyo” (Paz, 1991, 82).

- 15 Sobre la trayectoria editorial de José Bergamín: “Un día le pregunté [a Bergamín] qué había aprendido de su primer maestro, Juan Ramón Jiménez, a quien tanto detestaba (era la única persona de quien hablaba con amargura, casi con rencor, al cabo de tantos años, a pesar de haber tenido a lo largo de su vida muchas agrias, durísimas polémicas. Contestó sin dudarle: ‘a editar’” (Arroyo-Stephens, 2015, 61-62). También Nigel Dennis escribe sobre la calidad tipográfica de los libros editados por Bergamín en México, en estos términos: “en México, a pesar de la estrecha colaboración de su amigo Emilio Prados, aquilatado impresor, es de nuevo el propio Bergamín quien establece el tipo tipográfico de Séneca, estilo muy personal” (Dennis, 2005, 36-37).
- 16 Santonja ponía de margen 1905, que es la fecha de nacimiento de Manuel Altolaguirre ¿quizá porque ha tenido en cuenta solo las fechas de los poetas españoles?; Y Stanton, por su parte, 1910, sin dar más explicaciones. Tras revisar las fechas de nacimiento de los 38 poetas de la antología, parece evidente que es el poeta cubano Emilio Ballagas (1908-1954) el benjamín de la selección.
- 17 Años después, Paz admitiría el acierto de ambos directores al marcar ese límite cronológico –con el único reparo de no haber incluido a Miguel Hernández que, a caballo entre la Generación del 27 y la sucesiva, se había quedado fuera por una simple cuestión cronológica, pero, en su opinión, poéticamente merecía estar incluido de pleno derecho en la antología.

modernismo y sus múltiples variaciones. Para todos los poetas que la integran, la poesía moderna en lengua española comienza con Rubén Darío, atraviesa fronteras y al llegar a España se perpetúa con Juan Ramón Jiménez, pero su continuidad se asegura con su negación.¹⁸

El primer grupo de la antología está formado por Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Enrique González Martínez, Leopoldo Lugones, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez porque son los poetas ‘tocados’ por el modernismo del nicaragüense, independientemente de que lo adoptaran después en su obra o no.

Les sigue un segundo grupo formado por: Porfirio Barba Jacob, José Moreno Villa, Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Mariano Brull, Pedro Salinas, César Vallejo, Jorge Guillén, Salomón de la Selva, Vicente Huidoro y Gerardo Diego. Son los poetas que ensayaron o lograron nuevas vías “en una diversidad cuyo visible denominador común es, precisamente, el alejamiento del modernismo y de sus fórmulas” (Villaurrutia, 1986, 18).

Concluye un grupo de poetas nacidos entre 1897 y 1908, el más numeroso pues a ellos están dedicadas más del 50% de las páginas de la obra, que es la promoción de autores atravesados por “la corriente de irracionalismo que –derivada de los movimientos poéticos

18 “Rubén Darío se convierte en el joven maestro de los poetas que lo imitan en España y en América, pero también, más sutilmente, en el ejemplo de aquellos que admiran su novedad y su gracia, comprenden la trayectoria de su destino poético de reformador, pero que no lo imitan – como Miguel de Unamuno y Antonio Machado –; o de los que reúnen en el crisol de su temperamento las nuevas conquistas de la lírica modernista, viviéndolas, haciéndolas suyas para proyectarlas luego a otras regiones, o para concentrarlas en una elaboración de una química del verbo personalísima, como en el caso de Juan Ramón Jiménez” (Villaurrutia, 1986, 15).

franceses— recorre una gran parte de su poesía, como también una gran parte de la poesía contemporánea universal”: Carlos Pellicer, Federico García Lorca, Bernardo Ortiz de Montellano, Emilio Prados, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez, Vicente Aleixandre, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Carrera Andrade, Eugenio Florit, Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón, Salvador Novo, Manuel Altolaguirre, Ricardo E. Molinari y Emilio Ballagas (Villaurrutia, 1986, 18-19).

LAUREL NO ES UN EPÍLOGO

Laurel ha sido considerada como el epílogo a una larga tradición antológica a ambos lados del Atlántico (de la *Antología de poetas hispanoamericanos (1893-1895)* de Menéndez Pelayo a la *Poesía española: antología 1915-1931* de Gerardo Diego)¹⁹, heredera de la publicada pocos años antes por Federico de Onís (*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*).²⁰ Este trabajo, en cambio, quisiera resaltar su originalidad por responder a un criterio lingüístico, el español, y una

19 En opinión de José Teruel, quien reedita ambas antologías de Gerardo Diego (2007) con un extenso estudio en el que sostiene que el cambio de subtítulo demuestra que estamos ante un libro nuevo, con criterios distintos, pues frente al carácter generacional, consensuado y parcial de la edición de 1932, en la de 1934 se ofrece una antología más histórica de la poesía española desde Rubén Darío hasta 1934.

20 Reeditada en Sevilla por la editorial Renacimiento en 2012 con estudio introductorio de Alfonso García Morales, quien precisamente en esas páginas considera *Laurel* como el epílogo a una larga tradición poética (2012, 56).

herencia estética, el modernismo, como comunes denominadores de todos los poetas que la integran frente al criterio geográfico o nacional prevalente en anteriores antologías. En consecuencia, al objeto de explicar por qué defiendo que *Laurel* es más rupturista y novedosa de lo que siempre se ha dicho, resulta necesario compararla brevemente con la antología considerada canónica y de la que es casi coetánea: la de Federico de Onís que, como defiende García Morales, sería la culminación de una larga tradición antológica y, a la vez, la tentativa de superar el paternalismo histórico menendezpelayista que había considerado la literatura hispanoamericana como subalterna de la española. Para conseguirlo, pretende conciliar la españolidad con la originalidad hispanoamericana a través del concepto de herencia o tradición viva unamuniana.

En mi opinión, la grandeza de *Laurel* estriba más en proponer una continuidad de las letras hispanas que en favorecer una conciliación. Por decirlo con Stanton, *Laurel* “otorga un sentido unitario de lo hispánico basado en la lengua y una concepción de la poesía moderna como proceso que parte del modernismo y culmina en las vanguardias y en el que la continuidad prima por encima de las rupturas” (Stanton, 1998, 207). Y para sostener que existen unidad y continuidad en poesía demuestra que se cumple el requisito principal: la lectura recíproca. El diálogo entre orillas en el período que abarca de Rubén Darío a la guerra española fue el más fructífero de todos. Además, no es Onís, un crítico español afincado en Estados Unidos, ni José Bergamín, el director de la editorial donde se publica, quienes apostaron por esta idea de la continuidad en las letras

hispanas, sino dos poetas mexicanos del calibre de Xavier Villaurrutia, ya consagrado, y Octavio Paz, un talento emergente.²¹ Por eso, *Laurel* no puede ser considerada solo, o, sobre todo, un epílogo de la antología de Onís. *Laurel* subraya y evidencia ese diálogo, convertido en discusión y polifonía, bajo la batuta de los que hasta ese momento habían sido los subordinados.

Otra de las diferencias substanciales es que *Antología de la poesía española e hispanoamericana* ocupa un lugar de pleno derecho en el canon de la literatura española. *Laurel* hubiese querido también (¿cómo no quererlo?) ocupar un lugar en ese canon, pero parte en clara posición de desventaja por tres motivos: 1) su evidente vocación hispana; 2) su publicación en una geografía periférica respecto al canon español (aunque Onís vive y trabaja en EEUU, publica su antología en Madrid, *Laurel*, en cambio, se publica en México); 3) el contexto en el que se inscribe, en la inmediata posguerra española, así como la naturaleza de exiliados de sus promotores y muchos de sus autores aboca el proyecto a la marginalidad por razones políticas y no literarias.

21 “La lectura de los grandes escritores y poetas de esos años [republicanos] acabó por reconciliarme con España. Me sentí parte de la tradición, pero no de una manera pasiva sino activa y, a ratos, polémica. Descubrí que la literatura escrita por nosotros, los hispanoamericanos, es la otra cara de la tradición hispánica. Nuestra literatura comenzó por ser un afluente de la española pero hoy es un río poderoso. Cervantes, Quevedo y Lope se reconocerían en nuestros autores. La disputa entre hispanistas y antihispanistas me pareció un pleito anacrónico y estéril. La guerra de España, un poco más tarde, cerró para siempre el debate.” (Paz, 1993, 24-27).

LAUREL COMO ANTOLOGÍA QUE TRANSCIENDE LOS LÍMITES LITERARIOS

Es evidente que en una antología, por sus características intrínsecas, siempre habrá ausencias, algunas más dolosas que otras, cuya “gravedad” variará, además, en función de los criterios y el gusto de los estudiosos que la analicen y critiquen. En el epílogo que escribió a su segunda edición, publicada en el año 1986, Octavio Paz menciona dos ausencias para él dolosas que, según su versión, fueron decididas por José Bergamín: Juan Larrea y Dámaso Alonso (Paz, 2003, 17). Pero creo que lo *peculiar* de esta antología no son las ausencias *por omisión* – las de poetas que quedaron descartados por no coincidir con los criterios temporales o estilísticos de la antología o simplemente no considerados por puro desconocimiento –, sino las ausencias *por negación*, las de aquellos poetas que, aun siendo seleccionados por los compiladores, rechazaron figurar en *Laurel*, a saber, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda y León Felipe.²² De acuerdo con el escritor mexicano, los tres se negaron a participar por animadversión personal hacia el director de la editorial. Aunque, en efecto, todos compartían una fuerte antipatía hacia José Bergamín no parece que esta sea una motivación suficiente para renunciar a colaborar en *Laurel*.

22 Gonzalo Santoja escribe “Bergamín, sin andarse con la menor contemplación, suprimió el capítulo dedicado a los poetas más jóvenes, de inmediato rotos en improperios, y para terminar de arreglarlo descartó a León Felipe y Pablo Neruda, *felices* ambos al enterarse, incluyendo a cambio a Juan Ramón Jiménez, aislado por causa de su poco amable proceder” (Santonja, 1989, 194). En realidad, en la monografía sobre la editorial Séneca que escribió años después, la visión que daría acerca de las omisiones es bien distinta. El epílogo de Octavio Paz a la reedición de la antología corrobora la tesis de que no fueron ausencias decididas por Bergamín sino por los propios autores.

Al contrario de lo que ocurrió con Pablo Neruda y León Felipe, que fueron retirados de la obra con una nota en la obra impresa que explicaba que ambos autores habían declinado su participación, la de Juan Ramón Jiménez fue una ausencia “no concedida”. José Bergamín, a pesar de la antipatía entre ambos, que duraría hasta el último de sus días, siempre reconoció el magisterio del poeta.²³ Así que, como director de *Séneca* y dando por supuesto que su encono personal nada tenía que ver con la calidad poética del onubense, de quien no se podía prescindir en la antología, le escribió una carta solicitándole su permiso para publicar una selección de sus poemas en *Laurel*. En ausencia de respuesta, José María Gallegos Rocafull volvió a escribir en nombre de la editorial, pero tampoco obtuvo contestación. Cuando el libro ya estaba en prensa, escribió para denegar el permiso, pero Bergamín hizo caso omiso y siguió adelante con la impresión del volumen. Ofendido, Juan Ramón Jiménez publicó en *Letras de México* una carta que

23 “Atrás habían quedado los viejos tiempos en los que Bergamín era la inseparable sombra de Juan Ramón Jiménez y a él le había dedicado *El cohete y la estrella* (1922 y *Caracteres* (Málaga, 1926). El propio Bergamín, a mediados de los años veinte, utilizaba la frase “promoción de *Índice*” para referirse a los jóvenes poetas que publicaban en la revista dirigida por Juan Ramón Jiménez (Salinas, Guillén, García Lorca, Diego, Marichalar, Alonso, etc.) resaltando, así, las deudas que todos ellos tenían con el poeta de Moguer en el inicio de sus carreras” (Dennis, 2005, 13). Por su parte, el poeta gaditano lo había considerado su mejor y más fiel colaborador, como en alguna ocasión admitió, y le había dedicado una semblanza en su *Españoles de tres mundos* (1942). La otrora admiración y el afecto de discípulo y maestro, respectivamente, se habían convertido en una enconada enemistad que fundaba sus raíces, según advierte Gerardo Diego en el prólogo de su antología *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, en un artículo de Bergamín sobre *La voz a ti debida* de Pedro Salinas. Para profundizar esta polémica cf. Rodríguez Marcos (2012) y Francisco Moya Ávila, quien sostiene que, para Juan Ramón Jiménez, “Bergamín, junto a Jorge Guillén y Pedro Salinas, era miembro del grupo de poetas confabulados en su contra.” (Moya Ávila, 2015, 43).

se dirigía a sí mismo en la que aclaraba que se había olvidado de enviar su primera negativa y acusaba a Bergamín de cosas que ni siquiera venían a cuento.²⁴ Creo que la negativa de Juan Ramón Jiménez no se puede justificar solo en su enemistad con Bergamín, sino que tiene que ver con un antiguo desencuentro literario entre maestro y discípulo: la polémica literaria entre la poesía *pura* o la *deshumanizada*, personificada por las figuras de Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda. Hasta 1934, la postura predominante fue la poesía *pura*, cuyo máximo valedor era el poeta moguereno, quien oficiaba de maestro de los más jóvenes, los de la llamada generación del 27. La llegada de Pablo Neruda a España en 1935 romperá este equilibrio pues el chileno entabló una estrecha amistad con los jóvenes poetas, y en especial con Federico García Lorca, al punto de presentar su libro *Residencia en la Tierra* en la Residencia de Estudiantes. Contemporáneamente, el cónsul y poeta chileno funda una revista editada por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, *Caballo verde para la poesía*, que se erigió en piedra basal de esta polémica literaria defendiendo la postura contraria: la necesidad de una poesía comprometida políticamente. Aunque Juan Ramón Jiménez no intervino directamente en la controversia –nunca lo había necesitado dada su posición de preeminencia– empezó a perder su papel de maestro de los poetas jóvenes en favor del liderazgo de Neruda, quien retomó la idea de

24 Juan Ramón Jiménez “Historias de España y México. Carta obligada a mí mismo”. *Letras de México*, IV, 20, 7; “Historias de España y México. Dos cartas a la editorial Séneca de México y una nota complementaria”, *Letras de México*, IV, 21, 5. A su vez, Bergamín le contesta en el mismo periódico con un artículo titulado “El ensimismado enfurecido. Los puntos sobre las jotas”, *Letras de México*, IV, 21,6. (cit. en Santonja, 1997, 176 y ss).

Ortega y Gasset (1925), según la cual las vanguardias artísticas, al separarse de los temas tradicionales del arte, habían provocado una fractura con el público, que ya no participaba en el debate artístico. En *Caballo verde*, Pablo Neruda abordaba el problema de la apuesta por una poesía ética que influyó en toda esta generación de poetas, pero de manera muy evidente en Rafael Alberti y Miguel Hernández (Reina, s.a.).

A Juan Ramón Jiménez, la idea de aparecer en una antología editada por un *discípulo-enemigo*, pero, sobre todo, junto a su antagónico, Pablo Neruda, debió de parecerle lo suficientemente incómoda como para declinar su participación, aunque tuvo la delicadeza de aclarar que consideraba inocentes a los autores de la antología, evitando así cualquier indicio de animadversión en sus palabras.

La ausencia de Pablo Neruda es producto de sus numerosas enemistades, por motivos que mezclaban lo personal y lo literario: con José Bergamín porque se posicionó a favor de Juan Larrea, con quien en otro tiempo fue muy crítico por su cercanía con Huidobro; con este último porque lo acusaba de plagiar su poesía (Olivares Briones, 2004, 102-106);²⁵ con Juan Ramón Jiménez por su vieja enemistad literaria; con Xavier Villaurrutia por su falta de compromiso poético político, que consideraba una falta imperdonable en un poeta.²⁶ La publicación de *Laurel* dinamitó, además, su hasta entonces

25 La enemistad entre los otrora colaboradores en la Junta de Cultura, Larrea y Bergamín condenó al fracaso la revista *España Peregrina* y rompió el frágil equilibrio del exilio republicano español en México. (cfr. Santonja 1997, 15-37), Armendáriz y Ordóñez (1999) y Larrea (1941).

26 “Varias veces me confió que no le gustaba mucho la idea de la antología, sobre todo cuando supo que intervenían en ella Villaurrutia y Gil-Albert. No eran santos de su devoción. En los primeros

buena relación con Octavio Paz.²⁷ La ausencia de Miguel Hernández dio la justificación necesaria al chileno para declinar su participación y provocó además un violento enfrentamiento, golpes y puñetazos de por medio, en un evento en la capital azteca²⁸. El poeta mexicano le contestó con un artículo, “Despedida a un cónsul” en *Letras de México* y Neruda replicó en un poema, en su *Canto General*.

Y a los que te negaron en su laurel podrido,
 en tierra americana, el espacio que cubres
 con tu fluvial corona de rayo desangrado,
 déjame darles yo el desdeñoso olvido
 porque a mí me quisieron mutilar con tu ausencia

(A Miguel Hernández,
 asesinado en los Presidios de España.
Canto General, 1952).

En mi opinión, no hay que infravalorar ninguno de estos motivos como válidos para la negativa de Neruda a publicar en *Laurel* sus poemas. Pero es

tiempos, al hablar del tema, me prevenía contra los peligros de caer en una poesía falsamente pura y artificiosa (“el mueble juanramonesco con patas de libro”). Me recomendó la inclusión de poetas chilenos que yo no conocía –Carlos Pezoa Véliz entre otros– y me habló con saña de Huidrobo. No se reconciliaba con la idea de que la figura de su rival era imprescindible en cualquier antología de la poesía moderna de nuestra lengua. [...] Al mismo tiempo que nuestra amistad se mudaba en recelo mutuo, Neruda rompió con Bergamín.” (Paz, 1991, 82-84).

27 Paz había publicado en *Ruta*, su primer ensayo sobre el chileno, *Pablo en el corazón*, un guiño a la obra *España en el corazón*, que aquel había publicado con motivo de la guerra civil española. Después, durante los años que Neruda vivió en México como cónsul de Chile en el país, se frecuentaron e incluso este publicó algunos artículos y poemas en *Taller*, la revista de Paz (Bradú, 2014, 78).

28 El chileno, cuenta Paz, “elogió mi camisa blanca – “más limpia”, agregó, “que tu conciencia” – y enseguida comenzó una interminable retahíla de injurias en contra de *Laurel*, Bergamín y, claro, contra los otros autores de la maldita antología.” (Paz, 1991, 86).

muy posible que el chileno justificase con su amor a Miguel Hernández su negativa, cuando, en realidad, las rivalidades, las enemistades y los odios ya explicados pesaron más de lo que él jamás quiso admitir, si bien, la exclusión del alicantino y el desencuentro político con Octavio Paz fueron la chispa que prendió la mecha, pues Neruda era el paladín del comunismo doctrinario y Paz siempre se negó a profesar culto a un partido.²⁹

La disputa ya mencionada entre José Bergamín y Juan Larrea, además del enfrentamiento entre Neruda y Bergamín supuso una tercera enemistad: José Bergamín y León Felipe, que tomó partido por Larrea y se negó a participar en *Laurel* (a pesar, como se quejó Paz, de que también era amigo suyo y de Villaurrutia). De nuevo, envuelto bajo el manto literario, subyace un enfrentamiento personal y político. Todo en León Felipe y José Bergamín los oponía, desde la sensibilidad poética a la posición política, simpatizante de las posturas anarquistas el primero, de las comunistas el segundo (Paz, 1991, 85).

29 “La experiencia bélica en España y su participación en el II Congreso de Escritores que estuvo fuertemente controlado por las fuerzas comunistas dogmáticas —en el que presenció la condena a André Gide—, lo alejaron [a Paz] definitivamente de la nueva poesía comprometida y del sectarismo partidista que caracterizaba a buena parte de la inteligencia presente en el congreso. A su vuelta en México, donde conoció a algunos de los intelectuales perseguidos por renegar del comunismo dogmático y criticar la Rusia estalinista, como por ejemplo Victor Serge, Jean Malaquais o Benjamin Péret, terminó por convencerse de la necesidad del compromiso político —contrariamente a lo que pensaban los poetas mexicanos de la generación anterior, la de los *Contemporáneos* con Xavier Villaurrutia a la cabeza—, pero alejado de sectarismos e independiente de partidos y gobiernos.” (Ruy Sánchez, 2013, 56). Esto lo enfrentó en varias ocasiones tanto a la generación de poetas mexicanos anterior, los *Contemporáneos*, que abogaban por una poesía pura, como a la poesía de militancia marxista de Neruda y Alberti. Para profundizar sobre la relación de Paz con la generación de los *Contemporáneos* véase Stanton (1992).

Todas estas vicisitudes marcan la peculiaridad de esta antología, cuya comprensión requiere estudiarla no solo con la convicción de las disquisiciones literarias (que las hubo y fueron muchas), sino relacionándola con su contexto histórico y político, es decir, como un proyecto que trasciende lo literario para convertirse en antología histórica. En el momento de su publicación no cabía la posibilidad de no tomar partido en un mundo que iba directo a la bipolaridad de fuerzas que, luego, resultó ser la Guerra Fría. La de sus hacedores fue una generación de jóvenes que venían de un mundo que acababa de morir con la Gran Guerra, pero todavía daba sus últimos coletazos y se abría a un nuevo horizonte. No se puede entender su publicación, pero tampoco una buena parte de los textos que recoge, sin atender a las específicas circunstancias de los antologadores, de los autores e incluso de los poemas, así como a las interrelaciones literarias y políticas de todos ellos. Hay autores para los que sus circunstancias son menos apremiantes, en el sentido de que les obligan menos a tomar partido. En los años treinta y cuarenta del siglo XX esto no era así. Hoy se celebra la fortaleza moral e intelectual de autores como Gide por su crítica al comunismo, o las de Albert Camus y Octavio Paz por su independencia intelectual de unas siglas políticas, pero, en aquel momento, actitudes de este tipo eran consideradas síntomas de tibieza.

Según García Morales, *Laurel* nace con la intención de ser un testimonio de la poesía contra la guerra. En cambio, creo que es una reivindicación de un movimiento poético, pues como escribió Claudio Guillén:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su

inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos (Guillén, 1985, 413).

Laurel defiende la existencia de un movimiento poético que no tiene fronteras, cuyo común denominador, sin sometimientos como había sucedido en anteriores proyectos antologadores, es la lengua: la poesía moderna en lengua española. Para Villaurrutia y Paz, los dos grandes hacedores de esta recopilación, el modernismo es una conversación, un bumerán que parte hacia España con Rubén Darío, toca a Juan Ramón Jiménez y vuelve con nuevos vientos para los Contemporáneos y la generación del 27.

Laurel es el testimonio explícito que los intelectuales mexicanos y los intelectuales republicanos españoles exiliados dejaron de su genealogía literaria inmediata, de aquellos nombres de los que se consideraron herederos y de los que quisieron dejar constancia. No es casualidad que, además, a diferencia de la antología de Onís, sea una recopilación dedicada a un público no especializado.

OCTAVIO PAZ Y EL COMPROMISO MEXICANO CON EL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL

Ochenta años después de la llegada de los primeros refugiados republicanos a México, se hace necesario revisar el papel de Octavio Paz en aquella historia: *Laurel* fue una idea suya y, por insignificante que parezca, resulta ser un mensaje abrumador. Por la carga sentimental y cultural que comporta una antología y porque siempre se piensa en él como el reconocido autor que

ganó el Cervantes en 1981 y el Nobel de Literatura en 1990. Es necesario acomodar esta idea de Octavio Paz al contexto en el que se enmarca esta contribución: el de un joven poeta en ciernes cuyas obras habían gustado a Pablo Neruda (al que agradecía la mejor crítica de sus primeros poemas cuando aún era un desconocido)³⁰ y a Villaurrutia (que ya era un escritor consolidado y exitoso y al que reconocía como un gran poeta), pero que no era el autor con el peso ni la autoridad en la intelectualidad mexicana que con los años adquirió.

Octavio Paz, en palabras de Danubio Torres Fierro,

Se había alimentado leyendo a los clásicos hispanos que se guardaban en su biblioteca familiar y había descifrado allí una herencia y una tradición. Cabe insistir: reconocer *in situ* tales ancestros – reconocer un escenario, unas gentes, unas ciudades –y además codearse con quienes conforman algo así como los *chosen ones*– codearse con Alberti, con Vicente Huidrobo, con Juan Gil-Albert, con Manuel Altolaguirre: la primera fila de sus contemporáneos – era poner en práctica y afianzar un sentido de pertenencia que, como lo apuntara Connolly, se beneficiaba además de una vicaria reciprocidad de progenia. Poco tiempo más tarde, ya en México, el joven Paz y sus amigos españoles animarían al menos dos ejemplos de colaboración fraterna transterritorial: la revista *Taller* (1938-1941) y la antología poética *Laurel* (1941) (Torres Fierro, 2007, 24-25).

El Consejo [de administración de la editorial Séneca] incluyó a importantes miembros de la comunidad de refugiados españoles y a destacadas figuras de la intelectualidad mexicana. Se hizo un esfuerzo consciente por establecer una especie de puente entre los dos grupos, queriendo evitar que la editorial

30 A pesar de todo ello, en el epílogo a la segunda edición de *Laurel*, Octavio Paz afirmó su admiración profunda por el poeta chileno: “Pablo Neruda es el poeta más amplio, más hondo y humano de su generación, en América y España.” (Paz, 1991, 113).

funcionara totalmente al margen de la vida literaria mexicana. Por otra parte, se deseaba aprovechar los consejos y la experiencia de personas como Octavio Barreda (director de la revista *Letras de México*) y Cosío Villegas (director de Fondo de Cultura Económica), grandes conocedores del mundo del libro en México (Dennis, 2005, 28). Pero es absolutamente necesario resaltar que *Laurel* fue una idea concebida por Octavio Paz que los exiliados celebraron y aplaudieron, y este hecho debería revalorizar su contribución al republicanismo español. No solo en *Taller*, la revista que dirigía y puso a disposición de los españoles republicanos que se refugiaron en México, como demuestran, sobre todo, sus años de colaboración con Gil-Albert. Paz ayudó a los refugiados porque eran sus amigos, sí, pero eran amigos porque él se había involucrado con la situación española y había querido participar en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas de Valencia, porque pertenecía a esa generación que supo entender que España era el campo de batalla donde se decidía el futuro y en eso fueron mucho más conscientes los intelectuales que la mayor parte de los políticos europeos. Para Paz, además, aquella era “la oportunidad de reparar una relación viciada entre España y América Latina, y no entre ésta y Europa” (Torres Fierro, 2007, 21).

Considerar esto replantea el papel que culturalmente jugó en dar un espacio a los republicanos españoles, porque, como lúcidamente señaló Sheridan:

La historia de las relaciones entre *Hora de España* (1937-1939) y *Taller* (1938-1941) merece ser recordada también para enmendar una doble injusticia: la que, en los trabajos sobre el exilio de la generación española, ignora el quehacer de su contraparte mexicana, y la que, cuando no ignora el episodio de las relaciones entre estas revistas, lo reduce si acaso a una suerte

de prolegómeno anecdótico a la fundación de *Romance*. [...] Creo que es precisamente en *Taller* donde se lleva al cabo la primera experiencia tanto del exilio como del “período de reconocimiento” que sucede entre españoles y mexicanos después del “mutuo y obstinado desconocimiento” que señala Paz (Sheridan, 2008, 175 y ss).

Octavio Paz escribió un epílogo a la segunda edición de *Laurel*, recuperada cuatro décadas después, donde reflexionaba sobre la injusticia del olvido al que se había condenado a la antología. Aunque la consideraba como una antología de sus antecesores y no de sus contemporáneos, precisamente por esa decisión de Bergamín y Villaurrutia –que tanto lo enfureció pero que entendió, y hasta compartió décadas después– de eliminar a los poetas jóvenes de la selección, afirmó la herencia y el peso de sus autores con las palabras con las que se iniciaba este texto: “sin los poetas de *Laurel* yo sería un poeta distinto del que soy, pero no soy un poeta de *Laurel*” (Paz, 1991, 88). La antología, como afirma Santonja, no fue entendida como lo que en realidad era: una novedad radical por ser antología de la lengua, integradora y al margen de la política (Santonja, 1997, 189).

CONCLUSIONES

En resumen y como conclusión, quisiera subrayar que el propósito de la editorial Séneca fue “estructurar, por así decirlo, la personalidad de la España del exilio, permitirle que no ces[as]e de existir en coyunturas tan desfavorables como lo son las del exilio. Ese afán ha sido interpretado – erróneamente en mi opinión– como nacionalismo, si no político, al menos

cultural” (Foehn, 2016, 4).³¹ Séneca fue, sobre todo, un compromiso ético y político (Dennis, 2005, 31). Pero la clave de lectura apropiada, creo, es entender que este compromiso ético no fue exclusivo ni privativo de los españoles refugiados en México. Entre los intelectuales que lo promovieron hubo grandes nombres mexicanos, que formaron parte de su consejo de administración y que actuaron como importantes benefactores de la empresa que lo hicieron, sí, porque eran amigos de los refugiados, pero lo eran porque compartían un ideal literario y político que llevaba décadas nutriéndose desde ambas orillas del océano, mucho antes de la guerra española y del posterior exilio republicano. Además, y en esta colaboración en particular, y es lo que más me interesa resaltar, no solo hubo grandes nombres mexicanos como Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, siempre citados, que estaban en situación de ayudar y lo hicieron. Hubo también contribuciones modestas y *Laurel* es la mayor demostración: parte de la idea de Octavio Paz, un poeta joven, desconocido, en ciernes, que pone al servicio de una intelectualidad exiliada su revista, *Taller*, y a sus conocidos –a los que ha llegado por motivos profesionales– para mediar en colaboraciones (como hizo con Villaurrutia).

Así, al margen o además de la información que ofrece sobre las tensiones y colaboraciones entre los propios exiliados republicanos o entre los intelectuales exiliados y los mexicanos, lo interesante de *Laurel* es que demuestra la existencia

31 Es peculiar la perspectiva que del exilio republicano y del proyecto de la editorial Séneca ofrece la autora utilizando los conceptos desarrollados por Pierre Bayard en su libro *Commet parler des livres que l'on n'a pas lus?* (Paris: Minuti, 2007 – trad. esp. *¿Cómo hablar de libros que no se han leído?* Barcelona: Anagrama, 2008) y, en especial, “biblioteca interior” (trad. esp. Epub. 2008, 53), entendida como el conjunto de libros a partir del cual una personalidad se construye y que luego organiza su relación a los textos y a los demás (Foehn, 2016, 15).

de un hilo conductor en la poética de todos ellos: un pasado cultural y una lengua en común. *Laurel*, como subraya el ya citado Stanton, constituye una de las primeras muestras de la unidad de la poesía hispánica moderna por encima de las diferencias inevitables entre individuos, estilos, grupos o naciones: “la amplitud de la selección permitió una visión de las diversas corrientes y personalidades que conforman esta tradición, limitada solo por la lengua” (Stanton, 1998, 37). Demuestra, además, que la irrupción de los exiliados republicanos españoles en la vida cultural mexicana comportó, como sostiene Díaz Arciniega, que ellos tuviesen que reacomodarse a la nueva vida, pero que esto también “genera[se] un reacomodo entre nosotros y esto se puede ilustrar con las casas editoriales surgidas en México durante los primeros años cuarenta, ya sea porque a ellas están estrechamente ligados muchos exiliados o porque ellos mismos las crean” (Díaz Arciniega, 2014, 113).

Por último, pero no menos importante, *Laurel* es un estandarte. Es la reivindicación de nombres fundamentales en la poesía moderna en lengua española que un día fueron centrales en el canon literario de su país y que, tras particulares circunstancias políticas y no literarias, quedaron expulsados del mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Armendáriz Sánchez, Saúl y Ordoñez Alonso, María Magdalena. “La aportación de los refugiados españoles a la bibliotecología mexicana: notas para su estudio”. In: *Clio, History and History Teaching*, 8, 1999, 1-10.

Arroyo-Stephens, Manuel. *Pisando ceniza*. Madrid: Turner, 2015.

- Aznar Soler, Manuel. “José Bergamín y la Junta de Cultura Española 1939-1940”. Conferencia impartida en el curso de verano de la UNED, julio de 2019. Disponible en: https://www.canal-u.tv/video/ubo/jose_bergamín_y_la_junta_de_cultura_espanola_1939_1940.51363 Acceso el 28 sept. 2019.
- Aznar Soler, Manuel y Schneider, Mario. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Barcelona: Laia, 1978-1979. 3 volúmenes.
- Bergamín, José. *El cohete y la estrella*. Madrid: Índice, 1923.
- Bergamín, José. *Caracteres*. Madrid: Turner, [1926] 1978.
- Bradú, Fabienne. “Lazos de sol y sombra. Octavio Paz y Chile”. In: *Literatura Mexicana*, XXV-2, 2014, 75-91.
- Dennis, Nigel. “El escritor Emilio Prados en la editorial mexicana Séneca”. In: *Clio: History and History Teaching*. 21, 2001. Disponible en: <http://clio.rediris.es/exilio/prados.htm>. Acceso el 29 jul. 2019.
- Dennis, Nigel, “prólogo” a José Bergamín. *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*. La Coruña: Ediciones Do Castro, 2005.
- Díaz Arciniega, Víctor. “Séneca, una casa para la resistencia 1939-1947”. In: *Trama&Texturas*, 24, 2014, 109-130. El texto había sido publicado con el título “Séneca, por ejemplo, una casa para la resistencia 1939-1947” en el libro *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. Actas de las segundas jornadas celebradas en el Colegio de México (noviembre 1996). México: Colegio de México-Residencia de Estudiantes, 1996. 211-254.
- Eisenberg, Daniel. “Las publicaciones de la editorial Séneca”. In: *Revista de Literatura*, XLVII, 94, 1985, 267-276.
- Foehn, Salomé. “La Editorial Séneca (México, 1940-1948) o la biblioteca interior del exilio republicano español”. In: *ICLEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 25, 2016, 1-17.
- García Morales, Alfonso. “Federico de Onís y el concepto de Modernismo. Una revisión”. In: *Revista Iberoamericana*, LXIV, 184-185, 1998, 485-506.

- García Morales, Alfonso. *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar, 2007.
- García Morales, Alfonso. “Federico de Onís y la *antología* hispánica de la Edad de Plata. Estudio introductorio”. In: Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Sevilla: Renacimiento, 2012. 7-77.
- Garro, Elena. *Memorias: España, 1937*. Madrid: Salto de Página, 2011.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Jiménez, Juan Ramón. *Espanoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo. Caricatura lírica (1914-1940)*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- Larrea, Juan. “A modo de epílogo”. In: *España Peregrina*, 10- 2, 1941, 75-86. Edición facsímil disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/partes/707619/espasa-peregrina>. Acceso el 13 ago. 2019.
- Moya Ávila, Francisco. “Octavio Paz y su *Laurel*: lector de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez”. In: *Philologia Hispalensis*, 29/3-4, 2015, 41-53.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Madrid: Cátedra, 2007. Ed. Enrico María Santí.
- Olivares Briones, Edmundo. *Pablo Neruda: los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III (1940-1950)*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2004.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Paz, Octavio. “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros” [1983]. In: *Obras Completas. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*. Madrid: Círculo de Lectores, 1991, vol. 3. 80-122.
- Paz, Octavio. *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Reina, Manuel Francisco (s.a.) “Pablo Neruda y los poetas españoles”. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/neruda/acerca/reina.htm> Acceso el 12 feb. 2019.
- Rodríguez Marcos, Javier. “Amor y odio en la Generación del 27”. In: *El País*, 22 de abril de 2012. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2012/04/20/actualidad/1334947614_230270.html. Acceso el 20 mar. 2019.
- Ruy Sánchez. *Una introducción a Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Santonja, Gonzalo (1989). “La editorial Séneca y los libros iniciales del exilio”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474, 1989, 191-200.
- Santonja, Gonzalo. *Al otro lado del mar. Bergamín y la editorial Séneca (México 1939-1949)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- Sheridan, Guillermo. *El filo del ideal. Octavio Paz en la Guerra Civil*. Madrid: Visor Libros, 2008.
- Stanton, Anthony. “Octavio Paz y los “Contemporáneos”: la historia de una relación”. In: Antonio Vilanova, *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. (Barcelona 21-26 agosto 1989). Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, 1992. Vol. 4, 1003-1010.
- Stanton, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Teruel Benavente, José (ed). “Introducción” en Gerardo Diego. *Poesía española (antologías)*. Madrid: Cátedra, 2007. 13-86.
- Torres Fierro, Danubio. *Octavio Paz en España, 1937*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Villaurrutia, Xavier; Prados, Emilio; Gil-Albert, Juan; Paz, Octavio. *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. Prólogo de Xavier Villaurrutia. Epílogo de Octavio Paz. México: Ed. Trillas, 1986.

Laboratorio de
reescrituras e
interescrituras:
poéticas apropiadas
en *Debajo de la
Lengua* (2009), de
Héctor Hernández
Montecinos*

*Laboratory of rewrites and
interscripts: appropriate poetics in
Debajo de la Lengua (2009), by
Héctor Hernández Montecinos**

Jesús Montoya

* El presente trabajo fue realizado con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Recebido em: 2 de julho de 2020
Aceito em: 17 de agosto de 2020

Jesús Montoya (Mérida, Venezuela, 1993). Es Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por la Universidad de Los Andes y Magister en Estudios Literarios por la Universidad Federal de São Carlos. Actualmente reside en Brasil, donde se desempeña como traductor y profesor de español.
Contato: jesusmnt93@gmail.com
Venezuela

PALABRAS CLAVE:

Apropiación; Reescritura;
Interescritura; Héctor
Hernández Montecinos.

Resumen: Héctor Hernández Montecinos (1979), autor perteneciente a la llamada generación de *Novísimos* poetas chilenos, de manera recurrente practica la apropiación como técnica, esencialmente en su obra *Debajo de la Lengua* (2009), la cual contiene más de 250 reescrituras de autores latinoamericanos. En ella, demarcando un tejido de relaciones con quienes apropia, son desarrollados procedimientos coautoreales para la construcción de un archivo de fuentes de la poesía latinoamericana del siglo XX y del siglo XXI. Este trabajo pretende hacer revisión de la poética de Hernández Montecinos a partir del análisis de la apropiación en tanto reescritura, utilizando las nociones propuestas por Cristina Rivera Garza (2013) y por Agustín Fernández Mallo (2018). En este sentido, indagamos la consecuente autorreflexión ejecutada por medio de la reescritura en la obra, haciendo especial énfasis en los procesos coautorales denominados como *interescrituras*, gestados en la sección “El Secreto de mi mano” de *Debajo de la Lengua*, en la búsqueda de una poética colectiva.

KEYWORDS:

Appropriation; Rewriting;
Inter-writing; Héctor
Hernández Montecinos.

Abstract: Héctor Hernández Montecinos (1979), an author belonging to the so called generation of *Novísimos* Chilean poets, as a recurring mechanism he practices the appropriation as a technique, essentially in his work *Debajo de la Lengua* (2009), which contains more than 250 rewritings of Latin American authors. In it, demarcating a network of relations with which he appropriates, coauthoral procedures are developed for the construction of an archive of sources from Latin American poetry of the XX and XXI century. This work intends to do a review of the poetics of Hernández Montecinos based on the analysis of appropriation as rewriting, employing the notions put forth by Cristina Rivera Garza (2013) and Agustín Fernández Mallo (2018). In this sense, we inquire into the recurrent self-reflection carried out by rewriting of the work, especially emphasizing in the coauthoral processes gestated in section “El Secreto de mi mano”, in *Debajo de la Lengua*, denominated as *inter-writings*, in the pursuit of a collective poetic.

ESCRITURAS IMPROPIAS Y COMUNALIDADES RESIDUALES

La poesía de Héctor Hernández Montecinos¹ ha sido reunida hasta ahora en tres extensas trilogías: la primera es *Debajo de la Lengua* (2009), constituida por *La Vida Muerta*, *Traga* y *Rrizomas*; la segunda es *La Divina Revelación* (2011), compuesta por *[guión]*, *[coma]* y *[punto]*; y la tercera es *OIIII* (2020), conformada por *47L4N*, *<<codex gyga>>* y *De la revolución de las nubes*; obra recientemente editada, con la cual concreta su proyecto poético titulado *Arquitectura de la Mentalidad (Debajo de la Lengua, La Divina Revelación, OIIII)*. Asimismo, Hernández Montecinos ha publicado

1 Héctor Hernández Montecinos, perteneciente a la llamada generación de la *Novísima poesía chilena*, es uno de los poetas más representativos de la poesía latinoamericana actual. Los integrantes de esta generación, nacidos entre los años 1970 y 1980, fueron herederos de un país en *postdictadura*, dada la caída del régimen militar de Augusto Pinochet en 1990. Los *Novísimos* comenzaron a escribir y a ejecutar acciones performáticas en espacios públicos a finales de los años de 1990 y principios del 2000: su estética proponía un exceso que desembarcaba en una gran fiesta de liberaciones corporales, sexuales, delirantes, donde lenguaje es experiencia subjetiva, política y espacio. La celebración es un puente hacia la indignación, la desorientación y la rabia de sus poéticas, en las que no solo quedará el retrato de esos años de *postdictadura* como transición, sino el de entrada a un nuevo milenio. La metáfora de la discoteca, la calle, el poema homoerótico, la nocturnidad y las minorías conectadas provocarán escrituras afines con la generación del 80: autores como Pedro Lemebel, Francisco Casas y Carmen Berenguer, e incluso con una de las figuras más importantes para esta generación de *Novísimos*, el poeta Sergio Parra, tallerista inicial de algunos de sus integrantes. A estos podemos añadir la poesía interdisciplinaria de Juan Luis Martínez y las obras y acciones de calle de Raúl Zurita, quien puede considerarse, en buena medida, padre de esta generación. Sus integrantes son: Paula Ilabaca, Felipe Ruiz, Pablo Paredes, Gladys González, Diego Ramírez y, por último, centro y cabecilla de este grupo, nuestro autor a revisar, Héctor Hernández Montecinos. Es preciso remarcar de entrada cierto vacío respecto al estudio de esta generación de poetas chilenos desde los espacios académicos. Aunque hoy en día la figura de Héctor Hernández Montecinos haya tomado espacio dentro del circuito cultural chileno, no siempre fue así. Probablemente uno de los incentivos haya sido el haber ganado a los 29 años, en el año 2009, el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven, que se concede anualmente a un escritor chileno menor de cuarenta años. Carmen Berenguer lo ha llamado: “un hinchapelotas de la escenita cultural”, apuntando a su figura como un “autor de la construcción del exceso”, el cual “se fuga en el chorreo, su omnipresente figura poética” (Berenguer, 2010).

Buenas noches luciérnagas (2017) y *Los nombres propios* (2018), libros que vendrían a ser una suerte de ensayos-novela-biografía y que componen, a su vez, la aparición de dos piezas que forman otra trilogía: *Materiales para un ensayo de vida*, de la cual el tercer libro aún no ha sido publicado. Existe con predominancia, en la obra de Héctor Hernández Montecinos, una desterritorialización de los géneros como totalidad: sus libros se refunden y se interpelan unos con otros en una diseminación fragmentaria. El propio Hernández Montecinos ha llegado a afirmarlo en entrevistas: “Para mí los libros de poesía son novelas. Hay una historia, progresión, personajes... En mi mente estos libros son historias”². En este sentido, el lector es expuesto a una especie de sucesión dentro de sus tres trilogías poéticas, las cuales, viéndolas divididas como ensamblajes de otras trilogías, proporcionan diferentes niveles narrativos a partir de su conjunto: el fragmento, aunque elidido en los diferentes procedimientos, conlleva a una serie de personajes que tejen relaciones. Así, *Arquitectura de la Mentalidad* y *Materiales para un ensayo de vida* conforman un diálogo donde poesía, autoficción, realidad, imagen y documento buscan ser un todo.

La reescritura como tópico en la obra de Héctor Hernández Montecinos puede ser vista a través de la teoría expuesta por Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013), puesto que sus procedimientos articulan un cuestionamiento por lo propio,

2 Entrevista de Javier García a Héctor Hernández Montecinos. Disponible en: <http://culto.latercera.com/2017/09/05/hector-hernandez-montecinos-poeta-chileno-mi-los-libros-poesia-novelas/>. Acceso 2 feb. 21.

contrariando, así, la privación autoral desde su ejercicio político al poner en escena una “comunalidad” de autores latinoamericanos como archivo de fuente y de lectura. Para Cristina Rivera Garza, las escrituras actuales nacen como “necroescrituras”: son desarrolladas “entre máquinas de guerra y máquinas digitales” (Rivera Garza, 2013, 33), estas buscan dislocar el “dominio de lo propio”, representando la muerte a partir de los cientos de cuerpos que transbordan desde el pasado histórico. Son, para Rivera Garza, escrituras “desapropiadas, pues. Sin dueño en el sentido estricto del término. Aunque, con mayor precisión tal vez, impropias” (Rivera Garza, 2013, 25). Su dinámica consiste en la construcción de un “ejercicio inacabado”: “ejercicio de la inacabación que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y, luego entonces, el sentido crítico –al que, a veces, llamamos imaginación– para recrearla de maneras inéditas” (Rivera Garza, 2013, 274). Reescribir como proceso de estas “escrituras impropias” o “desapropiadas” consiste en una “práctica a través de la cual se vuelve a hacer algo que ya había sido hecho con anterioridad” (Rivera Garza, 2013, 267), es decir, la añadidura o cambio sobre la partitura anterior constituye una modificación de la misma en el presente.

Por ello, Cristina Rivera Garza propone el ejercicio de la reescritura como un trabajo elaborado a través del tiempo y de la colectividad: “Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente” (Rivera Garza, 2013, 267). Esa producción de presente se ampara, también, en que

la lectura, en muchos de estos procesos, funciona como la elaboración del texto mismo. Y esta elaboración es, por sus hilos dialógicos, comunitaria, o de una experiencia en “comunalidad”: concepto que construye Rivera Garza para referirse a una producción que es fruto del trabajo colectivo, la cual deriva de la experiencia de lo que se conoce como “tequio” en los pueblos mesoamericanos: “una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy” (Rivera Garza, 2013, 273).

Partiendo de este concepto de “comunalidad”, Rivera Garza expresa que varias de las escrituras contemporáneas están empeñadas, a partir de esta práctica de estar-en-común –siguiendo a Jean-Luc Nancy– en crear estrategias de “desapropiación” que buscan otras circulaciones del texto fuera del ciclo de economía producido por el capitalismo de hoy. Esas estrategias no solo tienen que ver con las operaciones textuales llevadas a cabo por los autores, sino también por los editores como “comunalidad” productora de textos. Por consiguiente, las escrituras pasan a transformarse en el ya mencionado “ejercicio de inacabación”, el cual da terreno y materia para que se generen por medio de ellas como “comunalidad” otras escrituras.

En *Debajo de la Lengua* (2009), las escrituras se difuminan desde el presente, un presente que deviene, además, como un espacio colectivo para la construcción de los textos, puesto que no solo debe pensarse en las reescrituras que son confeccionadas por medio de otras, sino también aquellas que son presentadas como “interescrituras”, cuya elaboración propone una escritura

a varias manos, donde se despoja un dominio de lo “propio” dentro del libro mismo.

Como producto de la reescritura, a su vez, se forja una narrativa del proceso en capas: en primer lugar, se presentan las reescrituras de autores canónicos de la poesía latinoamericana como César Vallejo, Octavio Paz, José Gorostiza, y otros que han ganado espacio como Leónidas Lamborghini o Marosa di Giorgio, a la vez que se gesta en medio de estas reescrituras una poética como ejercicio de apropiación. En segundo lugar, aunque estén o no enunciadas las fuentes de los textos reescritos hasta las “Notas” finales de la obra, la mayor parte pertenecen a autores latinoamericanos vivos, lo cual crea una idea de constelación o mapa de una generación nacida entre los años 70 y 80.

La “interescritura” pasaría a ser la tercera capa del proceso: el intercambio e intervención textual entre dos poetas –Héctor Hernández Montecinos y cada uno de los cinco autores que componen la sección de “El Secreto de mi mano”: Ernesto Carrión, Manuel Barrios, Allan Mills, Paula Ilabaca y Yaxkin Melchy– para el desarrollo de una poética colectiva³. Esta poética

3 Vale la pena destacar que el proyecto poético de Héctor Hernández Montecinos es comparable con el del ecuatoriano Ernesto Carrión (1977) y su denominado *tratado lírico: Ø* –el cual comprende tres tomos: el primero es *La muerte de Caín*; el segundo *Los duelos de una cabeza sin mundo*, y el tercero *18 Scorpis*–, comparable, también, con la tetralogía *Ética* –conformada por *Monte de goce (o del pecado)*; *Taki Ongoy (o de la redención)*; *Angelus Novus (o de la virtud)*; *Albus (o de la gnosis)*–, del recientemente fallecido poeta peruano Enrique Verástegui (1950 - 2018), la cual fue reunida en un solo tomo titulado: *Splendor: epistemología y épica de la complejidad* en el año 2013. Esta edición nació de un proyecto de editoriales independientes y cartoneras como 2.0.13 Editorial, Kodama Cartonera, La Ratona Cartonera, Logógrafo Ediciones –esfuerzo que es resaltable, debido a la cantidad de páginas finales del tomo, que fueron cerca de mil–. A su vez, el libro fue elaborado en compañía y supervisión del propio Verástegui por otro de los

dispone el espacio de entrada para la cuarta y última capa: “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana”, un poema dividido en tres partes, el cual contiene un verso de distintos autores de Iberoamérica –vivos en el momento–, a petición de Héctor Hernández Montecinos a través de la plataforma de Facebook⁴.

Para este tipo de operaciones, Agustín Fernández Mallo, en *Teoría general de la basura* (2018), utiliza el nominativo de “objetos culturales complejos”. En efecto, Fernández Mallo expresa que estos objetos son “como una ‘nube de sentido’ que da lugar a una complejidad” (Fernández Mallo, 2018, 13). Se

autores equiparables a esta morfología de obras: el poeta mexicano Yaxkin Melchy (1985), autor de *El Nuevo Mundo* (2008), nombre de su proyecto inicial que, posteriormente, contendrá una serie de libros como *El Sol Verde*, *Los Planetas* y *El Cinturón de Kuiper*. Con Yaxkin Melchy, y acompañado de diversos de poetas, Hernández Montecinos formó parte de la llamada *Red de los poetas salvajes*, grupo de poesía latinoamericana asentado en México, el cual se convirtió en una editorial independiente encargada de publicar libros tanto en físico como en formato digital –además de organizar eventos, recitales, encuentros–, y del que surgieron otros poetas cercanos a este tipo propuestas, como el también mexicano David Meza (1990), quien publicó *El sueño de Visnu* (2015), un poemario de casi 600 páginas, libro primero de su planeada trilogía titulada *Trimurti*, que, también similar a parte de los procesos de *Debajo de la Lengua*, contiene algunas reescrituras. Otro poeta próximo a estos procedimientos es el uruguayo José Manuel Barrios (1983); de hecho, en el año 2015 apareció un libro colectivo llamado *Atlántida*, publicado por la editorial *Rastro de la Iguana*, que reunía textos del mismo José Manuel Barrios, de Yaxkin Melchy, de Ernesto Carrión y de Héctor Hernández Montecinos. Además, estos tres autores acompañan al chileno en las “interescrituras” que integran “El Secreto de mi mano”, de tal manera que como conjunto proponen una poética colectiva.

- 4 Felipe Cussen, en su texto “Una los puntos”, integrado en el libro *Neoconceptualismo* (2014), enumera varios procesos apropiativos de la tradición chilena. Citando a Héctor Hernández Montecinos, el investigador apunta como uno de ellos *Debajo de la Lengua*: “En este libro de más de cuatrocientas páginas están ‘presentes más de doscientos cincuenta poetas de Latinoamérica tanto en las reescrituras que hice de sus libros, como en el experimento de las interescrituras o poemas a dos manos, y en los versos que me enviaron por correo electrónico y Facebook para armar ‘El Cadáver Exquisito de la Lengua’ que cierra esta obra”. (Cussen, 2015, 137)

trata de “sistemas complejos” que recubren las reelaboraciones, apropiaciones y modificaciones que poseen las obras por medio de una recolección de “residuos” como “reciclaje”:

...ese vaivén de cosas inservibles o basura, puede llevarse a cabo también en los ámbitos artísticos mediante las técnicas del apropiacionismo e importación de unos ámbitos a otros. Hablamos de un viaje al “lado blando” de los residuos, de *complejos* movimientos de ida a lugares culturalmente poco valorizados para regresar con algo que interprete nuestro presente. (Fernández Mallo, 2018, 20).

Esa movilidad concretada a un “viaje blando” tiene una relación directa entre la llamada “baja” y “alta cultura” que está siendo desdibujada en nuestro tiempo y que viene, a su vez, marcada desde el *pop art*. En consecuencia, los materiales de creación de estas obras de corte apropiacionista llevan una técnica de reciclaje donde los “residuos” pueden ser tanto “físicos” como “simbólicos”: “cuanto de creativo se lleva a cabo hoy, se hace a través del aprovechamiento de residuos para dar lugar a una suerte de *residuos complejos*” (Fernández Mallo, 2018, 31). El cruce por la “Línea Año Cero” que ejercen los creadores en tanto recolectores es efectuado como un “nomadismo estético” a través de la apropiación de una red infinita:

Las redes crean nodos bien diferenciados cuyos enlaces de unión pueden dejar de existir en cualquier momento para aparecer otros; esta *complejidad* resulta inseparable del nomadismo estético también en el sujeto. Un nómada que a medida que avanza estudia y mapea su entorno, un nómada un tanto extraño pues al mismo tiempo que construye un territorio —está dentro de esa ruta, pertenece a ella— se convierte en antropólogo del territorio —está fuera del mapa, se distancia a fin de poder explicarlo. (Fernández Mallo, 2018, 222)

Estos “nómadas”, como potenciales “apropiacionistas”, elaboran “trayectorias no lineales, que no por ello erráticas” (Fernández Mallo, 2018, 220), su desplazamiento entre épocas, corrientes, movimientos artísticos, preguntas, disoluciones, experimentaciones y cruce de “residuos” como laboratorios solo expanden una técnica que prolifera hasta el presente. Es así como de alguna u otra manera la tradición poética latinoamericana se recontextualiza y transforma en la obra de Héctor Hernández Montecinos en material de soporte como “residuo físico” en el proceso de edición –si pensamos en la producción de los libros de Hernández Montecinos por medio de las editoriales cartoneras antes de ser publicados como obras reunidas por casas editoriales más grandes– y las escrituras en “residuos simbólicos” como exploración, en tanto la obra las contiene para generar un “objeto cultural complejo” como *Debajo de la Lengua*.

Los “residuos” –siguiendo a Fernández Mallo–, acaso los bordes que quedarían en la constitución de los paratextos y en las pistas alojadas dentro del libro como archivo, condicionan al objeto a la mutación de un “nomadismo”, hasta cierto punto aleatorio, cuya materia embrionaria de las escrituras que resguarda y apropia, le son, en términos de Rivera Garza, “impropias”. Sin embargo, la consecuencia de ese paso aleatorio por épocas, por corrientes, por espacios de la tradición para presentar un corpus “debajo de la lengua”, elidida a su vez en distintos países de América Latina, corresponde al ambiguo trazo de la “Línea Año Cero” en una poética de rasgo “no-original” (Perloff, 2013).

El “nomadismo estético” de *Debajo de la Lengua* es un peregrinar por las distintas escrituras poéticas latinoamericanas escogidas para ser apropiadas

a través de la reescritura: un procedimiento donde Héctor Hernández Montecinos mapea su entorno. No se trata ciertamente de un marco que funcione cerrado como espacio descriptivo, sino de una escritura que, por enunciarse desde allí, lo sujeta: así, la sensación de estar recorriendo un libro-lengua-*lín-gua*-vulgar es fundamentada por los “residuos complejos” que son expuestos como collages y sus fuentes. Por consiguiente, el “residuo complejo” generado como escritura “apropiada” al mostrar su fuente despoja el “dominio de lo propio”, configurando una “comunalidad residual” de “escrituras impropias” obtenidas en una “Línea de Año Cero” que plantea un marco de lectura, pero también de procedencia geográfica al crear apropiaciones.

LA “R PROGRESIVA”

En cuanto se avanza en la lectura de *Debajo de la Lengua*, va gestándose una poética de la reescritura, que hemos denominado en trabajos anteriores como la “R progresiva”⁵ (Montoya, 2018). Esto ocurre, sobre todo, en los

5 La “r”, decimonovena letra del alfabeto español, como grafía de la obra en mayúscula “R”, toma un valor muy importante. En “La R de la escritura”, la “R” adquiere como letra una independencia sobre la palabra “escritura”, se separa de ella, pero, por paradoja, también le pertenece. La “R” de esa nominada “escitura”, neologismo del texto por su desplazamiento, es la reescritura misma. De allí que, en el poema “Solo y loco, el agua”, reescritura realizada a partir de *Piedrapizarnik* (2004), de Sergio Ernesto Ríos (1981), la *R* se haga *cómplice* de un proceso en el cual el sujeto poético se define como “Escritura invertida” y “Lectura enferma”, a la vez que esta simbiosis de lectura-escritura logra enmarcarse: “Yo, Escritura Invertida, advierto el filo de toda caligrafía cuando el blanco del papel es una hoguera arrasada por los círculos de vientos que las migraciones traen como la lengua llena de musgo y racimos” (Hernández Montecinos, 2009, 209). Las fuentes que yacen al final del libro sumergen sus escrituras, develan los espacios de un experimento que está siendo alimentado por una “comunalidad” poética. Denominamos “R progresiva” al acto

textos que componen la sección “La R de la escritura” de *Traga*. La “R” en movilidad, suprimida en la palabra “escritura” –escitura–, genera una especie de fórmula despejada sobre la apropiación y la reescritura, proponiendo pistas como un laboratorio de fuentes al mismo tiempo en que es desarrollada. Todo lo simbólico es recogido por la “R”. El sujeto toma, observa y degusta de los “cuerpos textuales”, integrando diferentes “residuos” que en ella germinan nuevas partituras: “Una R es una incógnita, una X, una máquina de suspensión”⁶ (Hernández Montecinos, 2009, 216). La “R” es, ante todo, una máquina de encrucijadas y “escrituras impropias”. Cuando leemos el poema “Complejo del exceso”, reescritura elaborada a partir de *La resistencia* (2003), de Julián Herbert, podemos observar la “R” como un espacio cercano al parricidio y a la profanación de aquellos “cuerpos textuales” que resultan ajenos:

Amanecerá y estaré muerto
 por el festín o la circunstancia
 confundiendo palabras y volando en círculos
 alrededor de la R, una patria distinta,
 después de matar a mis padres.
 Escribir es profanar. El cuerpo

en despeje de una fórmula incógnita, el funcionamiento y la ejecución de la reescritura a partir de su autorreflexión.

- 6 Este fragmento pertenece al poema “Engendro”, reescritura realizada a partir de *Proble-mas (cosas)* (2004), de Jessica Díaz (1974). En él, la “R – X” “imagina” y “delira” los “poetas muertos” desde la oscuridad, planteando una secuencia de definiciones a la vez que es confeccionada: “esta noche creo que la R / es acostarse con un cadáver pícaro / y engendrar un monstruo / pasar de la lengua materna a la lengua mutante / ni muy vivo, ni muy muerto” (Hernández Montecinos, 2009, 217). La “R” radica en esa incautación, copulación a un “cuerpo textual” que reposa como un cadáver, necrofilia en la que procrea y da a luz a un “monstruo” en un desplazamiento lengua materna-lengua mutante. La “R” es un parto en frialdad: “Da un poco de escalofrío la reproducción” (Hernández Montecinos, 2009, 217), una escritura en perenne mutación.

y todo lo que aquí puedo tocar
resulta ajeno,
pues lo propio y la palabra *propio*
se han extraviado
en el bosque de la representación.

(Hernández Montecinos, 2009, 206)

Aquello que suspende la “R” en su máquina no es más que la definición de su mismo proceso como apropiación por medio de la reescritura. En consecuencia, la “R” disemina lo que está siendo reescrito. Nadie observa la partitura original, su transformación es el brote final del procedimiento. Por ello, hay una simbología botánica como engendramiento de la “R”: de ella nacen semillas-árboles-hojas-libros-lápices, materiales que fundamentan una “escitura” que se complementa siendo otras “esc(r) ituras” de un gran collage seleccionado. Sin embargo, como comentamos, estas escrituras son mostradas como fuente al lector solo hasta llegar a las “Notas” finales de la obra. Estas a seguir corresponden a un fragmento de las fuentes de *Traga*:

El poema “El fin de los elementos” es una reescritura a partir de *Cuaderno de agua* de Jorge Solís Arenazas (1981). El poema “Mis muñecas aún lloran” es una reescritura a partir de *mamá es una nave* de Karen Plata (1986). El poema “Solo y loco, el agua” es una reescritura a partir de *Piedrapizarnik* de Sergio Ernesto Ríos (1981). El poema “Alteración y alteridad” es una reescritura a partir de *Emõtoma* de Minerva Reynosa (1979). El poema “Acordarse de las venganzas” es una reescritura a partir de *Estimado cliente* de Rodrigo Flores (1977). El poema “El canto de las calaveras” es una reescritura a partir de *Cabaret Provenza* de Luis Felipe Fabre (1974). El poema “Engendro” es una reescritura a partir de *Problemas (cosas)* de Jessica Díaz (1974). El poema “Una semilla en el cielo” es

una reescritura a partir de *Apuntes para sobrevivir al aire* de Rocío Cerón (1972). El poema “Fin sin muerte” es una reescritura a partir de *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1901-1973). El poema “Primera noche” es una reescritura a partir de *El reposo del fuego* de José Emilio Pacheco (1939). (Hernández Montecinos, 2009, 274)

En verdad, el gran collage de quien escoge ocurre en la fuente, en el trazo de nombres y años como una tradición que se revela. Lógicamente, es una tradición permeada por la mirada de quien “selecciona” y “organiza” (Goldsmith, 2015) estos “residuos complejos”, reciclándolos para constituir escrituras, formas, estilos e intervenciones. De esta manera, es evidenciada la organización de la “Línea de Año Cero” y del “nomadismo estético” que, como laboratorio, se muestra para revisión del lector.

Es decir, todo queda expuesto al lector: aquello que viaja del pasado al presente por un “sistema complejo” desde el cual, inclusive, el autor atraviesa una red social como Facebook, o el espacio general de Internet como mensajería para generar “interescrituras” o escrituras coautorales, cuyo prefijo vale la pena cuestionarse: ¿funciona como Inter-nacional, o como Inter-nauta?, de cualquier modo, lo que parece mostrarse como meramente textual y analógico en su confección, convive en la evolución de los medios tradicionales para crear escrituras en tiempo instantáneo que luego pasarán a un formato de libro impreso.

La fuente, como explica Rivera Garza, es quien violenta realmente el sistema autoral, pues si esta estuviese de lleno difuminada, no tendría mucho sentido el proceso, ni tampoco, en el caso específico de Héctor Hernández Montecinos, se crearía un archivo o constelación con los nombres de los

poetas latinoamericanos apropiados. El resultado del reciclaje puede leerse en los saltos estilísticos de los textos, en los cuales su fisionomía muda. En verdad, lo que los conecta y los hace uno precisamente es su desemejanza, producto de la apropiación que los compone; es decir, la reiteración continua hacia la “R”, cuyo génesis también radica en una caracterización geográfica definida por el sujeto o “nómada estético”.

En el caso de *Traga*, específicamente en esta sección de “La R de la escritura”, se trata de una reescritura a partir de una tradición reciente y no tan reciente de la poesía mexicana: por ello se leen nombres como Minerva Reynosa, Julián Herbert, Ámbar Past, Sergio Ernesto Ríos, José Gorostiza y Octavio Paz. Así, la fuente es exhibida geográficamente como proposición escritural –por medio de otras– y contextual en cuanto a espacio de desarrollo para la creación de un archivo de la poesía latinoamericana. *La Vida Muerta*, primer libro de la trilogía, yace desde su escritura en Perú, a partir de las reescrituras elaboradas a poetas como Roger Santiváñez, Roxana Crisólogo, Maurizio Medo, entre otros. Por su parte, en la confección de los textos de *Rrizomas*, último libro de la trilogía, destacan unas coordenadas geográficas más abiertas al resto de América Latina: Argentina, Ecuador, Bolivia, Guatemala y los demás países, incluyendo aquí las “interescrituras”.

La muestra de ese presente⁷ en reciclaje de la poesía latinoamericana no solo se ejecuta por medio de las apropiaciones, sino también,

7 Pensamos que ese presente no solo debe ser visto como el cúmulo de autores más jóvenes que están archivados en las reescrituras y fuentes de la obra –cuya mayoría es desconocida debido

como hemos evidenciado, de los procesos coautorales, que podrían definirse como “desapropiaciones” –en el sentido de Cristina Rivera Garza–, puesto que, a través de ese ejercicio coautor, existe una mayor representación en “comunalidad”: es esto lo que Hernández Montecinos define como “interescritura”. Su organización –tal y como ya fue expuesto– se encuentra en la sección de “El Secreto de mi mano”, de *Debajo de la Lengua*. En cada poema que integra tal sección existe, a partir de la escritura a varias manos, una propuesta disímil: solo basta observar lo que ocurre en la disposición de los textos de las “interescrituras” que Hernández Montecinos realiza: “GOLEM (o el Nombre que es la Clave)”, con Ernesto Carrión (Ecuador, 1977); “AHORA (o la Numerología Secreta)”, con José Manuel Barrios (Uruguay, 1983), y “UNIVERSAL VÁSTAGO (o el Heredero de la Incógnita)”, con Paula Ilabaca (Chile, 1979), donde la organización y diagrama de cada poema se modifica, figurando una unicidad en el procedimiento y no en el producto final. En efecto, esta unicidad desafía las fisionomías textuales entre una “interescritura” y otra: lo que prevalece es su sentido de diferencia y mutación en la construcción coautor, provocando que la presentación de los ejes temáticos comprenda, a su vez, variables desiguales como diálogo:

a la baja distribución de sus libros dentro de los circuitos literarios de los distintos países de América Latina–, sino también en la reactualización de miradas a autores que pertenecen ya a una tradición “definida”. Es decir, el presente como una observación a ese múltiple espacio devenido como apropiación y reescritura que busca, sin embargo, generar una muestra de la tradición poética de América Latina, hasta cierto punto recopilatoria y antológica.

[cara a]

me hubiera gustado tanto escucharte llorando gimiendo en una noche cualquiera de tu paisito de mierda en el que nadie quiere vivir tus manos perfectamente escondidas en tus axilas curtidas como quien fuera a volar una equis verde de carne sobre tu pecho hemipléjico naciste sin molestias y sin embargo demostraste la vergüenza desde niño en tu rostro donde se fundía la herencia de este sol ancestral (dios iguanodonte de lava seca) y la diáspora judía pseudo-española negro como las calderas de tus abuelos rojo como las vasijas de tus ancestros

[...]

[cara b]

quiero mantener los ojos abiertos este mundo de sobredosis de primeras personas de rostros que no recuerdan cómo mirar los pájaros cuando reflejan sobre el papel debo haber visto tantas cosas que no me pertenecieron fronteras tinieblas ciudades aguas negras dientes bajando montañas manos impregnadas de cicatrices quiero mantener los ojos abiertos este mundo ver todas las pesadillas inventadas de cara al papel

(Hernández Montecinos; Carrión, 2009, 431)

Esa diferenciación formal plantea un espacio de confrontación con la linealidad o, más concretamente, con la uniformidad de los textos: su condición es la de ser múltiples. En la “interescritura” con Ernesto Carrión, se abre una “cara a” y una “cara b” como reverso del texto en una misma página, estableciendo un diálogo mixturado a través de poemas en prosa elididos por pequeños espacios en blanco, donde es demostrada la reescritura como red, sumada a la vía en respuesta de una coautoría “en línea”. Así, la red no solamente actuaría en el espacio de marco intertextual, sino en el espacio de producción mediante Internet –cosa que igualmente ocurre con las demás “interescrituras”–.

Por otro lado, pensar en la construcción de ambas “caras”, podría remitir a la fisionomía de un vinilo como lado A y lado B, lo que haría funcionar la escritura como grabación-canción-objetual de un artefacto sonoro de otro tiempo que se repliega en su reverso, intentando, al exponer la “cara a” y “cara b” sobre la página, que no haya un sonido que sea “secundario”, sino que todo plasme una partitura “horizontal” frente al lector.

En el caso de la “interescritura” con José Manuel Barrios: “AHORA (o la Numerología Secreta)” se presenta una poética más afianzada en el símbolo, el misticismo y lo oculto. Viendo esta numerología en comparación con el desarrollo del proyecto de Hernández Montecinos, el 3 posee una gran significación –solo basta especular en la proposición de su obra poética completa *Arquitectura de la Mentalidad–: Debajo de la Lengua, La Divina Revelación, OIIII*. En verdad, la genealogía de este número es lo que yace como raíz alquímica, colectiva: la voz del sujeto –pluralizada por la “interescritura”– expresa la fuerza arcana y creativa del número. Se insiste, a través del texto, en varios arquetipos y figuras herméticas como revelación, cada número posee un nombre y una fórmula que produce una ontología del universo. Las ocho partes que dividen el poema proponen una escritura construida como fragmento, en la cual es evidente que no se trata de un solo texto, sino de una yuxtaposición de varios como nudos:

Porque este es el misterio del número cinco: su ausencia de final. Y cuando soy todo
soy Tres, ya que con mis tres ojos devoré al mundo. Así mismo, son cinco las letras que
adornan este nombre:

A=3

B=18

H=51

Y=66

Z=105

10+5= **15 (B-3)**

15+6=**21 (A+B)**

21+5=**26 (H-B+X)**

26+7= **33 (Y/2)**

3=3

- Este libro está hecho en el tres.

- Ya que soy tres y uno.

(Hernández Montecinos; Barrios, 2009, 346)

Por su parte, en el tramo elaborado con Paula Ilabaca: “UNIVERSAL VÁSTAGO (o el Heredero de la Incógnita)”, la “interescritura” consta de dos poemas titulados “Neones” y “Ritmos” –el primero dividido en diez partes, y el segundo en seis–, los cuales están hechos entre la prosa y el verso. En ellos existe una pulsión de la escritura como acto dramático, podría incluso pensarse que Hernández Montecinos habla desde “Neones” y que “Ritmos” es la respuesta de Ilabaca. Allí, la voz poética se diluye como un ludismo coautorial en respuesta: “Niñito, mi niño me voy, permiso, usted es mi lenguaje, desaparezco, por usted, en usted” (Hernández Montecinos; Ilabaca, 2009, 449). La lengua en resonancia pasa a ser varias, entrelazando el cruce de ambas poéticas en un género sin género: hibridismo que se conecta con la propuesta de

los *Novísimos*⁸. Observemos el fragmento VI de “Neones”, seguida del fragmento II de “Ritmos”:

VI

Estoy escribiendo, no puedo seguir soñando.
 Escribo, ya no sueño, se castiga la imprudencia.
 Estoy encerrado. Estoy encerrado en un hueco de la voz, en una mente
 que recrea el
 sonido y no es.
*(En el sueño pasa una cuchilla abriendo el cielo. Ha pasado casi sobre mi cabeza.
 Aquí está.
 En el sueño mi lenguaje son todas las lenguas y brillan, sí, me hacen saltar de
 alegría).*

II

Cascadas
(de luz)
 Cascadas en este momento de muerte
(voz)
 Están saliendo cerros, montañas de agua.
 Está saliendo y entrando el aire fresco. Latidos de lenguas que hablan a la
 vez kilómetros
 de distancia de una lengua a otra kilómetros acá.

8 En este sentido, vale la pena añadir que el texto, desde tal molde dramático, adquiere una performance plástica que conlleva a las intervenciones mencionadas por Hernández Montecinos en *Buenas noches luciérnagas*, este último se refiere a los “performances, intervenciones, videos experimentales” (Hernández Montecinos 2017, 74) que realizó con Paula Ilabaca en un grupo llamado Anti Faz, durante el año 1999 y el año 2002.

(Se cae en este momento se va resbalando como sudor. Olores de otras lenguas más olores de mucho tiempo atrás. Son otros cielos y otras nubes que escupo los estertores aúllo todo resuena).

(Hernández Montecinos; Ilabaca, 2009, 449)⁹

Es notable, de nuevo, una pulsión dialógica, poético-teatral como expresión en contestación de la escritura, la cual, reiteramos, es dada por medio de la web como soporte de exploración y producción estética: “Latidos de lenguas que hablan a la vez kilómetros de distancia de una lengua a otra kilómetros acá” (Hernández Montecinos; Ilabaca, 2009, 449). No se trata de poemas meramente extensos, su misma fisionomía perfila al recorte o collage.

La disposición de poemas reescritos, en los cuales su construcción y forma se modifica de acuerdo al palimpsesto, a la escritura intervenida y a las palabras del otro actuando como un reciclaje del “nómada estético”, es lo que hace de estos textos uno. Las páginas de *Debajo de la Lengua* van hacia direcciones heterogéneas en cuanto apropiación, pero su multiplicidad en la “interescritura” fundamenta otra manera de despojar el “dominio de lo propio”. La arquitectura vista como reunión y encuentro de estas escrituras latinoamericanas en la primera década del siglo XXI propone un mapa, aunque en este caso se proceda a cimentar a varias manos y no desde el otro inactivo en su texto como “residuo”. Es en la “comunalidad” donde se radica una postura frente a la propiedad de los textos. Quizá en este caso, el “residuo” mismo es lo que resulta de esa interacción escrita a varias manos: “Seguramente viene y yo no. Seguramente he buscado tantas formas de

9 Estas citas mantienen la diagramación original de los poemas.

plagiarle su gesto” (Hernández Montecinos; Ilabaca, 2009, 449), dando como resultado la proliferación de una escritura mutante, de “cadáveres textuales” que operan fusionados: “todo libro es un libro de los muertos: todo ahí es golem / pedazos untados de pedazos fragmentos torcidos” (Hernández Montecinos; Carrión, 2009, 428).

La “interescritura” abre espacio al “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana”, en el cual aparecen los versos de distintos autores de Iberoamérica, a partir de una solicitud que hizo Héctor Hernández Montecinos por la plataforma de Facebook. El orden en que son presentados los versos es dado, como las fuentes, solo hasta “Notas” finales de *Debajo de la Lengua*:

El poema “El Cadáver Exquisito de la Lengua” fue escrito por las siguientes personas, en el mismo orden sus versos:

I

Paolo de Lima (PER), Yaxkin Melchy (MEX), Óscar David López (MEX), Gabriel Vallecillo (HON), Alan Mills (GUA), Aldo Alcota (CHI), Alejandra del Río (CHI), Josefina Jiménez (PER), Sergio Ríos (MEX), Cristino Bogado (PAR), Santiago Márquez (URU), Carlos Cociña (CHI), Gustavo Reátegui (PER), Waldo Leyva (CUB), Javier Díaz Gil (ESP), Roger Santiváñez (PER), Yanko González (CHI), María Inés Zaldívar (CHI), Otoniel Guevara (SAL), Nicolás Said (CHI), Miguel Ángel Zapata (PER), Pamela Romano (BOL), Tamym Maulén (CHI), Felipe García Quintero (COL), David Aniñir (CHI), Rafael García-Godos (PER), Omar Pimienta (MEX).

[...]

(Hernández Montecinos, 2009, 475)

Así, el lector desconoce completamente, en una primera lectura, bien de qué se trata, puesto que los nombres de los autores están difuminados frente a cada verso. El texto como “residuo”, collage y producción plural del laboratorio escritural es confeccionado en la *red* y como *red*. Esta capa final es de las más resaltables, el organismo textual radica una ontología en “comunalidad”, donde la escritura es la colectividad misma. La dirección del texto es aleatoria, nómada, polifónica:

Giramos alrededor de la noche y somos consumidos por el fuego
como por un desfiladero de nieve, abrazados al rápido vaivén que nos
destila
el primer Arco Iris es de un tenue color morado
y vino porque Dionisio era un queso perforado como mi amor.

En los ojos de Dios millones de diamantes,
el aire está sucio y nuestra saliva no lo conmueve
frente a la Coatlicue las bocas travestidas han devorado látigos.
Caminamos bailando sobre el deseo sin culpas,
no hay por qué llorar sobre el semen derramado
yo conozco a la casualidad
la dura ley en globos aerostáticos, la vasta ley de ráfagas y éxodos; me
[hice oculto en esos trechos,
todas las espías yankees están envirusadas por el lesbianismo pentagonal.

Los gestos cálidos del profeta Púrpura que reclama y fuerte su #12365:
(Paidós)_greavot,
la movilidad reducida en las neuronas desencadena cascadas de luz que
[alteran el sistema y el individuo no percibe, imagina en el cuerpo ajeno,
corpus, peruco, virus
humano: ser luminoso... su propia luz lo ciega!

[...]

(Hernández Montecinos, 2009, 459)¹⁰

Se va de un lado a otro, el autor-lector-apropiador pasa a ser un contextualizador y seleccionador de fragmentos a través de Internet para generar un “cadáver exquisito”, cuyos autores serán develados al final de la obra. Es a través de las nuevas tecnologías donde se construye tal cadáver textual, proponiendo unos rasgos distintivos con el siglo XXI y una forma de apropiación, pero también, de nuevo, un mapa, una abertura específica en espacio-tiempo de “residuos complejos” que el “nómada estético” otorga al lector. En síntesis, lo que ocurre en un libro como *Debajo de la Lengua* por medio de la apropiación, es la posibilidad de mostrarse elaborado por medio de otros, no como un ocultamiento de las formas tratadas para emerger en distintas escrituras, como si la genialidad actuase a modo de secreto. Héctor Hernández Montecinos hace de cada poema un laboratorio abierto al lector, procurando nuevas formas de apropiar y crear colectivamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berenguer, Carmen. Exceso y chorreo en la obra de Héctor Hernández Montecinos. In: *Cuaderno, Revista de cultura*, 2010, n. 66, Fundación Pablo Neruda. Disponible en: <<http://letras.mysite.com/cbe040812.html>>. Último acceso: 21 may. 2019.

¹⁰ Como comentamos, cada verso pertenece a un autor distinto. Este orden es construido por el lector solo hasta llegar a las “Notas” finales. La cita contiene un fragmento de la primera parte de las seis que integran “El Cadáver exquisito de la Lengua”, cuyo juego busca anular la idea de autoría única.

- Cussen, Felipe. “Para una poética de la repetición”. In: *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Chile, n. 5, pp. 41-58, 2015. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6066747>>. Último acceso: 07 jul. 2019.
- Cussen, F. “Una los puntos”. In: *Neoconceptualismo. Ensayos*. Delhi: Ediciones Sarak, 2014.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Hernández Montecinos, Héctor. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Hernández Montecinos, Héctor. *La Divina Revelación*. México D.F: Editorial Aldvs, 2011.
- Hernández Montecinos, Héctor. *¿Por qué no reescribir?* Curitiba: Editora Medusa, 2017a.
- Hernández Montecinos, Héctor. *Buenas noches luciérnagas*. Santiago: RIL Editores, 2017b.
- Hernández Montecinos, Héctor. “Para mí los libros de poesía son novelas”. [Entrevista concedida a] Javier García. In: *Culto*, 5 sept. 2017. Disponible en: <<https://culto.latercera.com/2017/09/05/hector-hernandez-montecinos-poeta-chileno-mi-los-libros-poesia-novelas/>>. Último acceso: 05 sept. 2019.
- Hernández Montecinos, Héctor & Barrios, Manuel. “AHORA (o la Numerología Secreta)”. In: “*El Secreto de mi mano*”. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Hernández Montecinos, Héctor & Carrión, Ernesto. GOLEM (o el Nombre que es la Clave), Interescritura con Ernesto Carrión (Ecuador, 1977). In: “*El Secreto de mi mano*”. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

- Hernández Montecinos, Héctor & Ilabaca, Paula. “UNIVERSAL VÁSTAGO (o el Heredero de la Incógnita)”. In: “*El Secreto de mi mano*”. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Montoya, Jesús. “La R progresiva”. In: *Revista POESÍA*, 2018, Universidad de Carabobo. Disponible en: <<http://poesia.uc.edu.ve/la-r-progresiva/>>. Último acceso: 07 may. /03/2020.
- Montoya, Jesús. “Las reescrituras”. In: *Revista POESÍA*, 2018, Universidad de Carabobo. Disponible en: <<http://poesia.uc.edu.ve/las-reescrituras/>>. Último acceso: 07 /may. 03/2020.
- Perloff, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.

El Desamparo del Lenguaje en *Land to Light on* de Dionne Brand

*The Helplessness of Language in
Land to Light on by Dionne Brand*

Azucena Galettini

Recebido em: 30 de julho de 2020
Aceito em: 15 de fevereiro de 2021

Es doctora y profesora en Letras (Universidad de Buenos Aires), traductora de inglés (IES en Lenguas Vivas "J. R. Fernández") y becaria post-doctoral de Conicet. Especialista en la poesía del Caribe anglófono, se desempeña como docente de literatura inglesa en profesorados y traductorados de inglés y dicta talleres de narrativa. Contato: agalettini@gmail.com Argentina

PALABRAS CLAVE:
Poesía; Caribe anglófono;
Lenguaje; Dionne Brand.

Resumen: Dionne Brand (Trinidad y Tobago, 1953) es una de las poetas más reconocidas del Caribe anglófono y es una clara representante de la situación de la poesía en las Antillas de habla inglesa de los últimos treinta años. Esta literatura suele publicarse fuera de la región, pero, no por eso, deja de dar cuenta de las realidades caribeñas. En el presente ensayo trabajamos con el poemario *Land to Light On* (1997) para abordar la visión que se halla en él sobre el lenguaje, sus usos y posibilidades, frente al fracaso de los sueños revolucionarios del pasado y la realidad presente de discriminación y xenofobia. El lenguaje para Brand no puede volverse un refugio, un espacio habitable, un punto de anclaje, sino que resulta siempre un recordatorio del desamparo.

KEYWORDS: Poetry;
Anglophone-Caribbean;
Language; Dionne Brand.

Abstract: Dionne Brand (Trinidad and Tobago, 1953) is one of the best-known poets from the Anglophone Caribbean and she is a clear representative of the situation of poetry in the region during the last thirty years. This literature is published outside the region, but it still addresses Caribbean reality. In this essay, we work with the poetry collection *Land to Light On* (1997) to study the vision about language presented in it, its uses and possibilities, in the face of the failure of past revolutionary dreams and present realities of discrimination and xenophobia. For Brand, language cannot become a shelter, an inhabitable place, a point to anchor oneself, it is always a reminder of forsakenness.

La poesía de los últimos treinta años del Caribe anglófono se caracteriza por la publicación por fuera de la región antillana y se observan tres grandes centros de inmigración para sus autores: Canadá, Estados Unidos y el Reino Unido. Si bien el cuestionamiento por la “caribeñidad” de una literatura que se produce fuera del propio Caribe era ya una preocupación para los escritores de la generación de 1950 (la primera en migrar y asentarse en los centros imperiales)¹, desde la década de 1990 en adelante, ese cuestionamiento se volvió más acuciante debido a la preponderancia del marco poscolonial para el estudio de la región y el predominio de lo que se ha denominado el “modelo del Atlántico Negro”. Este surge a partir del reconocido libro de Paul Gilroy, *El Atlántico Negro: Modernidad y doble consciencia* (1993), en el que Atlántico Negro es entendido como una formación intercultural y transnacional que permitió pensar a las poblaciones y movimientos culturales de los afrodescendientes por fuera de las naciones en las que habían nacido o migrado, poniendo el eje en el pasado compartido, no sólo en tanto las experiencias de opresión, sino también en una raíz cultural común. Al poner el foco en la diáspora de los descendientes de esclavos, como característica común, se favoreció la formación de un nuevo canon en el que primaron las escrituras diaspóricas en detrimento de aquellos autores y obras que articulaban una visión localizada y local (Donnell, 2014, 126-127), se privilegió lo cosmopolita por sobre lo local, al viajero por sobre el

1 George Lamming, a pesar de ser uno de esos escritores en el exilio, planteó en 1971 esa contradicción de manera muy gráfica, comparando la literatura con la caña de azúcar, que se planta en el Caribe y se extrae para ser “refinada” en el exterior y luego reinsertada como producto final en las Antillas (Lamming, en Donnell y Welsh, 1996, 216).

habitante, la movilidad por sobre la localización y el “otra parte” por sobre el *aquí*. Y si bien resulta innegable, como sostiene la crítica canadiense Sarah Phillips Phillips Casteel (2007), la importancia que han tenido “los estudios de la diáspora” para desarmar mitos de origen, también es cierto, como ella afirma, que este enfoque se ha extendido a todas las formas de locación. Se establece así una dicotomía entre el fijismo y la movilidad (Donnell 2006; 2014), pese a que, como ya sostenía Benítez Rojo (1998, 350) “... todo caribeño sabe, al menos intuitivamente, que el Caribe es mucho más que un sistema de oposiciones binarias”.

Por otra parte, en relación al marco poscolonial, dado que uno de los factores comunes más fuerte en las Antillas de habla inglesa es la experiencia del colonialismo (Donnell y Welsh, 1996), resultaría imposible pensar la literatura caribeña actual sin recurrir a los términos que plantea el pensamiento poscolonial. Asimismo, la crítica del poscolonialismo a la noción esencialista de la identidad, fundada en la persistente oposición contra un Otro que resulta eliminado y silenciado, está en plena sintonía con pensar “lo caribeño” como constante apertura (Hall, 2010; Glissant, 2006; 1997; Bourriaud, 2009), en tanto la crítica poscolonial se plantea como “una particular filosofía del sujeto y por consiguiente propone un cierto tipo de reflexión sobre las identidades singulares y colectivas” (Mellino, 2008, 114). No obstante, esta corriente presenta una serie de peligros, entre ellos, el de la erosión de especificidades regionales al obliterar diferencias en aras de dar cuenta de las problemáticas afines (como puede ser la persistencia de las redes del colonialismo, la discriminación racial o el pasado de esclavitud

como un referente constante). En relación con el Caribe, el poscolonialismo puede funcionar como un manto idealizador:

... el Caribe, con su realidad diaria de copresencia y mezcla, de formaciones sociales y culturales híbridas y sincréticas, resulta casi una utopía intelectual para el poscolonialismo: un modelo ético en el que la diferencia es vista como múltiple, positiva y creativa. Este ideal es problemático pues es puramente intelectual y no vivido (Donnell y Welsh, 1996, 450, traducción propia).

En ese sentido, la imagen representada del Caribe no se condice con la realidad concreta que se experimenta en las Antillas. De esta manera, se considera a la región como un caso ejemplar del orden global (Mardorossian, 2005). Así, el Caribe pasó de una virtual invisibilidad desde una concepción de la modernidad occidental, a tener una posición privilegiada (Sheller, 2003). De hecho, Bourriaud (2009) define al Caribe actual como una maqueta original del mundo contemporáneo, por el cruce cultural artificial, puramente circunstancial pero que produce singularidades, presente en la región. En ese sentido, más allá de las diferencias lingüísticas y de los diferentes modelos de colonización, el trabajo de la poesía en el Caribe anglófono puede iluminar ciertos aspectos vitales para pensar, no sólo esa pequeña región dentro del “arco caribeño” (Glissant, 1997), que abarca desde el Nordeste brasileño, las Guyanas, la costa colombiana y el sur de México, sino también la poesía hispanoamericana en general, en un mundo que tiende hacia la mixtura, lo transnacional, el cosmopolitanismo y, en contrapartida, hace surgir nuevos movimientos hipernacionalistas, muchas veces xenófobos y racistas. De todas formas, es necesario recordar

que ese “lugar privilegiado” que se le otorga al Caribe implica muchas veces una reapropiación exterior que, aun cuando sea para asignarle un valor positivo a la región, busca imponerle (a la región y a su literatura) una determinada concepción sobre lo que el Caribe es o debe ser, obviando especificidades y, en el caso de la literatura, analizando sólo aquello que se anticipa encontrar: lo diaspórico, la reflexión y crítica sobre el pasado colonial y la esclavitud. Por ello, en el presente trabajo nos detendremos en una autora que suele ser analizada precisamente desde ese marco para dar cuenta de otro aspecto poco iluminado en una de sus obras más reconocidas. Nos referimos a Dionne Brand, nacida en Trinidad y Tobago (1953) y emigrada a Toronto en 1970, donde habita desde entonces. Brand forma parte ya de lo que podría denominarse el “canon canadiense”, como lo atestiguan los múltiples reconocimientos que ha recibido por su obra,² el hecho de que publique en una de las casas editoriales más importantes (McClelland & Stewart, perteneciente a Random House) o que haya sido nombrada *poet laureate* de Toronto entre 2009 y 2012. La obra en la que nos detendremos, *Land to Light On* (1997), ganó el prestigioso Governor’s General Award al mejor libro de poesía de ese año y, en él, Brand explora las zonas rurales de Canadá, espacio que, según Phillips Casteel (2007),

2 Ha sido galardonada, entre otros con: el Governor General’s Award para Poesía y el Trillium Book Award por *Land to Light On* (1997), el Pat Lowther Award por *Thirsty* (2002), el premio al Libro del Año de la Ciudad de Toronto, por la novela *What We All Long For* (2005), el Harbourfront Festival Prize en reconocimiento por su contribución a las letras, en 2006 - mismo año en que recibe una beca de la Academia de las Artes, Humanidades y las Ciencias de Canadá. En 2011 recibió el prestigiosísimo Griffin Poetry Prize por *Ossuaries* y en 2017 se volvió miembro de la Orden de Canadá.

suele estar vedado a una inmigrante, pues la ciudad cosmopolita es el único espacio que se le permite habitar al sujeto diaspórico (al menos simbólicamente). En este poemario, observamos una deconstrucción del paisaje prototípico canadiense para dar cuenta de cómo esa supuesta “esencia canadiense” que puede anclarse en el paisaje es mera fantasía. Se ha explorado ese eje en otro ensayo (Galettini, 2020), en el presente nos interesa centrarnos en un aspecto distinto que se observa en el poemario: su reflexión sobre el lenguaje y el acto de escribir poesía.

Land to Light On se compone de siete partes: la primera es “I Have Been Losing Roads”, donde el sujeto lírico se halla en una zona rural de Canadá y, a partir del insulto recibido de parte de un hombre, blanco además, se abre una serie de reflexiones sobre por qué está en Canadá y no en la revolución soñada (que remite a la realizada por Maurice Bishop en Granada, de la que la propia Brand formó parte). La segunda se titula “All that Has Happened Since” y, en ella, se da cuenta de todo lo que ha pasado en la vida de la persona poética desde la fallida revolución. “Land to Light On” es la serie en la que se explora el porqué de la renuncia a pertenecer a un territorio, a una nación. La cuarta serie, “Dialectics”, aborda el pasado en el Caribe y el vínculo con la familia luego de la partida. “Islands Vanish” evoca otra anécdota de maltrato: un policía que detiene el auto en el que va la persona poética con otros tres afrodescendientes, porque no entiende qué hacen ellos ahí, en el medio de la nieve, en una zona rural, no en el ambiente urbano cosmopolita donde son “aceptables”. La sexta sección, “Through my Imperfect Mouth and Life and Way”, es donde se reflexiona sobre el acto poético y

“Every Chapter of the World” conecta con el poemario *Inventory* (2006), en tanto el sujeto lírico se detiene en un listado de muertes asociadas con la discriminación.

Cada una de estas partes se divide en poemas seriados, marcados con números romanos en mayúsculas, que, a su vez, se desglosan en otros “subpoemas”, numerados en minúscula. No hay simetría entre las series, pues “I Have Been Losing Roads” contiene tres grandes poemas, mientras que las dos siguientes son un único gran poema subdividido en trece y seis, respectivamente. “Dialectis”, en cambio, se divide en seis poemas mayores con pocas divisiones internas. “Islands Vanish” y “Every Chapter...” son un único poema, al igual que “Through my...”, sólo que este se subdivide en tres.

Como hemos anticipado, en este libro Brand revela las construcciones literarias de la tradición canadiense y su vínculo con ellas, poniendo el acento en que se trata de *construcciones*. Además, ahonda en otra falsa ilusión, que va más allá de las idealizaciones espaciales, la de poder habitar el lenguaje como un lugar, buscar allí el anclaje que resulta imposible en el plano físico. Las reflexiones metapoéticas son importantes en la obra de Brand, pero aquí la preocupación por el lenguaje trasciende los cuestionamientos del carácter opresivo de las variantes oficiales del inglés, o el pasado de esclavitud (como se observaba, por ejemplo, en el poemario anterior a este, *No Language Is Neutral*). Si para todo poeta el lenguaje es un espacio de refugio, Brand desarma esa fantasía como si fuera una casa precaria barrida por el huracán.

DESHABITAR EL LENGUAJE

En su ya clásico ensayo “Migratorias”, Julio Ramos retoma la frase de Adorno en “En el exilio la única casa es la escritura” para afirmar que:

La casa construida por la escritura pareciera así fundar un lugar compensatorio, armado precisamente a contrapelo de presiones externas [...]. La casa de la escritura es un signo trasplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado entre dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones del origen. (Ramos, 2009, 431-432)

Ante la pregunta sobre qué casa puede fundar la escritura, Ramos plantea que esta puede ser un lazo, “un encuentro con la tierra ausente” (436) o puede pensarse más en lo discursivo que en lo físico, donde lo que se pone de relieve son las “raíces portátiles” (mentalidad *radicante*, diría Bourriaud, 2009).³ Si bien esta última opción parece ser más acorde a la obra de Brand, en *Land to...* se manifiesta un rechazo a la fantasía del lenguaje como un espacio habitable que contenga y dé refugio. En primer lugar, porque la escritura quedará unida al fracaso de la revolución, así se observa en “I v”:

I v

*All I could do was turn and go back to the house
and the door that I can't see out of.
My life was supposed to be wider, not so forlorn
and not standing out in this north country bled*

3 Bourriaud toma la noción de “radicante” de la botánica: las plantas radicantes tienen raíces móviles y se trasladan creando raíces secundarias. Bourriaud no otorga mayor valor a la movilidad por encima de la localización, pero enfatiza que toda locación es transitoria. Una “mentalidad radicante” nos permite pensar una identidad dinámica que se define en el tránsito, en el movimiento.

*like maple. I did not want to write poems
about stacking cords of wood, as if the world
is that simple, that quiet is not simple or content
but finally cornered and killed. I still need the revolution
bright as the blaze of the wood stove in the window
when I shut the light and mount the stairs to bed. (7)*

La referencia aquí es a su reacción luego del insulto recibido de parte de un hombre blanco que pasa en su camioneta. La sorpresa y desconexión que genera el impropio recibido (“cunt”) es la que acompaña los diferentes subpoemas de esta serie “I”. Se observa en este, como sostiene Fraser (2005), una ruptura con la construcción de cierto tópico de la literatura canadiense. El sujeto lírico establece que su intención no es la de cantar las loas a una vida rural, retirada y apacible, a un *locus amoenus*. La imagen que se evoca es una burla a la construcción de la vida en el norte canadiense, en la misma línea del “bled like maple”, que hace referencia a la bandera y el arce como símbolo nacional. De hecho, esa es la otra cara del mito de la naturaleza silvestre canadiense: se la ve como el espacio de la autenticidad, de la sanación, del autoconocimiento, una vía de escape (Hammill, 2007). Brand rechaza esa posibilidad, pues es una simplificación ridícula para ella, pero lo que nos interesa es el vínculo con la revolución, pues lo que aparece como pensamiento frente al insulto es la discrepancia entre la vida soñada y la que se tiene. Así, se presenta el contraste entre el fuego de la revolución (“bright as the blaze”) y la renuncia que implica que el sujeto lírico apague la luz y se vaya a dormir.

El enlace entre revolución y fuego ya había sido presentado en el poema anterior, “I iv”:

*Yes, is here I reach
framed and frozen on a shivered
country road instead of where I thought
I'd be in the blood
red flame of a revolution.
I couldn't be farther away.
And none of these thoughts
disturb the starts or the pine
or the road or the red truck
screeching cunt along it. (6)*

Es evidente la contraposición entre el frío canadiense y el calor de la revolución. Resulta llamativo el uso de “reach” en “here I reach”, pues se genera una ambigüedad estructural interesante: puede tratarse tanto de una inversión, donde el orden canónico de la frase debería ser “I reach here”; o una denominada “cleft-sentence” donde la partícula *wh-* ha sido eliminada: “here is where I reach”. En el primer caso, “reach” funcionaría en su acepción de verbo de movimiento (un ejemplo sería “The boat reached the shore”) y lo que se pondría de relieve es que se terminó “aquí” y no en la revolución. Esta opción es la que más se condice con el resto del poema, sin embargo, la otra posibilidad también está latente: “reach” como verbo intransitivo, que marcaría que el sujeto lírico se estira, tal vez en sintonía con el verso de “V i”, “this wide country just stretches your life to a thinness” (43). Pero a su vez, si “reach” lleva en sí la idea de estirarse para tocar o alcanzar algo, connota también la opción de abrirse hacia afuera, un intento de conectar que ha sido brutalmente cercenado. En ese sentido, la contrapartida con la revolución estaría en “es aquí donde me ofrezco”, en contraste con el

ofrecerse en alma y vida a la lucha política. La aliteración de “framed and frozen” es la respuesta a ese estar “reached”. El “framed” apunta al insulto recibido, que la pone en un marco a partir del “exact hatred / of the world” (4) del hombre que la insulta, tiñendo el “frozen” con el agravio: el adjetivo no referiría sólo al plano físico, al frío, sino también al estado de parálisis en que la situación la deja. No obstante, también late en “framed” el “to be framed”, que se le haya tendido una trampa. Entonces, el estar “aquí” en lugar de la revolución es una trampa en la que ha caído. La sonoridad en “framed and frozen” conecta con “red flame”, reforzando esa contraposición. Aunque el blanco nieve del paisaje no esté mencionado, se encuentra omnipresente, con lo cual visualmente se genera una oposición entre este y el “rojo sangre” de la revolución. Lo curioso es que en el siguiente poema, aunque se diga que se la necesita, pareciera que el sujeto lírico la abandona.

En la siguiente serie, “All that happened since”, centrada, como ya se ha dicho, en qué ha pasado después de los sueños revolucionarios, se hace más evidente la asociación entre lenguaje y revolución. En el poema “IV x”, se menciona a un hijo de Martí, que ha estado dando una conferencia, como uno de los últimos revolucionarios y se abre una reflexión sobre el lenguaje:

[...]

*we are waiting for some language to walk into
like a large house
with no rooms and no quarter
all waiting for his signal
we happen on what was wrong in the first place,
how the intangible took over,*

the things left in a language with careless or purpose

[...]

the things kept secret with a hand pressed to the mouth

[...]

*full knowing that we must throw our life away
and all impressions of ourselves
Comrades, perhaps this is what you might whisper
on the telephone to the young men who adore you still*

“Goodbye, then. And well... betray your body”. (36)

Esta imagen del lenguaje como una casa resulta central. Cabe destacar que Gastón Bachelard (2000, 27) sostenía que la casa es nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo, pues es un cosmos en sí misma. Todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa, pues esta “[...] alberga el ensueño, la casa protege al soñador, nos permite soñar en paz” (Bachelard, 2000, 29) y, en la relación con esta, “[...] se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar” (27). El deseo de entrar al lenguaje como a una gran casa está asociado con ese impulso: habitar el lenguaje como nuestro rincón en el mundo, encontrar en él protección y también solaz para soñar. Aquí el idioma que se quiere encontrar es el de la revolución, ése que permitía avizorar un mundo distinto. El verso “we happen on what was wrong in the first place” juega con las temporalidades mediante el uso del *creole*. “Happen” remite, entonces, al presente y al pasado al mismo tiempo. Gramaticalmente, dado

el verbo “was” en la proposición sustantiva que se abre con “what”, que depende de “happen” como verbo principal, se estima que “happen” es la pronunciación de “happened”, pues la elisión del sufijo del pasado simple es propia del *creole*. Se remite así a un tiempo anterior al de la salida de la conferencia, al pasado de su juventud revolucionaria. Sin embargo, la tensión temporal está allí, y el “happen” funciona como elemento bisagra entre el presente de “we are waiting” y el pasado de “was” y “took over”. Observamos, pues, el deseo de encontrar un lenguaje que ampare en la instancia enunciativa que nos ubica fuera de la conferencia, pero, en el pasado revolucionario, ya se ha revelado que esa búsqueda de refugio es una idealización, el lenguaje de la revolución estaba cargado de “things kept in secret with a hand pressed to the mouth”: todo aquello que es intangible y que en el poema estará asociado con lo no dicho o silenciado.⁴ La idea de renunciar a la propia vida (“throw life away”) y traicionar al cuerpo (“betray your body”) habla de los sacrificios no dichos que exige la revolución: traicionar el cuerpo implica, además, no oír el instinto de supervivencia. Lo no dicho, entonces, se asocia a lo que esos “camaradas” dan por sentado y no hacen nunca explícito, el precio que se paga en

4 La noción de “casa” en Brand es compleja. En el poema “V ii” se dice “*your house behind your eyebrows*” (44) como si esta sólo pudiera ser una construcción mental y nunca un espacio físico concreto. En “I i” (3), desde la casa en la que se está resulta imposible invocar el patio que se asocia con la infancia del Caribe, contradiciendo la visión de Bachelard de que una casa permite la evocación de todas las otras que se han habitado (si tomamos, claro está, el patio como parte de la casa). En el “*I’ve losing roads*”, la casa no es realmente un refugio, aunque el sujeto lírico se esconda en ella y cierre todas las puertas, la siente endeble, como lo demuestra el siguiente verso de “II iv”: “*this/ house is only as safe as flesh*” (11). La casa se vuelve más bien una prisión en la que encerrarse frente a la amenaza externa.

las revoluciones. Cabe destacar que el desencanto de Brand está teñido, además, por la traición interna que se experimentó en la revolución en Granada, hecho que se hace palpable en su libro *Chronicles of a Hostile Sun*. Aquí, como en buena parte de su obra, el desencanto reaparece, pero toma otros visos más abarcadores, pues se detiene en ese lenguaje de la revolución que, sin embargo, se presenta como hipócrita.

Dos poemas más adelante, luego de que en “IV xi” se vuelva sobre el recuerdo de la invasión estadounidense en Granada,⁵ se retoma una reflexión metapoética sobre la propia voz, que tan fácilmente puede ser denominada “amargada”.⁶

IV xiii

*why this voice rank and ready to be called bitter again, liquor
doesn't soothe it and books either, selfsaboteur, it could be nice
and grateful but Fanon had it, native envy, watery and long as
that bloody sea, envy for everything then, kitchen knives their
dullness or sharpness, shoes their certainty, envelopes their
letters, clocks their lag, paper its clarity, envy to the participle and
adverb, the way they own being, ripe envy full as days [...] (38)*

5 Este poema puede leerse en perfecta resonancia con “I Used to Love the Dallas Cowboys” de *Sans Souci and Other Stories* (1989), donde la protagonista, que está en Granada durante la invasión de la denominada misión “Urgent Fury”, recuerda su vida en Canadá mientras está tirada en el suelo de la casa, oyendo pasar los aviones estadounidenses y temiendo que caiga un misil sobre la vivienda.

6 Esto es una mención velada a ciertas críticas que Brand suele recibir sobre lo agresivo de su tono. Su estilo de versos largos, de ritmo asfixiante, que otorga un sentido de urgencia a su poesía, es visto como una muestra de un sujeto lírico en un permanente estado de irritación.

La intertextualidad con *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, en tanto el deseo de posesión de aquello que los blancos tienen, aquí está cruzada por la necesidad de poseer el lenguaje como ellos lo hacen: junto con objetos como cuchillos, zapatos, surge “their certainty”, que si bien pareciera estar modificando a “shoes” (como si la frase entera, cortada por la elisión fuera “of their shoes we envy their certainty”), es más general y abarca a los blancos, pues está conectado con “the way the own being”. “Envelopes”, “letters”, “paper”, todos remiten a la idea de la palabra escrita y por ende el lenguaje. Resulta particularmente sugestiva la frase “envy to the participle and/ the adverb”, pues no se envidia el verbo, sino aquello que podría considerarse “accesorio”, lo que es más sutil, poder darse el lujo de valerse de los adverbios y participios. Leemos “clarity” y “sharpness” [en tanto nitidez o perspicacia/agudeza] en la misma línea de “certainty”: la capacidad de valerse del lenguaje con absoluta confianza en que se lo posee, que es una propiedad más como los zapatos o los cuchillos, como la mesa o la cama del colonizador de la que hablaba Fanon. Así, ese deseo de *habitar* el lenguaje como una casa, estaría ligado a esa posesión, a sentirse dueños de él. Se vuelve imposible por lo oculto, lo dejado a propósito o al descuido en él, asociado a la problemática étnica, a que no se posee realmente el lenguaje sino que se es poseído por él.

Fraser (2005) sostiene que, en este poemario, el lenguaje funciona como una “tierra” metafórica desde la que la persona poética puede “iluminar” y asocia ese hecho con la construcción de “land”, propia de la literatura canadiense que Brand parece estar poniendo en entredicho. El lenguaje, entonces, “aprisiona tanto como libera” al sujeto lírico (Fraser, 2005), debido

al final del libro en el que la persona poética se presenta a sí misma como una presa que no hace más que dar vueltas y vueltas en su celda.⁷

Si bien es posible afirmar, como lo hace Fraser (2005), que Brand establece un paralelismo entre “land” y “language” (y la aliteración no es casualidad), a su vez, el deseo de habitar un lenguaje como un lugar en Brand es muy problemático. De hecho, en este poemario, el lenguaje es conflictivo en varias situaciones. En primer lugar, ante el “cunt” que le grita el hombre de la camioneta, el sujeto lírico no logra reapropiarse del lenguaje, que ha sido utilizado como arma en su contra. No se logra emitir sonido, las palabras se caen, ineficientes:

I iii

*I lift my head in the cold and I get confuse.
It quiet here when is night, and is only me
and the quiet. I try to say a word but it fall. Fall
like the stony air. I stand up there but nothing
happen. Just a bank of air like a wall. I could swear
my face was touching stone. I stand up but
nothing happen, nothing happen or I shouldn't say
nothing. I was embarrassed. standing like a fool,
the pine burdened in snow, the air fresh, fresh
and foreign and the sky so black and wide I did not
know which way to turn except to try again, to find
some word that could be heard by the something
waiting. My mouth could not find a language
I find myself instead, useless as that. I sorry.
I stop by the mailbox and I give up. (5)*

7 “She may not leave here anything but a prisoner / circling a cell, // cutting the square smaller and smaller and walking into herself finally, brushing against herself as against surprising //flesh in a dark room [...] (103)

Lo interesante es ver cómo las palabras no funcionan: se intenta lograr decir algo ante el paisaje como espectador, pero no hay lenguaje posible para hacerlo. El “cunt” que le fue gritado genera un quiebre en el lenguaje que desconecta a la persona poética. Resulta curioso que lo que se encuentra sea a sí misma. Si en el cierre de *No Language Is Neutral* ese encuentro era gozoso,⁸ aquí sólo confirma la inutilidad. Es llamativo el “nothing happen” reiterado, pues aunque indique el grado de parálisis en el que ha quedado la persona poética, también señala que sólo la han insultado. Sin embargo, la repetición implica su misma cancelación. Esa “nada” significa todo para ella, pues la deja muda, inútil. El final del poema aporta cierta visualidad a lo que ha ocurrido, pues nos ubica en la escena: la persona poética camino al buzón, un hombre pasa en una camioneta y la insulta.

La relación entre lenguaje y paisaje que se construye es de una profunda tensión. El aire tiene la pesadez de una piedra y las palabras caen frente a él: funciona como un muro que el sujeto lírico siente contra su cara. La

8 Los versos finales en *No Language Is Neutral* son los siguientes:

*I saw my own body, that
is, my eyes followed me to myself, touched myself
as a place, another life, terra. They say this place
does not exist, then, my tongue is mythic. I was here
before (50).*

Vemos aquí que la mirada se vuelve sobre sí misma, en un desdoblamiento que sonoramente conlleva una ambigüedad (mis ojos/mis yo) y que implica también que esta se corporaliza, por eso puede tocarla. El cierre del poemario implica un reencuentro, es decir ese “lugar inexistente” que no es más que encontrarse a sí misma como un lugar al cual pertenecer, ya fue visitado por el sujeto lírico. Esto implica un retorno a cierto espacio primigenio, ancestral, una reunión consigo misma que parecía imposible pero que el encuentro con la amada (pues ese último poema es amoroso) permite.

aparente belleza de la descripción del pino cargado de nieve (en el adjetivo “burned” también late la idea de estar agobiado por el peso), del aire “fresh”, adjetivo que se repite dos veces – como si, con ello, se lograra cancelar el valor opresivo que se le dio antes a compararlo con piedra y muro –, se desarma con la aliteración en “foreign”, pues se restablece la distancia abierta entre el sujeto lírico y el paisaje. Así, en este poema, vemos cómo el lenguaje puede ser vehículo de daño (el insulto) y, al mismo tiempo, cómo la incapacidad de apropiarse de él deja al sujeto lírico indefenso, incapaz de reaccionar.

Otra instancia en la que vemos la relación problemática con la palabra es cuando se pone de manifiesto que el “lenguaje de la revolución” se ha convertido en una serie de estereotipos que circula en los congresos sobre “porno-multiplicidad, el mundo cotidiano, el mono significante, el momento poscolonial, la milicia de Michigan, el ciberespacio” (32). Sobrevivir a la muerte de las creencias políticas (“The body bleeds only water and fear when you survive/ the deaths of your politics”) es otra forma de mudez, que no equivale a quedarse sin palabras, sino todo lo contrario: se está “full of smartness” (15), llenando auditorios, sacando diccionarios y revistas con referato. Esa segunda “muerte de su política” la obliga a renunciar a ese tipo de funcionamientos (“Then I lost, well, I gave up the wherewithal” [15]).⁹ Se observa así la postura de Brand con respecto a los ejes desde los cuales suele estudiarse su literatura: la ridiculización esconde también la

9 El poema de donde provienen estas citas, “III iii” (15), es el que da título a la sección (“Loosing Roads”. Lo interesante del olvido y pérdida que la persona poética establece es que Granada permanece indeleble, pese a que el sujeto lírico quisiera olvidarla.

autocrítica, pues si se señala la inutilidad de toda esa “palabrería” que no parece cargada de ningún contenido político, ni de ninguna posibilidad de operar sobre el mundo real y sus tragedias, también ella es parte de ese juego que terminará por abandonar.

En tercer lugar, en la sección “Dialectis”, dedicada a la familia, Brand establece que surge en ella un “nuevo lenguaje” (“IX i”, 63) que nada tiene de liberador porque no logra decirle algo a sus parientes que no sea “awkward and insulting” (63). Esto ocurre debido a la actitud del sujeto lírico:

*[...] as if I could not trust you
to understand my new language which after all I had made
against you, against the shapes of your bodies, against your
directions, your tongues, the places your feet took you [...] (63)*

Sin embargo, la persona poética sabe que su partida implica también un distanciamiento consigo misma: “Out of them. To where? As if I wasn’t them” (69). La distancia que se abre entre ella y su familia no puede ser traspasada por el lenguaje, pues este ya no sirve para comunicarse con ellos. La equiparación del sujeto lírico con sus parientes en “as if I wasn’t them” establece que su “nuevo lenguaje” implica también un quiebre interno, la posibilidad de conectar con una parte de sí.¹⁰

Ante esas posturas conflictivas respecto al lenguaje, habitarlo implica romper con la fantasía de que puede encontrarse una casa, ese espacio íntimo

10 Aunque no se lo dice abiertamente, ese nuevo lenguaje también podría estar asociado con los ideales revolucionarios. Desde esta perspectiva, es posible asociar a la persona poética de la sección “Dialects” con la Verlia de *In Another Place, Not Here*, que, al unirse al “movimiento”, pasa a despreciar la poca conciencia racial de su familia y se vuelve incapaz de comunicarse con ellos.

dentro de él. No se trata sólo de que debe desconfiarse del lenguaje puesto que este construye un espacio idealizado irreal, una “tierra” a la que pertenece, como lo lee Fraser (2005), al plantear que a eso renuncia Brand, sino que el lenguaje en sí mismo no es suficiente en tanto es una fuerza que impulsa a anclarse, a buscar refugio.

Brand muestra aquí que el lenguaje se vuelve una suerte de paisaje, con el anhelo de una pertenencia tranquilizadora. Escribir desde el género y la raza, como se planteaba en *No Language Is Neutral*,¹¹ ya no parece ser suficiente, no hay nada reparador en ello, sino más bien una necesaria compulsión. Y será solo en relación con un otro que el tono de Brand pierda dureza. Así, la apertura de “Through my Imperfect...” para ser una confesión amorosa que es, a su vez, la admisión de una compulsión:

*I know you don't like poems, especially mine
and especially since mine never get told when
you need them, and I know that I live some
inner life that thinks it's living outside but
isn't and only wakes up when something knocks
too hard and when something is gone as if gazing
up the road I miss the bus and wave a poem at
its shadow. But bus and shadow exist all the same
and I'll send you more poems even if they arrive*

11 En ese poemario se afirma:

Each sentence realised or
dreamed jumps like a pulse with history and takes a
side. What I say in any language is told in faultless
*knowledge of skin, in drunkenness and weeping,
told as a woman without matches and tinder* (31)

Se observa así que Brand plantea desde dónde nace su escritura, desde una visión ideológica anclada en la raza y el género.

*late [...]
 well, and we've hung on to old hurts as if
 that was all there was and as if no amount of sadness
 would be enough for our old, insistent,
 not becoming selves: and as if sadness should not end,
 so for this I'll send you more poems even if they
 only wave and even if I only look up late to see
 you shadow rushing by. (81)*

En “On Poetry”, Brand reflexiona sobre la inutilidad aparente de la poesía: “Often there’s been no reason whatsoever to write poetry. There are days when I cannot think of a single reason to write this life down” (1998, 196). Su militancia política y social – organizar una protesta, ayudar a una indocumentada a parir en Toronto sin que la deporten – se encuentra en lucha contra el acto de escritura. Y pese a que no niega que frente a esas realidades sigue considerando que la poesía es inútil, esta también cumple un fin: “[...] if I can give myself a moment, I would say it’s been a relief to write poetry, it’s been just room to live” (Brand, 1998, 195). Es interesante que no dice “*a* room to live”. La poesía construye un espacio habitable, donde respirar es posible, pero no es en sí un espacio para habitar. Eso implicaría comodidad, seguridad, y el lenguaje poético implica lucha y riesgo: “Poetry is here, just *here*. Something wrestling with how we live, something dangerous, something honest” (Brand, 1998, 196).

Cabe destacar la presencia del deíctico, claramente no como una marca de espacialidad, sino como indicador de que la poesía es algo que la habita, está en ella en constante pelea con la vida ordinaria, abriendo caminos. Tal vez pueda pensarse en los términos de Francine Masiello (2013, 96),

quien plantea que la poesía es un espacio de resistencia, pues “denuncia el espectáculo del comercio global” y “propone un tipo de experiencia *otra* respecto del lenguaje, que ha sido suprimida por el tráfico de la literatura light” (96). Tal vez se trate sólo de la conciencia del rol que la poesía cumple en su vida. De todas formas, el envío de poemas inútiles en la cita de *Land...* debe entenderse en esos términos: la poesía puede no servir de nada, pero aun así es imposible renunciar a ella, está siempre *aquí*. El lenguaje poético la habita, pero eso no quiere decir habitarlo, verlo como un lugar al cual anclarse.

En ese sentido, Brand permanece crítica a sus propias tendencias. La serie “Every Chapter of the World.”, en la que se da un cambio de primera a tercera persona, como si el sujeto lírico se desdoblara y se mirase desde la distancia, se vuelve sobre las muertes que ocurren en el mundo debido a la discriminación y desigualdad y se dice: “No she cannot speak of this or that massacre, this/ or that war like a poet. Someone else will do that. She // sees who dies [...]” (98). Y se dedica a ese listado de muertos que observa. Sin embargo, luego es capaz de afirmar: “[...] inventory is useless now but just to say, / no so fast, not so clever, boy, circumnavigating// parentheses may be easy but not the world” (101).

La escritura de estos hechos puede situar al que escribe en esa actitud de navegar entre paréntesis, bajo la creencia de que el control sobre un texto equivale a controlar lo que ocurre en el mundo, esa distancia ya denunciada en “Through my Imperfect...” entre la vida interior y el mundo externo, esa vida que no es vida. Por eso se le demanda “[...] surrender all parentheses/ all

arguments, this world in that one, that one in this // all tangled [...]” (102). Si como signo el paréntesis une y separa los componentes de una frase, un adentro y afuera, se llama a la persona poética a abandonar las divisiones, el adentro y afuera de la “vida interna” y la “vida real”. Los paréntesis están asociados, entonces, con las declaraciones de buena fe:

*[...] but surrender the parentheses, what are those
but tongues slipping in and out of a mouth, pages*

*sounding like wings beating in air, what but the sound
of someone washing their hands quickly, beating their lips red. (102)*

La utilidad de esos paréntesis es inexistente, la comparación con el ruido de un aleteo les quita cualquier trascendencia, cualquier capacidad de operar en el mundo y, por ende, sólo sirven para dejar la conciencia tranquila (“washing their hands”) y que nada cambie en el plano material. Esto no implica una liberación, pues se sucumbe al ron y las últimas imágenes remiten a una presa dando vueltas y vueltas en (circunnavegando, tal vez) una celda. Fraser (2005) ve allí la conciencia de que el lenguaje es una prisión y que “ninguna resistencia en el lenguaje es posible sin sacrificio”. Sin embargo, aquí afirmamos que la desesperación con la que Brand cierra el poemario está asociada con la idea de renunciar a la poesía. Realizar el inventario poético de las muertes es inútil y, sin embargo, no dar cuenta de ellas implica renunciar, como quien se entrega a la beneficencia (“surrender then if it means powdered milk if it means / rice, semolina, surrender for airflights out of barren// ice, barren water, barren villages” [102]).

Abandonar los paréntesis también podría ser olvidar las salvedades, las diferencias: los comentarios entre paréntesis como ese espacio donde se cuestiona, corrige, morigera, lo presentado. Renunciar a ellos sería entonces aceptar verdades absolutas, convirtiéndose en “[...] the tired voting in surrender”. La locura surgiría por abandonar la creencia en la poesía como algo “peligroso y honesto” (Brand, 1998, 196), condenándola al mero devaneo.

Claramente, Brand no considera que el inventario sea inútil, pues, en *Inventory*, se construye su trabajo poético precisamente a partir de las listas. Desde esta perspectiva, ese poemario funcionaría como continuación de *Land...* donde se opta por una postura que desarma las imposibilidades de este: adoptar una persona poética que necesita repetir incesantemente la lista de muertes. Pero si en ese libro al menos se reconoce la existencia de la felicidad, aunque sea para afirmar que no le compete como poeta ocuparse de ella, en *Land...* la imagen de cierre es aún más agobiante. En *No Language is Neutral...* el encuentro consigo misma era liberador, aquí el roce con su yo la toma por sorpresa (walking into herself/ finally, brushing against herself as against surprising //flesh in a dark room [...], 103), como si toparse consigo misma fuera algo que no pudiera concebir, como si la persona poética se viera, sintiera, como una otra. Tal vez porque el “nuevo” lenguaje de la distancia la ha dislocado de una parte de sí, tal vez porque el brutal inventario de muertes hace que le resulte impensable un reencuentro de sí misma.

ABANDONAR EL REFUGIO

En *Land to Light On* Dionne Brand presenta una visión del lenguaje que deja al sujeto lírico desamparado, pues este no permite un verdadero anclaje, no puede ser habitado como un lugar, no permite un verdadero encuentro con otros, ni siquiera consigo mismo, es vehículo de daño y ni siquiera puede blandirse como un arma para defenderse. Si la revolución podía ser una instancia que invitaba a crear un nuevo lenguaje, vemos en este poemario el desencanto con esa fantasía: no se lo puede poseer, no se tiene, desde la conciencia étnica, la misma libertad que los blancos, esa sensación de *tener derecho*, de ser dueños del lenguaje, como de un par de zapatos. El lenguaje de la revolución implica también una traición, no sólo al propio cuerpo (“betray your body”, se decía), sino que lo que se da, por supuesto, lo que no se dice (el sacrificio que conlleva) es parte también de ese lenguaje y se lo presenta como un secreto que nunca se le susurra a los más jóvenes. El “mundo nuevo” que ese lenguaje revolucionario debería crear (que la revolución política debía crear) termina licuado, carente de sentido, en congresos, charlas, en la apropiación academicista sin impacto en el mundo real. Frente a eso, solo resta el inventario de muertes. En ese sentido, es interesante pensar el planteo de Brand más allá del Caribe anglófono o del público canadiense. ¿Cómo escribir cuando los sueños revolucionarios (y los de Granada fueron los de buena parte de América Latina en la década de 1970) ya no existen, cuando su lenguaje se ha degradado, cuando ya se ha visto aquello que ocultaban? ¿Cómo escribir sin ser mera poesía de denuncia, frente a la ferocidad del neoliberalismo, el supuesto cosmopolitismo que sigue

escondiendo xenofobia y racismo? Brand se plantea, frente al desamparo del lenguaje, si vale la pena seguir escribiendo, como Adorno alguna vez afirmó que no se podía escribir poesía después de Auschwitz. Su respuesta es que, para ella, no existe otra opción posible: la poesía es una compulsión necesaria, incluso si a veces la presente como opuesta a la vida en sí, como un pasaje al mundo interior que la desconecta del exterior. Pero, para entregarse al acto de escribir, hay que renunciar a la fantasía de que el lenguaje puede ser un bálsamo, un lugar habitable y seguro; hay que abrirse a la lucha que trae consigo frente a la propia vida, aceptar el riesgo que conlleva; dejar, al fin de cuentas, que ese ideal de refugio sea barrido por el huracán.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Edición definitiva, Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.
- Brand, Dionne. *Land to Light On*. Ontario: McClelland & Stewart, 1997.
- Brand, Dionne. *Bread out of Stone. Recollections on Sex, Recognitions, Race, Dreaming and Politics*. Toronto: Vintage Canada, 1998.
- Donnell, Alison; Welsh, Sarah Lawson (comps). *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres & Nueva York: Routledge, 1996.
- Donnell, Alison. *Twentieth-Century Caribbean Literature. Critical moments in anglophone literary history*. Londres: Routledge, 2006.

- Donnell, Alison. "The Questioning Generation. Rights, representations and Cultural Fractions in the 1980s and 1990s". In: Buknor, Michael y Donnell, Alison (eds.) *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. Nueva York, Londres: Routledge, 2014, 124-133.
- Donnell, Alison; Welsh, Sarah Lawson (comps). *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres & Nueva York: Routledge, 1996.
- Fraser, Kaya. "Language to Light On: Dionne Brand and the Rebellious Word." *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* [Online], 30.1 (2005): s/n. Web. Recuperado de <<https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/15283/16374>>. Consultado en julio de 2020.
- Galettini, Azucena. "(Des)componer una tierra: Canadá repensada desde la escritura topográfica en *Land to Light On* de Dionne Brand". *Interfaces Brasil/Canadá, Revista Brasileira de Estudos Canadenses*. [Online], 20 (2020): 1-22, Acceso 8 de enero 2021.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres, Nueva York: Verso, 1993.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. París: Éditions Gallimard, 1997.
- Glissant, Édouard. *Tratado de todo-mundo*. Barcelona: El Cobre Ediciones, 2006.
- Hall, Stuart. "Cuándo fue lo poscolonial. Pensando en el límite". In: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Colombia: Envión Editores, 2010, 563-582.
- Hammill, Faye. *Canadian Literature*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- Lamming, George, Sander, Reinhard y Munro, Ian. "The Making of a Writer: a Conversation with George Lamming". In: Donnell, Alison y Welsh, Sarah Lawson (comps). *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres & Nueva York: Routledge, 1996.

Mardorossian, Carine. *Reclaiming Difference, Caribbean Women Rewrite Postcolonialism*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.

Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

Mellino, Miguel. *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Phillips Casteel, Sarah "Introduction. Landscaping in the Diaspora". *Second Arrivals: Landscape and Belonging in Contemporary Writing of the Americas*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007.

Ramos, Julio. "Migratorias". *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana, 2009, 431-444.

Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*. Londres: Routledge, 2003.

MAPAS DA POESIA HISPÂNICA:
QUESTIONÁRIO

MAPAS DE LA POESÍA HISPÁNICA:
CUESTIONARIO

Parte importante del Dossier de los **mapas de la poesía hispánica** es el cuestionario. Con él, los coordinadores decidimos abrir el debate sobre la poesía hispánica de los últimos 30 años, presentándoles a un número relevante de críticos y poetas tres preguntas que, tal vez, hayan podido resultar un poco provocadoras. A la hora de pensarlas, nos pareció natural apuntar el foco de la atención en las articulaciones digitales de la poesía. En el periodo que tomamos en consideración, de hecho, Internet y el cambio digital es lo que más ha contribuido a cambiar nuestras vidas y, tal vez, también el lenguaje poético. Formulamos las tres preguntas a partir de esta idea y, considerando la alta calidad de las respuestas, su penetración y compromiso, creemos que hemos conseguido estimular un debate cada vez más indispensable en el horizonte de la poesía contemporánea.

La mayoría de las respuestas reconocen a la red el mérito de ayudar la **difusión** y la **recepción** de la poesía, aunque evidencian que, a menudo, el público más activo está compuesto por adolescentes. Gracias a Internet hay una expansión del “consumo poético”, pero eso no corresponde a un aumento de la reflexión sobre el hecho poético en sí. La red sería, por lo tanto, un **archivo infinito** donde, aunque en general no hay mucha calidad, si se sabe buscar, se pueden encontrar cosas interesantes. En este sentido, la red se configura como un inmenso **hipertexto poético** que, junto con el acceso a una cantidad de información enorme, ha obligado a replantear muchos de los paradigmas tradicionales.

No falta tampoco quien considere la red como un simulacro de **hiperconexión**, que proporciona una falsa sensación de conexión masiva,

y de **hiperfragmentación**, donde la conciencia crítica de los usuarios queda suspendida. Los medios sociales tienden a borrar las huellas de la **autoría** y la distancia entre “autor” y “lector”. Al mismo tiempo, sin embargo, se apunta a una ruptura de la confidencialidad: se crea una zona de infinitas escrituras paralelas a partir de mensajes privados, comentarios, notas al margen, conversaciones y subconversaciones derivadas, respuestas y contrarespuestas. Las plataformas digitales favorecen, así, una comunicación, un diálogo –que muchos consideran falso– derivado de las características del medio. A esta efímera inmediatez, algunos de los que responden oponen la intermediación de “lo perdurable”: sería, pues, con los editores, los traductores, los críticos, los profesores y los antologadores, que hay verdadera transmisión del mensaje poético, así como la garantía de calidad. Antes de internet, la poesía encontraba el control de estas figuras intermedias para llegar a la publicación en libros y revistas.

Dentro de este horizonte se señala también el problema de la **autogestión** y de la ausencia de la **crítica**. La emancipación editorial que promete las plataformas digitales ha hecho de Internet la válvula de escape para mucha poesía de escasa calidad. Consecuencia de ello es que al lector poco educado le resultaría difícil creer que para comprender y apreciar un poema es necesario estudio, producto de la lectura y la reflexión. La crítica, por su lado, debería aceptar y valorar los discursos poéticos tratando de encontrar un sistema de catalogación y taxonomía. Tendría que poner orden en el maremágnum de la red estableciendo mapas de comprensión a través de filiaciones por tono, ánimo, temas, inquietudes, recurrencias, trazando puentes entre lo

más local y lo universal. Así, la crítica podría hablar de **núcleos temáticos**, de **campos semánticos** e **isotopías comunes**, de **vectores de creación** de los diferentes poetas.

En algunos casos, de hecho, existe el convencimiento de que, aunque se encuentren en el espacio virtual de la red, los poetas comparten los temas que afectan a la comunidad en la que viven y la lengua que utilizan. Aunque no se constituyen en grupos, comparten vida y, a veces, biblioteca. En otras respuestas, por otra parte, se afirma que, aunque siempre existen pertenencias culturales y lingüísticas, ya no se puede hablar de **grupos**. Estas formas de clasificación de los discursos poéticos –por generación, raza, sexo o incluso nación– forman parte del fenómeno para-literario de la sociología de la literatura, más que al discurso de la literatura en sí. Serían **envoltorios** editoriales que obedecen a consideraciones externas al discurso poético, o incluso, meros recursos didácticos al medio académico. Además, con la expansión del campo literario hispánico en la red, en unos casos se habla ya de “hispanismos transatlánticos” y de español “posnacional”.

Entre los entrevistados, hay quien auspicia el acercamiento a la poesía contemporánea desde la herramienta de la **Humanística Digital** y quien aconseja a la crítica una **actitud militante** en relación al nuevo horizonte ideológico que subyace a las aparentemente neutras herramientas digitales. La tecnología –y su discurso dominante– tiene una ideología concreta y determinada que condiciona la producción de la poesía reciente. Esa ideología determinaría, no tanto el lenguaje, sino el sentido ideológico de los discursos poéticos. Por otro lado, parece claro a todo el mundo que la atomización

de los discursos líricos presentes en la red produce una **multiplicación de direcciones** que lleva a la **desorientación** sin que esto se vea siempre como algo necesariamente negativo. Muchos evidencian también el aumento exponencial de la cantidad de materiales con que la crítica –en una tarea titánica– tiene que confrontarse.

Las nuevas tecnologías, de hecho, han abierto nuevos campos semánticos, figurativos y referenciales en los ejes de la creación lírica. Hay quien anota que el “cortar y pegar” apareció enseguida como un recurso que inducía a una nueva **filosofía de la composición**, o de la **re-composición**. También la **interactividad** del público como parte activa del proceso creativo es un hecho relevante, como, a la distancia, la interacción con otros poetas de otras lenguas y lugares es un elemento a tener en cuenta. La facilidad de acceso a las **traducciones** es otro punto evidenciado –paralelamente a los archivos personales e institucionales. Los **traductores** son una voz importante en la actual polifonía de la red. Tal polifonía que se ve en términos generales como una ventaja significativa que puede ir modificando los horizontes de lectura, de creación, de investigación de cada uno.

Internet se ha revelado una herramienta valiosísima en términos de archivo, de difusión y como almacén de materiales poéticos heterogéneos. Sin embargo, según una parte consistente de los entrevistados, la red no constituye de por sí un elemento de novedad a nivel de **lenguaje poético**. La poesía ha sido siempre palabra, sonido e imagen; performance, en su vertiente más popular. Lo mismo continúa siendo ahora, actualizando e incorporando los medios a su alcance. Quienes, por otra parte, notan un

cambio en el lenguaje poético apuntan sobre todo a las incorporaciones en el **léxico** de palabras de las nuevas tecnologías; a la **mezcla** de prosa, verso, imagen, palabra dentro del medio digital; y a la **performance**, a la que ahora se puede acceder con más facilidad a través de los documentos audiovisuales. En más de un caso se hace referencia a la coexistencia de Mester de Clerecía y Mester de Juglaría: por un lado, la poesía escrita y meditada por el poeta en soledad y leída por el lector silencioso y, por otro, la poesía como performance en vivo y/o fruida digitalmente donde el lector es ya desde el comienzo un “lectoespectador” que interactúa con el autor.

Muchas de las respuestas expresan dudas sobre las características de **urgencia e inmediatez** –como de **virialidad**– que Internet ha creado y amplifica. La capacidad de escribir, editar, publicar, leer y comentar públicamente en tiempo real no se ve siempre como algo necesariamente bueno. Los soportes digitales suponen un cambio también en el **modo de leer** y la **velocidad de lectura** –que se habría propagado incluso a otros formatos. La lectura se ha convertido en un simple deslizar la vista. Una lectura no concentrada, que ya no es consecucional, sino aleatoria, donde se siguen los enlaces y la velocidad es mayor –y mayor también es el cansancio. Se trata de una lectura pobre, superficial, caracterizada por el movimiento por encima de la superficie –o sea, el *surfing*, el “navegar”– de los textos. Se trata de un cambio del paradigma **cognitivo**: la atención del lector está subordinada al soporte. De ahí, surge el concepto de **reducción** del lenguaje poético al *emoción* o al *meme*. Como ocurre con Twitter o Instagram, se busca la condensación del lenguaje: un sentimiento o una paradoja, una ironía, se

reducen a una imagen. La necesidad de problematizar los soportes digitales donde ocurren las prácticas de lectura –y de escritura– es un sentimiento compartido.

Compartida es también la convicción que, más allá del soporte o los lenguajes que explore, el desafío de la poesía sigue siendo el mismo: ejercer una crítica de la lengua. A pesar de Internet, el discurso poético en lo sustancial no ha cambiado. Es obvio que el texto digital no es igual al texto en papel; por eso hay que hacer un **uso inteligente** del soporte y la hibridez que permite. Si la **hibridación** y el **diálogo** con otros géneros y formas de discursos siempre ha sido una característica del lenguaje poético, el impacto de lo digital en lo poético tendría que promover la reflexión sobre la práctica de la escritura. Tal vez en este sentido se hace la distinción entre **poetas analógicos** y **poetas digitales**, y se menciona el concepto de **poesía-fusión**.

Finalmente, no faltan comentarios radicalmente negativos donde se define la poesía que se encuentra en la red como **parapoesía**. En este sentido, la verdadera poesía se escondería en algún lugar dentro del conjunto de los parafenómenos que la rodean. Un concepto que describe determinadas dinámicas sociales de la red es el de poesía o poeta “influéncer”. Como último, parece interesante anotar la idea que en la red ha desaparecido la **unidad libro**, el concepto de libro como conjunto proyectual, a favor de la dispersión de los diferentes poemas como **mónadas** lanzadas en el mar de la red.

Como se puede intuir desde este sumario recorrido por las muchas respuestas, surge una grande heterogeneidad de discursos. Con sus palabras, cada entrevistado traza unas líneas personales que, transitando por estos

mapas, a veces se cruzan con las de otros. Algunas presentan más puntos de contactos, otras menos; pero ninguna está del todo aislada. El entramado que se muestra resulta muy interesante y cumple con nuestra intención: fomentar una discusión seria sobre la relación entre el lenguaje poético y el medio digital entre un número de críticos y creadores.

Un entramado que permite ver en transparencia también las bibliotecas personales y compartidas a las que acuden los participantes. Muchas respuestas finalmente desvelan citas cruzadas de otros poetas y críticos, bibliotecas compartidas por los presentes en el cuestionario. Y esto sin que haya habido ningún tipo de acuerdo previo o selección por parte de los coordinadores. Un fenómeno interesante que concurre a conformar los **mapas**: más allá de las opiniones personales, las afinidades mutuas y las referencias a una biblioteca común que está ahí, circulando entre poetas y críticos, es un elemento a tener en cuenta cuando hablamos de la poesía hispánica de los últimos 30 años.

Alessandro Mistrorigo
Margareth Santos

PREGUNTAS

1. Al igual que los otros discursos artísticos, en los últimos 30 años la poesía ha tenido que pasar por el cambio de siglo, el nacimiento y el desarrollo de internet. La red, en particular, ha favorecido la ampliación de las modalidades de difusión y recepción de la poesía, no sólo en el mundo de habla hispana. Pensamos en los distintos soportes y dispositivos digitales, pero también en la hibridez del lenguaje poético mezclado a otros medios. Desde su punto de vista y teniendo en cuenta estas coordenadas: ¿en qué medida y de qué modo los cambios en el horizonte tecnológico y social han modificado el lenguaje del discurso poético? Por otra parte, ¿cuáles serían los rasgos de continuidad con el discurso anterior?
2. En todas las épocas, la poesía ha buscado inspiración en la relación con otras artes y disciplinas. En los últimos 30 años, la ciencia de la comunicación y los avances tecnológicos han determinado el campo de tensiones en el que también el discurso poético tuvo que medir sus fuerzas. Por ejemplo, en la relación entre formas tradicionales de publicación de la poesía –el libro y las revistas de papel– y los canales de difusión que utilizan soportes digitales –blogs, webs y archivos multimediales. A partir de esta relación ¿en qué términos se puede volver a reflexionar sobre conceptos como la “autoría”, la “comunicación” entre el poeta y el lector, la “experimentación” y la “hibridez” de “formas” y

“lenguajes” diferentes, la “mediatización” del discurso, la “publicación” de materiales etc.?

3. Los últimos 30 años están caracterizados por una progresiva promesa de extrema socialización global y por la adquisición y el intercambio continuo y simultáneo de enormes cantidades de información. La poesía, por otra parte, ha venido padeciendo una paradójica fragmentación individual de los discursos. A esa fragmentación individual de los discursos poéticos se suman dos grandes interrogantes, que nos parecen importantes:
- (a) ¿Es posible todavía –o deseable– vislumbrar direcciones o rasgos comunes entre los diferentes discursos individuales? ¿Aún tiene sentido reflexionar en términos de “grupo” o en el ámbito nacional o internacional?
 - (b) Toda esa fragmentación, de la cual veníamos hablando, parece corresponder a una casi desorientación o multiplicación de direcciones del discurso crítico. De ser así, ¿cómo la crítica puede recorrer fructuosamente los intrincados caminos de los mapas que los varios discursos poéticos han ido dibujando en estos últimos 30 años en ese enorme espacio geográfico-cultural que corresponde al mundo hispánico?

RESPUESTAS

ALBA VALÉRIA CORDEIRO FERREIRA
BRASIL

1. Como professora, crítica textual e poetisa destaco o discurso poético advindo das margens sociais, desde os anos 2000, até os dias de hoje, com nomes como Sergio Vaz e Dinha (Maria Nilda). Estes poetas conseguiram romper o silenciamento que é legado a estes tipos de produtores de poesia e, mantêm seus discursos poéticos afinados com seu público, um público também da margem social (como é mais o caso de Sergio) ou que tem interesse nas vozes advindas dela (como é o caso de Dinha). São poetas que já tem reconhecimento, por parte de seu público e até de parcela da crítica de literatura, porém, arrisco dizer que menos destaque público que prosadores da margem (cito Ferréz e Conceição Evaristo) por trazerem a poesia ou o discurso poético, e não o discurso narrativo, para a cena literária brasileira e contemporânea. Com eles, o discurso tem uma renovação estética e linguística com elementos da margem colocados no centro do discurso poético sem, contudo, instituir este discurso como outro que não advindo da margem social ou aceitar que tal discurso possa ser marginalizado na cena poética, linguística e literária atual. Sendo assim, a poesia marginal de hoje se diferencia e se aproxima da poesia marginal da década de 70. Ela é poesia que traz a “a fala da favela” (citando os versos de Wally Salomão como que gritados na canção do Rappa) como fala poética digna de ser ouvida, o que a diferencia dos poetas de 70, pois não é produzida por jovens, brancos, de classe média, mas por produtores de

poesia vindos e identificados com a periferia, negros ou pardos, poetas que editaram e foram incorporados a cena editorial, como em 70, mas enquanto margem social, e não apenas como margem estética, linguística, experimental e literária.

2. Na época digital, a atual, a poesia continua a buscar inspiração em outras artes e disciplinas sem ter, necessariamente, de medir forças entre ciência da comunicação e avanço tecnológico. No caso da poesia da margem ou de periferia, temos o poético trazendo a cena outras artes (música, como o rap, o cinema, e até séries de tv) e seus elementos culturais. E, por usar de meios digitais como sites, blogs, redes sociais, ou, o espaço público de saraus, ela pode estabelecer um tipo de leitor ou público coletivo, marcado por um eu/nós para além do leitor individualizado típico do objeto ou livro físico/digital. Com isto, a comunicação poética se amplia e ganha novas características. A autoria se faz muito mais próxima ao público e por vezes com ele se mistura, pois a comunicação digital permite uma interação, experimentação artística, hibridez de formas poéticas, linguagens diversificadas ou diferentes (e, mesmo, que trazem ou expõem as diferenças e pluralidades sociais, humanas, artísticas textualmente) e, ainda, a troca de papéis entre produtor e consumidor de poesia, fazendo com que o leitor seja tão autor do texto quanto o nome que o assina. Assim, o eu da autoria poética passa a ser uma voz dialógica tanto quanto o eu poético e, então, temos o discurso poético como um espaço literário em que a mediação é feita sem que haja uma fixidez de papéis do eu (autor,

leitor, eu poético) mas uma fluidez do eu, do discurso, da linguagem, e, do próprio poético; fluidez esta que caminha de um eu individualizado e individualista, centrado num único sujeito, ou papel subjetivo, para um eu que é plural, coletivo, um “nós” que pode ser localizado ou alcançado através do mover-se neste e deste discurso poético artístico.

3. As vozes poéticas, sejam de produtores de poesia (os autores escritores), seja o público leitor ou públicos leitores (também produtores de significação, ou, significações poéticas), ou mesmo, as vozes que trazem o eu poético textual (ou são trazidas por ele), encenam uma fragmentação individual dos discursos apenas num sentido de termos uma pluralidade de identidades poéticas que produzem a despeito de uma identidade de grupo ou geração, seja nacional ou internacionalmente, identidade a qual, talvez, ainda importe em termos de uma tentativa de “arrumação” do discurso poético para parte da crítica literária, ou em algumas ocasiões em que a crítica de literatura exija um maior didatismo, por exemplo. Por outro lado, porém, no momento presente, marcado pela globalização econômica e social, a socialização digital a nível global e as trocas constantes e múltiplas de informações coletivas, também a níveis globais, o discurso poético, dentro desta fragmentação individual, ao invés de ser individualista, tende a ser coletivista, plural, marcado por um movimento de aproximação com identidades plurais, coletivas, nem totalmente díspares ou semelhantes, mas, móveis, não fixas, que se modificam todo o tempo, pois, o eu dos tempos atuais que a poesia tanto encena, também é plural, não fixo, e,

sim, mutante. E a poesia da margem ou periferia encena esse eu, que se identifica facilmente com um nós ou sujeitos individualizados e ao mesmo tempo coletivizados, e não mais um eu que aponta para uma única subjetividade. Seja no poema Flores de Alvenaria de Sérgio Vaz ou no poema Zumbis de Dinha, um eu que ora é eu/ indivíduo, ora um nós/ coletivo percorre o discurso poético. Vale lembrar que a poesia da margem marca o cenário brasileiro há cerca de já e há pouco duas décadas. Já, pois dos anos 2000 para cá, ela se mostrou. E há pouco, pois há muito que este tipo de discurso poético carecia ser ouvido, disseminado, aplaudido, compartilhado, analisado criticamente. A seguir os poemas citados:

ALEJANDRO SEBASTIANI VERLEZZA
VENEZUELA

1. Estos largos planteamientos sugieren varias hipótesis y fenómenos que vale la pena empezar a observar. Intentaré, apenas, dar algunas señas, pues cada punto da para varios tratados. Para empezar: los cambios abruptos del presente –socioeconómicos, políticos, ambientales– tienen sin duda una repercusión en la vida concreta de las personas. A pesar del veloz y voraz avance de la tecnología en todos los terrenos posibles, en el ámbito de la emoción y la expresión poética las elaboraciones son lentas, mucho más lentas. Para mí, el hecho crucial, más que sus formas de circulación y difusión, depende de la voz, la profundidad del canto. Tampoco implica, no siempre, una automática respuesta –ni por acto reflejo– a lo que

está pasando. Más que una “respuesta”, se trata del resultado de capas y capas de emoción sedimentadas que en algún momento estallan y pasan al poema. Hay que aceptar que muchas veces la tensión lírica suele diluirse ante el registro mucho más prosaico, pero esto forma parte de otra discusión, aquí inabordable. Lo cierto es que sí hay, dentro de la eclosión digital, muchos aspectos que considerar (y bien importantes): a través de la red y sus distintas terminaciones, se hace posible difundir archivos, generar puentes, conversaciones entre poetas de países distintos, enterarse de duras realidades sociales y políticas, sin los filtros habituales de los medios de comunicación y las usuales avalanchas de propagandas, noticias falsas, avisos publicitarios. También es cierto que la poesía puede muchas veces ocupar una zona fronteriza, híbrida; habitar, traspasar y hacerse presente en otros lenguajes (bastaría recordar a la ópera, el mejor cine, la mejor pintura, la fotografía, la danza), infiltrarse en las autopistas digitales por fragmentos y aluviones, como si se tratara de descargas eléctricas. Estos vaivenes entre los distintos modos de expresión no son nuevos (tienen una larga historia): más que un lenguaje, más allá de un lenguaje, la poesía es una experiencia. Muchas veces toca lo indecible. Y si algo de eso indecible puede moverse hacia las redes, bienvenido sea. Hay otro fenómeno: los cambios en la tecnología y en el campo sociocultural sin duda que afectan la sensibilidad del poeta, pero los resultados expresivos no se pueden achacar a los medios sino a la potencia que pueda tener una voz. Ocurre sí que se masifica y privilegia muchas veces, por su pegada mediática, una poesía muy comunicativa, casi periodística, instantánea,

plana, sin matices, con poca capacidad sugestiva, atada a la seducción del auditorio y la fama efímera, los *likes* y generalizaciones a veces tristes sobre temas sociales, políticos, económicos. Muchas veces se “usa” a la poesía para otros fines. Pero tampoco esto es una novedad. Creo también que las redes, por la naturaleza instantánea de su dinámica, no ha podido aún suplir la profundidad que alguna vez tuvo la prensa y las publicaciones especializadas (muchas de ellas ahora con cuentas en distintas plataformas), aunque sí terminen incidiendo en las agendas informativas de los medios y la opinión pública. En las redes hay joyas, pero hay que estar dispuesto a pescar. Ahora “la discusión” puede saltar de cualquier parte, cuando antes lo podía hacer la prensa y una o dos revistas. Quizá, ahora mismo, se abre una suerte de zona intermedia. Por otra parte, la red se vuelve un archivo infinito. Basta con saber buscar y aparecen las sorpresas. Este es uno de los mejores dones. De las peleas tontas y las provocaciones circunstanciales (y eventuales) hay que pasar de largo, si es con elegancia tanto mejor. A veces suele pasar que se privilegia, más que el trabajo del poeta, sus ideas y sus posiciones ante lo real. A veces se tejen avanzadas publicitarias muy extrañas: hace poco hemos visto que un poeta sin ninguna consistencia gana un premio millonario –en condiciones sumamente extrañas– y recibe tal vez demasiada atención periodística cuando a todas luces se trata de un *fake* y este espacio bien podrían ocuparlo voces con mayor trayectoria y probada vocación. Esto se correspondería más a un estudio de los auditorios y sus reacciones, así como a la potencia multiplicadora de los mensajes implícita en las redes.

Pero tampoco hay que alarmarse demasiado. Estamos ante un hecho que ya Antonio Pasquali había descrito hace tiempo: es lo que pasa cuando todos los usuarios se vuelven emisores y hablan al mismo tiempo. Puede surgir con más recurrencia una poesía que busque la integración de todos los formatos. Que el poeta, con la potencia de su propio canto, pueda convertir sus libros en unos entes dotados de movimiento. Que la página quede impresa y a la vez pueda “rodar” como un *software* que se instale y de un tris se presente el despliegue –página, voz, video– ante nuestros ojos, casi como el cine. Ya hay intentos y de poner un poco más cerca la lupa podemos ver cómo muchas bandas –¡y qué decir de los artistas!– intentan hacer sus videos sobre este formato. Los resultados son variables, la lista de ejemplos es infinita. Un ejemplo reciente –podríamos explorar muchos– de cruce entre video y poesía lo hizo hace poco Yolanda Pantin y lo difundió en sus redes. De alguna manera relee su poesía, la cruza con sus fotografías. Lo otro que se me ocurre supondría cruzar una frontera innombrable: que en lugar de abrir un libro –o un *link*– tuviéramos la posibilidad de trasladarnos al mundo interior del poeta y ver, ahí, lo que está pasando. Que en lugar de abrir un libro llamado *Las flores del mal* tengamos la posibilidad de entrar en un ámbito psíquico –en cuerpo presente– que encarne a *Las flores del mal*. No sé si se pueda llegar más lejos. No sé si la tecnología, tal y como la conocemos, pueda darnos esta sensación. Creo que es un asunto más individual, relacionado con el aumento de la percepción. En estas exploraciones digitales siento que aún no se han roto del todo los moldes expresivos de las vanguardias y la

poesía concreta. Tal vez la inminencia de lo digital –no siempre benéfica, como sabemos, porque no puede asumirse como un fin en sí mismo, sino como un medio para difundir la poesía– apure estas salidas. Pero después de todo, el hecho fundamental, el hecho crucial, sigue y seguirá siendo el mismo: escuchar al poeta –unas veces voz y antena de la tribu, otras propagandista y difusor de raros intereses– y lo que viene a decir su canto, su capacidad de conmover.

2. Lo decía: siempre hay una interrelación entre las distintas expresiones artísticas y ahora mismo se suma la explosiva masificación de archivos que circulan por aquí y por allá. Es indudable. Y hay, sí, una convivencia de formatos. El libro, las revistas de papel, las que aún sobreviven, apelan a las vías digitales. Al volverse el poeta un emisor –de su propia obra, de la de otros, de sus opiniones– crea un ámbito de lectura alternativo, genera un “discurso” paralelo al de su obra que no siempre tiene que ser poético (bastaría ver cómo se usan las redes sociales, por ejemplo, para hacer denuncias, tal y como pasa en Venezuela; hay gruesos expedientes al respecto, cuyo estudio merecería ser tocado aparte). Ante la fantasía del auditorio –¿a quién le hablamos cuando “hablamos” en las redes?– y la necesidad de dar “declaraciones”, es un riesgo y una tentación recurrente. También hay casos, muy poco afortunados: vemos cómo los autores se enfrascan en displicencias y combates verbales con lectores, críticos, editoriales, en una constante necesidad de opinar y enjuiciar. Unas veces raya en el delirio y en otras hay lucidez. En el entretanto no deja de resultar

llamativo que la comunicación entre el poeta y sus eventuales lectores pueda volverse instantánea. Al estar en la red podemos cruzarnos como si se tratara de un boulevard. Hay zonas para todo tipo de comercios y esto es lo más importante. Puedo enviarle un tweet a Kaliffatides y recibir –o no– su respuesta. Puedo intercambiar con una editorial. En línea y en vivo aparece toda una zona de intercambios mucho más rápidos que en la era de la carta impresa, el fax y los cables. Recuerdo todavía mi sorpresa, de adolescente, cuando en una revista deportiva que solía leer un columnista publicó su mail. Le escribí y a los días tuve una respuesta. Hay que agregar a la ecuación la ruptura de la confidencialidad: muchas veces los mensajes privados se publican con total desparpajo. Las capturas de pantalla tienen así miles de intenciones y usos. El cóctel resulta explosivo. El asunto es que se crea toda una zona de infinitas escrituras paralelas: comentarios, notas al margen, conversaciones y subconversaciones derivadas, respuestas y contrarespuestas. Todos hablando al mismo tiempo, sin parar, reunidos en el boulevard, la plaza, o el puerto virtual, sin necesariamente comprendernos. Es un vórtice, el agobio de la interpretación constante. Lo que se dijo, lo que se quiso decir, lo que se intentó expresar, lo que no se pudo y las infinitas respuestas posibles. Es la sensación del ágora y la del campo de batalla. Muy rara vez la del ágape. Sumemos la proliferación de cuentas apócrifas que generan nuevas perplejidades: de pronto circulan mensajes o citas de Kavafis, Foucault, Barthes, Jung, Freud, Pessoa. En ocasiones se presiente que son apócrifos. No sé si habitar este juego todo el tiempo –arma de doble filo, a fin de cuentas– pueda otorgar el reposo

necesario para atender los llamados más importantes. ¿No es esto lo que finalmente cuenta? Dependerá siempre de las búsquedas y las inclinaciones del navegante. Aquí lo crucial. Por otra parte, gracias a las redes y a las conexiones digitales, he podido descubrir muchos autores, recibir por correo sus obras, cuando no descargarlas, oír sus poemas, infinidades de entrevistas. En un país como Venezuela, donde es muy difícil comprar libros, y más aún traerlos desde afuera, por todas las complejidades de una crisis escandalosamente larga y penosa, se trata de un nada desdeñable paliativo ante el aislamiento. Finalmente, para estas consideraciones, sin duda hay que ver muy bien desde qué país –y en qué contexto personal– ocurren. Así aparece la oportunidad de captar singularidades y diferencias en los usos.

3. Diría que la fragmentación en la poesía es muy antigua: leemos a Safo en reconstrucciones –y traducciones– y Mallarmé le lanzó los dados a la página. Aquí hay una paradoja estimulante: tal vez las redes nos pongan ante la tentación de “abolir el azar” una y otra vez. Infinitos textos-dados saltan por todas las pantallas incesantemente. Lo dicho: la tecnología incide, siempre, pero no lo es todo. No es lo mismo un poema cantado que un poema inscrito en una piedra. No es lo mismo un poema impreso en la página que circulando en las redes. No es lo mismo leer un poema en el teléfono que escuchar al autor en una grabación. Bien vale la pena considerar estos matices cuando se trata de abordar el impacto de la tecnología en la difusión de la poesía y las lecturas –

creativas, críticas— que puedan generarse. Otro punto, paralelo al de los archivos (personales, institucionales), está en el aumento significativo de las traducciones: ahora mismo, de un mismo poema, es posible encontrar muchas versiones. Así los traductores son una voz muy importante en la actual polifonía. Una ventaja significativa. Esta situación, en gran medida, puede ir modificando los horizontes de lectura, de creación, de investigación. Siento que cada vez será más difícil establecer “separaciones”. Ahora bien, los grupos, las nacionalidades, tienen un lugar en la historia de las personas y sus eventuales posibilidades expresivas. No puede soslayarse la proveniencia, siempre se habla desde un lugar y ese lugar está lleno de imágenes e historias (también traducciones). Quizás, para establecer ciertos mapas de comprensión, más que por nacionalidades, convenga establecer filiaciones por tono, ánimo, temas, inquietudes, recurrencias, trazar puentes entre lo más local y lo universal. Me gusta recordar esta frase de José Lezama Lima: “Algún día cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en Sor Juana, y de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza” (“La curiosidad barroca”). ¿Y qué pasa si se intenta, más bien, cazar recurrencias? ¿Hay un cable invisible que pueda cruzar mi voz en Caracas con otra lejana, por decir, en Tokio? ¿Hay una eventual afinidad más allá de las lenguas y sus barreras? ¿Cómo el tiempo puede estremecer de modo similar a dos personas que viven en lugares tan distantes? Estas cuestiones ponen a jaque todas las ideologizaciones que se suelen imponer

sobre los autores y sus obras. Los poetas y los estudiosos, cada quién a su manera, podrían sacarle provecho. Pero también es cierto que la poesía, al estar atada a la palabra y al canto, va más lento, las respuestas no siempre son inmediatas, van preparándose. Un reparo: se dice muchas veces “la crítica”, sí, como si se tratara de una sola institución, o un personaje. La presiento como una polifonía. Lo cierto es que la poesía es un animal incómodo en todas partes, incluido el ámbito de la academia. A veces por sobrevivencia, hay muchos poetas y artistas que han conseguido un espacio laboral en las universidades. Tiene tiempo que es así. En el caso de los venezolanos que emigraron en estas últimas dos décadas ha sido un refugio, a veces con un costo muy alto. Siento que las migraciones y la tecnología están redefiniendo muchos lugares de comprensión, lo cual lleva a la posibilidad de gestar más de un cambio expresivo que incluirá a “la crítica”. En todo caso, siempre lo más importante, al menos para mí, será la capacidad de atender la singularidad que cada voz tiene en sí misma, su carga vital e intransferible, más allá de las generalizaciones ideológicas, los encasillamientos doctrinarios, los intereses mediáticos, editoriales y las líneas de estudio de los departamentos. Hay un hecho que cada vez toma más fuerza: cada vez hay más poetas inquietos por atravesarse y permearse de otras expresiones. Quizá esta condición agregue nuevas consideraciones a la hora de valorar las obras, recuperarlas, releerlas, traducirlas y hasta moverse entre una o más lenguas (ni hablar del spanglish, el portuñol, la poesía dialectal, sin duda una fuente), además de la materna, lo cual hace volver a lo inevitable: la multiplicación de las voces y direcciones que

indican una pluralidad imparable. Ya sabemos que todos podemos hablar al mismo tiempo. Y ahora, ¿qué viene? Cómo, dónde, qué escuchar.

ÁLVARO VALVERDE
ESPANHA

1. Es verdad que se ha modificado; ahora bien, si nos atenemos al discurso poético tal y como se ha venido entendiendo hasta ahora, esa tradición de tradiciones que va creciendo y cambiando con nuevos, pequeños pero sustanciales eslabones de una cadena en distintas lenguas con siglos y siglos de historia, la medida del cambio por esa razón me parece poco significativa. También en lo que afecta al modo o manera de decir. Lo que calificamos como poesía (culta, si cabe el adjetivo) no creo que se haya visto afectada, en lo fundamental, por internet, salvo en lo que respecta a su difusión, ahora mayor. Cosa distinta es lo que las redes han hecho con ese fenómeno que el poeta español Luis Alberto de Cuenca ha calificado como “parapoesía” o el estudioso peruano Martín Rodríguez-Gaona como “poesía pop tardoadolescente” o, en fin, el también poeta hispano Benjamín Prado como “poesía juvenil”. Uno parte de la base de que eso, aun siendo en sentido laxo poesía (hay tantas manifestaciones artísticas que pasan por tal...), en rigor no lo es. Para empezar, porque ni siquiera sus practicantes se autodenominan poetas. Son cantautores, *youtuber*, raperos o amigos de la *performance*. Los más reconocen sus limitaciones e incluso asumen que su mundo es otro. En todo caso carecen de lo

imprescindible: una formación lectora (la poesía, me temo, no cae del cielo), lo que permite que esa cadena a que hacía alusión antes avance o crezca. Internet sí se presta a favorecer la experimentación. Eso que tal vez se siga calificando como “vanguardia”. La poesía visual y aquella que utiliza el sonido o la música. Uno pisa esos terrenos con la mayor cautela. Porque son más cercanos a lo artístico, pongamos, que a lo literario, en sentido estricto. Siempre y cuando se considere a la poesía literatura, cabe aclarar. Un género literario más, quiero decir. La verdadera poesía (esto es, la poesía) se concibe en espacios interiores, en soledad, silencio y sosiego, todo lo que las redes sociales, metáfora perfecta de nuestra sociedad líquida, la de la ansiedad, el ruido y la prisa, no pueden proporcionar al poeta. El poema no puede componerse a golpe de *tuit*. Confundir versos con ocurrencias no es propio de los lectores de poesía. Ni de quienes la escriben. Mención aparte merece el florecimiento de las revistas digitales, perfectas y asequibles aliadas de la mejor poesía. También de la peor, hemos de reconocer. O de las páginas web de poesía; algunas, auténticas antologías *on-line*.

2. Iré a un ejemplo personal, porque es lo que mejor conozco. Desde 2005 mantengo un blog en la red. Cuanto he escrito y publicado ahí supone la parte más extensa de mi producción literaria, que ya abarca casi cuarenta años. Mi nivel de exigencia, a pesar de la inmediatez asociada a ese invento (que obliga a quien escribe a cultivar el don de síntesis y a afinar sus armas retóricas y estilísticas), ha sido similar al que sostengo en todo

cuanto escribo, ya sean poemas o reseñas críticas. Soy consciente de que es literatura, o eso espero. Y de mi autoría, por supuesto. Como bien dice el poeta Jordi Doce, un blog no deja de ser un libro en marcha. Por eso, el pasado año reuní la parte más personal de esa bitácora en un libro de 400 páginas (una muestra, al cabo, mínima) que subtité con la palabra “Diario”. Porque eso es, por más que cada uno lo sea a su manera. El trasvase ha sido tal cual, sin apenas modificaciones, pero el resultado, a los ojos de la crítica y los lectores, demuestra que el papel modifica lo escrito y da a luz otra obra. Ni mejor ni peor, pero sí distinta. Uno de los signos diferenciales de lo que se escribe en estos nuevos formatos (que ya no lo son tanto) es la capacidad de enlazar contenidos y ampliar las potencialidades de las entradas, algo que el papel (salvo que añadas enojosas notas) te impide. La capacidad de diseñar tu propia página y de elegir la tipografía y las ilustraciones dan al blog un añadido que te convierte en una suerte de editor que, para colmo de bienes, tiene total libertad sobre los contenidos que decide publicar. Tampoco carece, por fin, de falta de espacio, algo impensable en los medios de comunicación tradicionales, ya sean libros, periódicos o revistas.

3. (a) Entre los más jóvenes, puede que sí. Lo grupal sólo tiene sentido en esa etapa de la vida de un poeta. Para bien y para mal. Con intención estratégica o sin ella. Cosa distinta es que haya poetas con intereses comunes y que, por tanto, sus poéticas coincidan. (Sin olvidar que si un poeta carece de voz propia no hay para él poesía digna de tal nombre.)

Esto ha ocurrido siempre. Lo llamativo es que ahora esos grupos o esos poetas con poéticas similares no entienden de fronteras. Un español puede formar parte de un grupo en el que haya también mexicanos o argentinos, que por tener una lengua común no resultaría extraño, sino también de otros ámbitos como el anglosajón, el italiano o el polaco, pongo por paso. Por no mencionar la conexión oriental, digamos, que el fomento del haiku ha propiciado. Esta ligazón grupal se aprecia muy bien, o eso creo, entre poetas hispanoamericanos. Para terminar, abundan las páginas en las que alguien (¿lo denominaremos *influencer*?) reúne poemas (o así) de jóvenes afines, lo que redundará en la afirmación de que existen, en efecto, grupos poéticos en la red. Tan efímeros acaso como todo lo que transcurre por esos canales.

(b) Lo tiene complicado. Muy complicado. Uno, que se considera un lector de amplio espectro y que, por mi condición de crítico, recibo no pocos libros al año, he de reconocer que estoy (que estamos) lejos de poder abarcar ese mapa. Y de recorrerlo como es debido sin perdernos. Tiene su parte positiva: la que subraya la amplitud de campo, el amplio y rico panorama de la literatura escrita en español. Si a eso le sumamos la avalancha de Internet... Por seguir, ¡cuántos libros no recibo en formato pdf!, y eso que detesto, analógico confeso, leer sobre pantallas. También se da una facilidad que antes no existía. Puedo pedir, por ejemplo, tal o cual libro editado en Chile y leerlo en formato digital, como me ha pasado recientemente con *La plaza de mi pueblo*, de Arturo Durán, publicado en una pequeña editorial de Valparaíso. Me alegra romper, además, con

una perversa constante de nuestra historia literaria, donde no se apreciaba con la consideración que merecía la literatura ultramarina. Felizmente, una lengua común ya no nos separa, parafraseando a Bernard Shaw. Lo que está claro es que no hay que cejar en el empeño e intentar que el panorama se complete, como, por cierto, este proyecto intenta.

AMBRA CIMARDI
ITÁLIA

1. El rápido desarrollo tecnológico en la época contemporánea ha introducido numerosos cambios a nivel económico, artístico y social, dando lugar a una realidad cada día más líquida y compleja (Bauman, 2000), características que se reflejan en la poesía española actual. En los últimos veinte años, en las múltiples estéticas se ha consolidado la presencia de referencias a la postmodernidad a nivel terminológico y conceptual: numerosos autores pertenecientes a diferentes generaciones, crecidos o nacidos en un mundo cada día más consumista y globalizado, crean un diálogo entre la tradición y los estímulos procedentes de los nuevos medios de comunicación, de la publicidad, de internet y del material audiovisual cotidiano. Pese a la fusión de estilos, técnicas y disciplinas artísticas distintas en el horizonte lírico del siglo XXI, los autores que escriben poesía de verdad, respetando este género que requiere agudeza y compromiso, no se olvidan de sus antepasados, de los que retoman imágenes, teorías, postulados poéticos y, en algunos casos, incluso versos. La escritura nace de la lectura: como

afirman Gérard Genette (1989 [1962]) y Julia Kristeva (1981 [1969]), quienes hablan de “transtextualidad” y de “intertextualidad”, ningún trabajo literario es independiente, siempre hay cierta relación, manifiesta u oculta, con otros textos.

2. En la época de la difusión instantánea de la información, caracterizada por una economía basada en la investigación y el conocimiento (Lyotard, 1979), numerosos poetas y críticos literarios han creado páginas web y blogs para promover su obra. Se trata de espacios virtuales gobernados exclusivamente por los criterios impuestos por los escritores, los cuales, a veces, se encuentran atrapados en la misma realidad consumista de la que les gustaría huir. Cuando los poetas superan los paradigmas impuestos por los poderes invisibles (Foucault, 1984) que rigen nuestra sociedad y producen una obra de calidad, Internet ofrece nuevas posibilidades interactivas entre los autores y los lectores que, mediante una pantalla, pueden entrar en contacto directo (González Moreno, 2016). La red ofrece múltiples contenidos y favorece la fruición de material internacional, aunque, en la mayoría de los casos, sin un filtro de calidad; por esta razón, no puede sustituir al trabajo científico de los expertos y al papel formativo del personal docente, sino que puede coadyuvarlo en su misión educativa mejorando su performatividad. Si se emplean de forma inteligente, las nuevas tecnologías ayudan a despertar el espíritu crítico en la población acercándola a la poesía y alimentando su interés en esta forma literaria. En los últimos años, se han desarrollado en diferentes universidades talleres

interactivos donde la teoría se pone en práctica a través de la producción de vídeo-poemas, es decir, una nueva forma interpretativa audiovisual. Finalmente, en YouTube y otras plataformas, además de material cuyo valor es cuestionable, se encuentran vídeos muy interesantes de recitales poéticos, entrevistas a autores y grabaciones explicativas de conocidos investigadores que, en el mundo de la inmediatez atrapan al público y nos recuerdan que la poesía está siempre presente en nuestras vidas, estimula el pensamiento y es un medio para conocer mejor el mundo y a nosotros mismos.

3. Aunque pienso que la proximidad temporal a las generaciones recientes hace más difícil formular un juicio sobre la poesía actual, comparto la posición de Marina Bianchi (2016) que reinterpreta la tradicional dicotomía mimesis-poiesis y sugiere que, en la poesía de cualquier época, se pueden encontrar tres principales actitudes en el *ars poetica* y su relación con el mundo externo que en algunos casos se suceden y en otros conviven: la línea del arte por el arte, el intimismo y el realismo. Esta teoría puede ser un punto de partida para sistematizar el panorama poético policéntrico actual, reconociendo y respetando la multitud de voces líricas diferentes y los cambios que surgen a lo largo de las trayectorias creativas de los poetas. Además, en la realidad líquida contemporánea (Bauman, 2000) en la que las fronteras entre las disciplinas están cada vez menos definidas, consideramos fundamental investigar sobre la poesía desde una perspectiva transcultural y multidisciplinar, retomando estudios a nivel

antropológico, sociológico, psicológico, filosófico, pedagógico, histórico, lingüístico, químico, físico, etc., y no sólo literario. Creemos que sería muy útil proponer un análisis desde múltiples puntos de vista sobre la relación entre la poesía, el autor, el lector y la postmodernidad.

ANAHI MALLOL
ARGENTINA

1. Algunas de las características de los textos contemporáneos parecen desprenderse de la proximidad con las nuevas tecnologías, su modo de circulación y ejecución, las sensibilidades y habilidades que requieren y que ponen en juego al mismo tiempo (velocidad, consumo, seducción del espectador): la inmediatez lingüística, representacional, la capacidad de hacer contacto con un receptor, la facilidad de circulación, el seguro efecto de shock obtenible aún desde, no ya la primera lectura sino el primer golpe de ojo, la facilidad de lectura o comprensión sin poseer un capital simbólico importante (si permiten una segunda lectura, o un juego en el interior de la tradición, se trata siempre de una lectura de segundo grado, cuya ausencia no impide que el poema logre todos los efectos de primer grado antes mencionados en ausencia de esta segunda instancia). Ello facilita un éxito rápido en los formatos electrónicos y masivos, una receptividad acelerada; también promueve un nuevo modo de lectura, una lectura no concentrada, que hace de la pobreza de elementos o de la inmediatez de la percepción un valor, y éste es un punto de vista desde el cual se vuelve

interesante indagarlos. En un artículo aparecido en la revista Viva (2006: 37), Beatriz Sarlo describía algunas de las particularidades de la navegación on-line, y advertía acerca de la velocidad de esa navegación. “Lo que se hace habitualmente con las páginas de Internet está tan alejado en el tiempo como en el estilo de la lectura intensa del pasado, pero también es diferente de la lectura extensiva de los siglos modernos. La palabra navegación que se usa en castellano no es tan apropiada como la palabra inglesa surf, que se usa para la acción de deslizarse sobre las olas y que también significa espuma. Si algo caracteriza el surf es el deslizamiento a una velocidad que es la que mandan las olas y la inmaterial ligereza de la espuma. (...) Algo de eso nos sucede a los navegantes de Internet, dominados por la tentación de pasar de un enlace a otro, de abandonar una pantalla, como si fuera un momento de la ola, para deslizarnos hacia la pantalla que se construirá enseguida, y de allí a la siguiente, como si la ley de la lectura fuera una ley de pasaje que prohibiera persistir en un mismo lugar”. Velocidad de la lectura que es un dato a tener en cuenta en su doble dimensión, en primer lugar porque nos implica en tanto lectores de páginas web, en la medida en que la oferta de poesía por Internet no ha dejado de crecer, desde el envío del poema del día, que muchas veces no hacía sino atascar nuestra casilla de correo (y recurriamos a él, más que para leer el poema, para ver a quién publicaron hoy) a revistas web, como la Vox Virtual, que contenía poemas, reseñas y comentarios, hasta entrevistas, pasando por otras que buscábamos por Internet o que llegaban como correo muchas veces indeseado. En tal caso, la velocidad de lectura

crece casi exponencialmente hasta el punto de no poder considerarse ya casi una lectura en profundidad, y se acerca a la mirada desatenta de las imágenes mediáticas.

2. Es probable que el “modo de leer” o “velocidad de lectura” propiciado por los soportes digitales se haya ido propagando paulatinamente a otros formatos, hasta convertir a la lectura en un modo de deslizar la vista sin comprometerse demasiado con lo que se lee, y este modo de lectura que podría tanto desplegar nuevas cualidades intelectuales, perceptivas y hasta cognitivas en el lector, como hacerle perder las antiguas. A este respecto, muchas de las categorías que Benjamin (1936) desarrolló referidas a la obra de arte, afectan sin más a este nuevo modo de leer: la pérdida de la recepción aurática o cultural de la obra literaria, la poesía en nuestro caso, que presuponía unos tiempos de lectura determinados, una actitud de recogimiento (contemplativa) y una posibilidad de relectura infinita. Si en aquel momento se podía hacer una comparación entre el lienzo y el cine, de la cual se desprendía que mientras el lienzo invitaba a la contemplación, y ante él podía uno abandonarse al fluir de las asociaciones de ideas, no era posible tener esa actitud ante un plano cinematográfico porque apenas se lo ha registrado con los ojos ya ha cambiado y el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas, lo mismo puede decirse hoy de las diferencias a establecer en primera instancia entre una lectura de un libro y la de una página electrónica. Por otra parte, las nuevas técnicas

no sólo reprimen el valor cultural porque ponen al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye o presupone atención alguna. Así, el público es un examinador no experto que se dispersa. Si quien se recogía ante una obra de arte se sumergía en ella, por el contrario la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística y está más cercana a una recepción táctil que viene por la vía de la costumbre. Por eso en su afán des-sacralizador las vanguardias hicieron uso y abuso del efecto de *shock* (Bürger 1987). Utilizaron el escándalo como centro de la estética y de ese modo lograron que ante las obras del surrealismo y el dadaísmo fuera imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio. Lo que se consigue así es una destrucción sin miramientos del aura al proponer obras que exhiben su inutilidad como objetos de la inmersión contemplativa. Hay una lectura afín a este pensamiento en un artículo de Ana Mazzoni y Damián Selci (2006). Allí, en una serie de pasajes demasiado rápidos y que merecerían mayor atención, Selci y Mazzoni llegan de las ediciones alternativas de pequeñas editoriales, sin tener en cuenta los formatos electrónicos, a una estética de lo *trash*. En primer lugar hay que señalar que no hacen diferencia entre los libros de Siesta, libros de formato pequeñísimo pero de alta calidad, cosidos, con lomo, y hechos por serigrafías, con tapas de cartulina, y tiradas que van de los 300 a los 1000 ejemplares, o los de Tsé-Tsé, de las fotocopias borroneadas y casi ilegibles de Belleza y Felicidad, ni de esos extraños, como los llamó Aira, souvenirs de la pobreza que son los libritos de Eloísa Cartonera, o de las impresiones láser, de tirada casual e incierta, sin

lomo, de Ediciones del Diego. Tampoco se ocupan de la edición digital. La hipótesis es curiosa; dicen: “Porque si hay algo de veras nuevo en esta literatura es el soporte en el cual se nos aparece. Lo primero que nos llama la atención de esta poesía no es el modo en que está escrita sino la materialidad del objeto-libro que la sostiene. Diseños curiosos, formatos bastante alejados de los de los libros “comunes”... todas cosas que nos hacen preguntarnos “pero esto, ¿qué es?”. Ese sentimiento de sorpresa es el modo en que lo “nuevo”, lo distintivo de la poesía actual, se nos aparece por primera vez. Y debemos prestarle especial atención. El diseño de los libros de la poesía actual constituye la primera y fundamental mediación que el crítico deberá tener en cuenta. Por así decir, primero tendrá que ver y sólo después leer (260). El predominio del diseño o del formato, de los dispositivos, es entonces aquello que marca la “novedad” de esta poesía. Ediciones marcadas por su precariedad, y, precariedad que se multiplica en el caso de la comunicación electrónica, y que llevan a la poesía y a las poéticas a correr ciertos riesgos.

3. Esos riesgos entrañan, o en realidad son el resultado, de una cualquierización del poeta y del libro: cualquiera puede escribir poesía, cualquier cosa es un libro o un medio válido para hacerla circular. Si se pueden “editar” los propios poemas como fotocopias abrochadas, o publicarlos en las redes con el beneplácito de amigos y colegas que “megustean” incluso sin leerlos, entonces se puede ser un escritor-editor que tiene un libro editado, ni qué decir si sólo basta con abrirse un blog o con “editar” poesía en la web o enviar

una “revista” por correo electrónico. Esta sería la condición de posibilidad y a la vez la marca distintiva de la poesía de los 90, según Selci y Mazzoni. Eso podría explicar también por qué fueron rápidamente acogidas por los medios de comunicación y por algunos críticos académicos las poéticas próximas al realismo y a lo pop: hay un rápido efecto de *shock* o de novedad, a la vez que se mantiene la ilusión de que la literatura toca lo real, o tal vez de que se une el arte a la vida, o de que la poesía puede ser hecha por todos y leída por todos. Y si, como lee Delfina Muschietti (1998), “desde la matriz tecno, parece, nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez”, hay que pensar qué otras operaciones textuales pueden leerse. Concluye Sarlo su artículo: “cuando se navega en Internet se guarda en la computadora cualquier página por la que se ha pasado buscando algo. Después, la experiencia muestra que la mitad de esas páginas no sirvieron para nada”. Y afirman Selci y Mazzoni: Todo el tiempo los libros están por romperse. Eloísa Cartonera se las ingenia para que manipulemos el cartón como si fuera porcelana china, tal es nuestro temor a romperlo. Esta fragilidad, desde ya, condiciona nuestra lectura, y estaría mal reducirla a una cuestión contingente. ¿Por qué? Porque de cierto modo todos estos libros de que hablamos deben ser manipulados con cuidado: no se los puede doblar sin temor a quebrarlos, no se los puede guardar sin el riesgo de perderlos, o confundirlos con papeles sin importancia (262). Pero, ¿y si no quieren parecer o ser sino papeles descuidados o sin importancia? De lo *trash* como materia al *trash* como formato, apoteosis pop de lo efímero, poesía vuelta papeles sin importancia, la fragilidad de la poesía puesta en

acto, que parece destinada a agotarse en su propio gesto. Posee un único significado: la vacuidad del gesto mismo (lo que quiere decir: aceptación del fracaso de las vanguardias, imposibilidad de relacionar al arte con la vida, falta de función del artista en la sociedad, falta de función social y aún humana de la poesía). La pobreza de la representación, en muchos casos, parece traer aparejada un empobrecimiento de la poesía, a menos que se hagan esfuerzos teóricos por rescatar esa puesta a mínimo de lo poético como valor con una re-inmersión de los textos en una tradición cultural y literaria, contexto en el cual es precisamente la falta de una responsabilidad moral, de una moral de la literatura, lo que constituye su marca diferencial y la distancia de poéticas de los sesenta o setenta, para ocupar ese lugar de la técnica que Benjamin le atribuía al cine cuando afirmaba: “Por virtud de su estructura la técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo” (1936, 52), de donde se sobrepasa la estética de lo *trash* hasta convertir a lo *trash* en una estética. El texto entonces se tensa hacia lo banal, exuberante o también mínimo. Caída la pregnancia del símbolo como modelo de lectura de “lo poético”, cuando el poema se proponía como transacción entre lo ideal y lo real, como posibilidad de verdad, belleza y libertad, lo que se construye, en sus configuraciones transgenéricas, sus performances, sus mezclas típicamente pop de lenguajes, es ese lugar imposible, ese lugar fantástico, donde lo plebeyo se confunde con lo bello y lo que surge no es sólo el kitsch, sino algo así como la culminación de lo efímero. Hay experimentaciones respecto de autorías colectivas o masas escritas sin huella autoral, y experimentaciones

de arte conceptual, siempre las hubo. Hay una literatura un poco “hecha por todos”. Pero también hay autores y poetas más comprometidos con su arte. Creo que analizando las particularidades de estas circulaciones se puede conceptualizar acerca de lo contemporáneo, pero sin actitudes apocalípticas: el libro persiste. Cualquier cosa puede circular por las redes como poesía, pero la poesía, a fin de cuentas y a la hora de la verdad, no es cualquier cosa, y hay diferentes niveles de lo literario, tal vez para públicos distintos. Todavía es posible reflexionar por núcleos de poéticas, por grupos como “formaciones”, en el sentido de Raymond Williams, poetas nucleados en torno a una revista, un proyecto, un espacio, sean éstos virtuales o físicos, transnacionales o migrantes, uni o multilingües. La crítica no ha encontrado aún el modo de ordenarlos o conceptualizarlos. La actualidad del arte y la literatura exigen un esfuerzo de imaginación crítica, y siempre es deseable otorgar por su medio legibilidades, líneas de lectura, redes de construcción de sentidos, porque todo ese aparato crítico contribuye a la circulación del arte, es su otra cara. Como decía Lacan, para interpretar hace falta “un esfuerzo de poesía”.

ANDRÉS NAVARRO
ESPANHA

1. En primer lugar, que yo escriba poesía no me da una visión privilegiada sobre lo que sucede a nivel global en el ámbito de la poesía. Casi diría que si sigo escribiendo es gracias a haberme mantenido más o menos al

margen del bombardeo de las redes. Lo que se me hace evidente es que las formas de comunicar y difundir la poesía han evolucionado mucho, aunque no tanto los registros. A nivel global, el género experimentó sin duda mayores cambios en la segunda década del siglo pasado que en los últimos cuarenta años. Eso en cuanto a la poesía en sí misma. El resto, es decir, que un texto se lea sobre una base electrónica o en una *jam session* emitida en *streaming* supone como mucho un cambio de envoltorio o, como sucede a menudo, una intensificación de las interferencias entre texto y lector. Es cierto que en virtud de las nuevas formas de difusión, al menos en España, cierta poesía poco exigente ha calado entre cierto público poco exigente, lo que ha generado que el fenómeno de los superventas, antes exclusivo de la narrativa, haya llegado también a la poesía. Pero se trata sobre todo de una alteración en el mercado editorial, no del propio género poético. Mucho se ha escrito ya sobre esto, pero si las novelas de Dan Brown conviven con las de Botho Strauss, las librerías y los catálogos editoriales también pueden acoger, aunque los hagan por motivos distintos, a poetas que escriben con distintos grados de exigencia.

2. Según he visto, la poesía es para algunos autores un elemento más dentro de su estrategia de proyección social. Una herramienta de marca personal más que un fin en sí mismo. Eso no afecta sólo a la poesía, pero lo cierto es que rara vez me interesan esos textos. En paralelo, otros autores –a veces son los mismos– se sienten llamados a democratizar el acceso a la poesía. Para ellos, lo importante no es tanto la calidad de las obras

como su capacidad para llegar a un número cada vez mayor de lectores. Con el pretexto de ampliar el público de la poesía se la disfraza, se la embadurna, se la saca a la calle, se la llena de ruido para deleite de gente que no la lee, que no va a leerla, que no tiene por qué hacerlo. Pero la idea de llevar la poesía a la gente común es tan antigua como la propia poesía. Dicho de otro modo, lo que veo es la proliferación de obras y autores que privilegian lo poético frente a la poesía, la transmisión frente al mensaje. Naturalmente, hay grados intermedios, y en muchos casos eso que he llamado *lo poético* es valioso en tanto que logra romper con los automatismos de la percepción y deconstruir la realidad o el lenguaje con el que la nombramos. Según un estudio, el 59% de los estadounidenses creen que el fin del mundo tendrá lugar en el transcurso de sus vidas. Con el arte ocurre algo parecido. Cada momento presente suele crear propia su ilusión de trascendencia, y a menudo se sobrestima en relación al pasado. Creo que la revolución tecnológica es una coartada perfecta para los temperamentos apocalípticos, pero si hablamos de poesía, la hibridación y el diálogo con otros géneros han estado ahí desde Horacio.

3. (a) Juan Ramón Jiménez decía que las antologías debían hacerse por edad y por tiempo, lo que no parece mala guía para el momento actual. Por un lado, es un criterio más objetivo que el de “generación”, que suele llevar aparejada alguna forma de proselitismo. Por otro, la gente de la misma edad acostumbra a tener referentes comunes, más si cabe en poesía, que se ve poco afectada por la publicidad y los grandes medios,

al menos hasta hace poco. Creo que a un libro de poemas aún se llega por un amigo, un familiar o por el propio autor, es decir, la transmisión de lecturas es íntima. Así, cada grupo de lectores va creando sus propios mitos, fetiches y antagonismos, y supongo que las redes sociales han atomizado e intensificado esos fenómenos. Es evidente que la aparición o no de un libro extranjero en España guarda relación con las modas y la decisión de editores y distribuidores. Por otro lado, el retraso entre la publicación de un libro extranjero en su país y su llegada a España, si es que llega, me parece especialmente sangrante en el caso de la poesía hispanoamericana. Para la poesía, el ámbito debería ser la lengua y no las fronteras políticas. En ese sentido, Internet se ha revelado como una herramienta valiosísima. Pero agradecería que a efectos de edición, en España se tratara igual a un autor de Sevilla y a uno de Medellín.

(b) Para responder a esta pregunta tendría que saber de qué tipo de crítica hablamos. En España resulta difícil encontrar espacios de crítica literaria especializados en poesía. Ignoro lo que deben hacer los críticos en el momento actual, salvo que hablemos de hacer crítica, a ser posible honesta y en medios de fácil acceso, lo que ya sería un avance.

ÁNGELA SEGOVIA
ESPANHA

1. La verdad es que pienso, o quizás deseo pensar, que el desarrollo tecnológico no ha afectado demasiado a la poesía. Pero después trato de imaginar qué

pasó con la lírica después de la invención de la imprenta. Anne Carson ya habló de lo que pasó con la poesía griega una vez que se incorporó la tecnología alfabética. Según ella la lírica sentimental no habría existido de no haberse incorporado la escritura. Pero hoy sigo leyendo a Safo o a Arquíloco, o a Guillaume d'Aquitaine, y no siento distancia con ellos, sino una enorme cercanía. Imagino entonces que las tecnologías sucesivas que se insertan en nuestros modos de escribir y de leer afectan y no afectan a la poesía. No creo, por ejemplo, que la mayor difusión afecte demasiado. Tampoco creo que la poesía llegue a estar intervenida por una especie de robótica. Ni que la hibridez provenga de la tecnología, sino acaso de las primeras vanguardias. Pero sí creo que nuestra forma de pensar y de sentir se ve afectada por la red. El efecto de este afecto lo desconozco, posiblemente no tenga nada que ver con lo que podamos imaginar ahora. En mí, de hecho, encuentro sobre todo resistencia. Resistencia a la velocidad, resistencia a la falta de corporalidad. Quizás sea ese uno de los efectos, al cabo de los años. Me imagino una especie de lírica que, habiendo pasado por todas las tecnologías, habiéndose transformado en ellas y con ellas, vuelva a existir sin soporte, apenas sostenida por la voz de una persona que la recita para los oídos de otras pocas que se encuentran a su lado. Por otra parte, y considerando el devenir actual de la tecnología y su alianza con el mercado, es fácil notar que su avance se desarrolla a contrapelo del espíritu. Para mí es importante jugar en la dirección opuesta de ese avance, ir a favor del espíritu, y la poesía sigue pareciéndome una vía maestra, ahora más que nunca, o bien, cada vez más. Respecto a la

continuidad con el discurso anterior, o con los discursos adyacentes, es sólo una de las posibilidades de continuidad. Me parece que en el arte, en la literatura, se pueden retomar hilos de muy diversas procedencias históricas, y hacerlos proseguir en el presente. Continuar lo discontinuo.

2. A menudo se publican poemas en revistas online, se publican fragmentos en las redes sociales, todas esas publicaciones no representan para mí una dimensión importante porque entran dentro de un flujo que se parece más a la publicidad que a la lectura. La lectura precisa otros tiempos, precisa otra concentración. Pasaba algo parecido con las antologías y revistas en papel en las décadas previas al auge de publicaciones digitales. Las antologías no ofrecen, para mí, un espacio adecuado de lectura. Casi nunca he disfrutado de este tipo de dispositivos. No dan tiempo a que la imaginación se abra, o a que el corazón se abra, domina la interrupción. Pocas veces, navegando por internet, sucede el milagro de encontrar un poema y que ese poema se separe del resto de contenido, de banners, de ruido, y podamos entrar en él. Bueno, a veces pasa, ciertamente, pero no muchas. A mí me gustan mucho los libros. Me gustan los recitales largos, donde da tiempo a entrar de verdad en un mundo. Para mí un poema suelto no significa demasiado. Menos aún un verso suelto. Yo necesito el mundo completo. Como una alfombra que se extiende. Por supuesto que internet ofrecería la posibilidad de generar esos espacios, pero lo cierto es que en su forma actual se privilegia lo breve y lo rápido.

3. (a) Me parece que tiene sentido reflexionar en términos de relación. Los grupos cumplen una función sobre todo social. Los grupos son necesarios porque es difícil ser un escritor solo en el mundo, solo en una ciudad. Los grupos son necesarios como formas de existencia colectiva, como formas de apoyo, como formas de intercambio, de enriquecimiento. Me parecen problemáticos los grupos cuando se vuelven rígidos, cuando encuentran unas formas dominantes, o unos temas dominantes, que al final se convierten casi en obligatorios. Creo que siguen existiendo los grupos, y que son necesarios, pero para mí es importante desconfiar de todo aquello que suponga un posible empobrecimiento de las obras. Por eso me parece mejor hablar en términos de relación. En un medio que ya no sólo se limita a las conexiones con autores de la ciudad en la que vives, esta idea de la relación toma más sentido aún.

(b) Creo que la crítica tiene actualmente mucho trabajo por delante, pareciera que se hubiera descolgado un poco de las obras, que sobrevive tan solo en los espacios de la academia y del reseñismo, al menos eso se percibe desde España. Ese trabajo por hacer podría tal vez enfocarse justamente en las labores de relación. Cuando las relaciones entre las obras no son tan evidentes, es necesario tejerlas, sacarlas de la zona de sombra o incluso inventarlas, aplicar no sólo la indagación profunda sino también la imaginación despierta. Creo que necesitamos despertar la imaginación, estamos atrapados por significados que se frenan a sí mismos, decadentes, pesimistas. La crítica bien podría hacer esto y retomar así un espacio valioso en el pensamiento cultural de nuestro tiempo.

ANTONIO ESTEVES

BRASIL

1. Eu não me considero um apocalíptico. Para mim, a grande revolução causada pelo surgimento da internet não vai mudar muito em relação à arte em geral e em particular à poesia. Não será muito diferente do que foi com relação à invenção da impressão de livros no Renascimento ou às novas técnicas introduzidas pela imprensa a vapor, no século XIX. Evidentemente a grande novidade é a rapidez e a globalização das comunicações neste momento. A grande revolução com relação ao discurso poético eu diria que está associada à dissolução do cânone e à consciência de que a poesia pode chegar a todos, podendo ser, conseqüentemente, produzida por todos. A clássica pergunta de Bécquer, reiterada em sua Rima XXI, precisa ser respondida. O indivíduo destes tempos de pós-tudo é consciente de seu papel não apenas na comunicação, mas principalmente na arte. Diluem-se os modelos e o indivíduo tem a coragem de manifestar seu próprio conceito de poesia. No universo hispânico não é diferente. Como já dizia o célebre verso de Camões, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. E nessa imensa roda de mudanças, que agora gira de modo frenético, a rede permite que todos naveguem por ela. As linguagens se inter cruzam. O oral, o escrito, o visual, o sonoro. A língua roça na oralidade. A transcrição linguística adquire formas individuais que nem sempre é resultado da alfabetização deficitária ou da rapidez na digitação do texto que faz com que palavras e expressões sejam abreviadas. Muitas vezes contém atos de rebeldia com relação às normas gramaticais ou

regras na representação dos sons. Brinca com trocadilhos; outras vezes se aproxima de uma pictografia que desconsidera a tradição das formas de registrar sons e representar ideias. O que parece ser mais importante é a urgência que o indivíduo tem de registrar suas ideias e sentimentos. E essa urgência expõe uma quase consciência da transitoriedade e fluidez das coisas. No entanto, apesar da fragmentação e da provisoriedade, o tradicional não perdeu o seu espaço. Também nesse sentido as mudanças não foram tantas: segue vigente a oposição entre a tradição e a renovação, a manutenção e a ruptura, um debate que enriquece a discussão sobre a poesia, suas formas e sua função.

2. Em todas as épocas a poesia buscou inspiração na relação com outras artes e disciplinas. Nos últimos 30 anos, a ciência da comunicação e os avanços tecnológicos determinaram o campo de tensões em que também o discurso poético teve que medir forças. Por exemplo, na relação entre as formas tradicionais de publicação da poesia – o livro e as revistas impressas – e os canais de difusão que utilizam suportes digitais – blogs, webs e arquivos multimídia. A partir desta relação, em que termos se poderia voltar a refletir sobre conceitos como a «autoria», a «comunicação» entre o poeta e o leitor, a «experimentação» e a «hibridez» de «formas» e «linguagens» diferentes, a «mediação» do discurso, a «publicação» de materiais, etc.? Eu tendo a achar que as mudanças nos modos de comunicação, com os evidentes avanços tecnológicos, começaram há bem mais de três décadas. O primeiro impacto ocorreu com as rupturas

promovidas pelas vanguardas do início do século XX. Uma das primeiras tensões, ainda vigentes de modo mais agressivo, é a crise da representação que, de certo modo, sepultou muitos aspectos do realismo. As inovações trazidas pela psicologia mudaram a forma de pensar e jogou uma luz diferente sobre conceitos meio cristalizados, como o conceito de indivíduo ou a constituição do cérebro humano. Os conceitos de subconsciente e inconsciente introduzidos por Freud, Jung e outros, fizeram surgir novas formas de pensar a individualidade e o papel do ser no mundo. O surrealismo colocou em crise os conceitos clássicos de representação. A experimentação com a linguagem desde então é praticamente um lugar comum na poesia. O desenvolvimento de novos campos do saber, como a semiótica, por exemplo, facilita o trânsito entre diferentes modos de representação e aos cruzamentos entre eles. No plano do significante, a mistura entre os signos, cria novos paradigmas. No âmbito das ideias, conceitos antes fixos, como autoria, também implodem. A consciência do processo de comunicação, com papéis fluidos entre seus membros e a relativização dos pontos de vista ou lugares de fala, instala a poesia como uma forma de comunicação. O poeta, consciente de que é muito mais um emissor cuja mensagem deve ser decodificada por um receptor, seja leitor ou ouvinte, deixa de ser um demiurgo, representante de uma deidade qualquer. A possibilidade de aceitar suportes diversificados que disseminam a mensagem com muita rapidez e acesso praticamente infinito acaba por desmistificar a forma cristalizada que era o livro tradicional, uma forma elitista, cujo acesso estava (está) restrito a uma elite intelectual, que na

verdade era (é) econômica. O cânone como forma dirigida de cultura se esvai. O gosto, em teoria, já não precisa ser construído e/ou dirigido. O papel do mediador, aquele que fixava e impunha o cânone, se perde nos meandros da rede.

3. Com final do período das grandes narrativas, especialmente aquelas lineares, que parece que veio para ficar, eu tendo a pensar que o modelo a ser seguido pelos eventuais pensadores da arte, incluindo os críticos literários, deve ser um modelo rizomático, mais de acordo com o labirinto que é a rede. Evidentemente o poder controlador do patriarca, tanto representante de um modelo econômico, o negócio, quanto do livro ou dos meios de comunicação, não vai desaparecer de uma hora para outra. A universidade, por exemplo, vai continuar a repetir as normas do cânone, seja fixando o que é poesia, seja determinando o que é a boa poesia. Com modelos de pensamento homogeneizadores vai continuar existindo semelhanças e diferenças na forma de fazer poesia. Continuarão produzindo relatos vendidos como verdade, alimentando tanto o negócio do livro (não o livro não vai desaparecer tão cedo) quanto das revistas, sejam elas impressas ou digitais. Afinal de contas, a sociedade como um todo necessita guiar-se por linhas retas, mesmo que sejam antagônicas, para fazer parecer que há certa coesão na forma de pensar o mundo e a arte. Por outro lado, nesse momento pós-crítica, haverá certo setor, pode-se dizer dissidente, as vanguardas, enfim, que vai continuar a defender narrativas heterogêneas que valorizem formas individuais de

pensar e de fazer arte, num combate incansável contra a dominação do modelo patriarcal, em defesa do diferente, do não canônico. Tanto uns, quanto outros, neste momento de pós-verdade parece que todos terão a consciência de que qualquer que seja a narrativa construída vai admitir a leitura polissêmica e mesmo antagônica. Não haverá nem vencidos nem vencedores. Vai depender da capacidade da articulação discursiva o poder de convencimento dos leitores. Não será diferente no mundo hispânico, com as diversas cartografias que estão sendo ou serão construídas.

ARMANDO ROMERO
COLÔMBIA

1. Es posible establecer una relación de paralelismo entre las décadas que cierran el siglo XIX y abren el XX, con las que hacen lo mismo en el siglo XX y el XXI, pero estas líneas paralelas difieren entre sí. Si bien el comienzo del siglo XX vio el surgimiento de las vanguardias poéticas, las cuales incorporaban no sólo los progresos científicos sino las proposiciones filosóficas, sociales y culturales que buscaban el cambio, lo nuevo, el comienzo del siglo XXI se ve marcado por un rechazo hacia los cambios, y la incorporación de los progresos científicos ya no es parte integral del hacer del poema, y de allí el encuentro con la poesía. Ahora se centra en la simple utilización de esos progresos para expandir la promulgación del poema mismo desde su presencia textual, y las proposiciones filosóficas, sociales y culturales, se inclinan en el poema hacia una línea conservadora,

reticente al cambio. El Internet, y toda la explosión de las computadoras saliéndole adelante a nuestra inteligencia, no entran en el poema, como sí lo hicieron el avión, el telégrafo, los automóviles, etc., que afloraron a comienzos del XX. Si tomamos dos poemas de estos años, *Prosa del Transiberiano* de Blaise Cendrars y *Zona* de Guillaume Apollinaire, podemos ver claramente el trepidar del tren y su poder para romper el espacio terrestre en Cendrars, y el avión flotando en los espacios de París en Apollinaire. La ciencia hace su entrada con la velocidad y sus transformaciones, la luz y sus destellos, Reverdy y Huidobro creando de nuevo la imagen que suma esta nueva manera de ver el mundo, el surrealismo se mete en nuestros sueños de la mano de Freud, el cine y la fotografía le abren los ojos a la poesía cuando no los cortan con una cuchilla (Buñuel). No así nuestro naciente siglo XXI. La ciencia a duras penas ha rozado el poema. Hoy en día la mayoría de los poetas han vuelto a la poesía textual, incluso, con algunas excepciones, conservando las formas tradicionales del verso libre, sin mayores riesgos metafóricos. La década del 60 vio la fuerza de las vanguardias todavía con su resplandor vital, y así en América Latina el surrealismo exploró nuevas fronteras y la poesía coloquial, circunstancial trajo el poder de la prosa en su correr libre por la página. Esta fuerza permanece aún en poetas de diversos países, sin embargo no es factor dominante en nuestro tiempo. Exceptuando los poetas del lenguaje, quienes se atreven a experimentar con palabras y versos, ya sea en una línea de máxima depuración (conceptuales) o de alta saturación (neobarrocos), no hay nada que se pueda calificar

como revolucionario dentro de la poesía actual. Tal vez debemos esto a que los cambios que afectaron las vanguardias del siglo XX se debían a que la ciencia en su cambiante progreso tocaba los sentidos del poeta, y despertaba así una reacción corporal que hacía vibrar la poesía dentro del poema; los cambios que trae nuestro mundo cibernético actual son puramente mentales, desafían nuestra inteligencia, y eso no apasiona al poeta. Hacia adelante, hacia atrás, la poesía no llama al progreso y de revolucionaria puede pasar a reaccionaria sin ningún problema.

2. Uno de los grandes obstáculos para que poesía de alta calidad se desprenda del poema es la facilidad con que cualquier persona puede intentar el poema y sentirse de hecho poeta. Lápiz y papel y “yo tengo derecho a expresar mis sentimientos”. Esta feroz aglomeración de poemas que obedecen al sólo hecho de saber escribir para afirmarse encontraban en los tiempos anteriores al internet el control que viene de la publicación de libros y revistas impresas. La proliferación de poesía de pobre calidad confunde al lector principiante, a quien le es muy difícil creer que para comprender y gozar el poema se necesita alto estudio, producto de la lectura y la reflexión. Internet es la válvula de escape para una inmensa cantidad de poetas de corto alcance. Es por eso que el producto de estos poetas no conlleva los riesgos de la experimentación, adolece de la enfermedad de lo tradicional redundante, y por ende contamina la poesía en general, ya que si bien lo tradicional no es de hecho negativo para la poesía, la reiteración de viejas fórmulas en el uso de la versificación o la

factura de imágenes o metáforas, ritmos y rimas, pies o acentos, invade el territorio y, repito, impide ver el florecimiento de la buena poesía, o por lo menos de los intentos válidos para escribirla. El internet y sus aliados, el trino o Twitter, el Facebook y el Instagram, etc., buscan reducir el lenguaje al mínimo, llevando el discurso humano a una reducción al absurdo como es el emoticón. Obviamente que todo no es negativo en Internet, y la posibilidad de difusión masiva también facilita nuestro acceso a la gran poesía. Hay páginas admirables en Internet y revistas literarias de alta calidad. A fin de cuentas, creo que la revolución que la tecnología o ciencia cibernética nos trae todavía, está en sus comienzos y es arriesgado dar una opinión concluyente. Lo que es cierto, a mi modo de ver, es que este impresionante cambio social y cultural que trae el internet todavía no ha tocado los centros vitales de la poesía, como si lo logró la ciencia de principios del siglo XX.

3. Para responder a la pregunta (a) debemos volver sobre la premisa de que la poesía no obedece a los progresivos cambios a que nos acostumbra la ciencia en nuestro tiempo, así es posible señalar una corriente grupal surrealista activa hoy en día la cual tiene conexiones íntimas con los surrealistas tradicionales. Los libros antológicos de Floriano Martins, el poeta brasileiro, resume una buena cantidad de poetas surrealistas o de lenguaje surrealista en América Latina que llega hasta hoy. Las agrupaciones barrocas y neobarrocas que se extienden desde el Caribe hasta el Cono Sur tal vez no se deben a un origen común pero si obedecen

a propósitos similares. Los poetas del lenguaje, osados experimentadores, pueden encontrarse desde México hasta Argentina. Las corrientes más tradicionalistas, conservadoras, agrupan también a poetas de norte a sur. Es decir, que si ya no es posible utilizar el concepto de grupo como se usó hasta mediados del siglo XX, esta idea grupal persiste. La excepción más notoria es la del grupo nadaísta colombiano que todavía está activo a pesar de que su origen se remonta a finales de la década del 50. Se puede señalar que la disolución de la idea de grupo viene de la necesidad de afirmación del concepto de “autoría”, es decir, de una afirmación del efecto protagonista del poeta, su búsqueda de una independencia de su persona poética, no tanto del “hablante lírico” sino del escritor mismo ser de carne y hueso que busca ser único, original. Esto origina otro problema, dado que la poesía debe ser “hecha por todos” como señalaba Rimbaud, y la originalidad existe sólo gracias a la recepción de la tradición por parte del poeta. La idea romántica del poeta como ser solitario no existe dentro del poema, ya que la voz del poeta resuena con todas las voces que desde Homero lo acompañan. La pregunta **(b)** suscita de inmediato una inquietante respuesta-pregunta, ¿hay de verdad crítica poética en el mundo hispano actual? Analicemos esta anómala situación. Si bien la crítica académica, producto del trabajo de las universidades, ha mejorado mucho en los últimos años, su labor principal consiste en afirmar la presencia de poetas ya consagrados por el tiempo, explorando con acierto nuevas rutas de análisis y entendimiento. Esta es una labor encomiable que permite explorar los cimientos de la poesía a posteriori. Si nos adentramos en

Góngora podemos de verdad acercarnos a Lezama Lima, si lo hacemos con Quevedo veremos a Borges o a Macedonio Fernández, de Herrera y Reissig y Lugones podemos ir a Vallejo, y así, la crítica académica refuerza nuestro conocimiento de la poesía hispana, afianza el edificio crítico. Sin embargo, si nos desprendemos de este frente de estudio, nos encontramos con una crítica imprecisa, impresionista, favoritista, que ve su salida en las páginas culturales de los periódicos o en las páginas del internet. Esta crítica está escrita principalmente por poetas que ventilan allí sus propios gustos o disgustos. Es una crítica que genera asociaciones poéticas donde priva la amistad y la búsqueda de escalar posiciones dentro de los campos literarios. Es una crítica de intercambios y de ayuda mutua, por lo tanto no puede dejar ver el valor verdadero de un poema o de un libro de poemas. América Latina y España están plagadas de comentaristas de poesía, que buscan el aplauso para sí a través de aplaudir a los otros. Muestra de esto también se puede ver en la proliferación de encuentros de poetas en los festivales literarios, donde el aplauso y elogio es mutuo. Imposible entonces la crítica, ya que si es negativa o intenta serlo, la respuesta será altamente vengativa, cuando no directamente punitiva. Dentro de estos campos literarios la crítica si trata de responder a un juicio imparcial puede ser peligrosa. Este es el problema de una crítica manipulada por los poetas mismos con sus propios intereses. La presencia de críticos que no entren dentro de estas categorías de académicos o poetas es casi inexistente. Dado todo lo anterior, revisar lo que ha pasado en poesía en los últimos 30 años en el mundo hispano es casi imposible si queremos ver un cuadro

imparcial, libre de las ataduras de los poderes literarios. La lucha por los cánones locales, ya sea en España y América Latina, es feroz, ya que en varios países esto incluye puestos de gobierno o becas de estado. Así, la domesticación de los poetas también se traduce en una domesticación de la poesía. Si existe algo que podamos definir como un mapa poético en el mundo hispano no creo que sea posible verlo todavía dada esta situación anómala.

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS
ESPANHA

1. Los discursos de la posmodernidad en medio de los horizontes epistemológicos de las baumanianas sociedades líquidas donde todo se licua y se transforma a la velocidad de un *click* está provocando que las colectividades occidentales y sus manufacturas culturales se estén viendo asediadas por tejedumbres inquietantes significadas, entre otros motivos, por una comunicación fácil, trivial y simple cada vez más centralizada y dirigida por bloques de poder donde escasea la reflexión profunda y el intercambio dialógico, ideológico y filosófico de entidad. A lado se alzan el eclecticismo y la corrupción de valores culturales sólidos que puedan actuar como fuerzas centrífugas de idearios eficaces capaces de encauzar los rumbos socio-políticos y artístico-culturales reemplazados por las dinámicas del fragmentarismo, del “todo vale”, de la heterodoxia, del hibridismo, de las discontinuidades, de la heterogeneidad de horizontes

creativos y de la iconoclasia y desublimación de la obra de arte. Los productos literarios se enfundan en continentes superficiales y banales más regidos por las reglas del mercantilismo y del márketing publicitario que por su calidad artística o sus alcances estéticos. El valor del objeto literario se ve mediatizado por una economía de mercado conformada en torno a una gran cultura de masas, consumista, dilapidadora, populista, acrítica, fácil de persuadir y dirigida desde distintos estratos hacia el irresponsable consumo de productos sin filtros ni discriminaciones. Lógicamente, todos estos cambios y transformaciones modifican el lenguaje del discurso poético así como sus principios dogmáticos y las poéticas y resortes técnicos o retóricos que las sustentan. Cada cambio de rumbo histórico engendra transformaciones en sus estructuras internas, lingüísticas y conceptuales que afectan a todo el tejido artístico y socio-cultural. En las actuales sociedades tecnológicas se percibe con mayor claridad el reconocimiento de la imposibilidad de valores consensuales, la creciente resignación ante una realidad inaprensible y múltiple, el papel preponderante de la ironía y de las analogías como claves discursivas, las visiones multiformes del mundo o la intensificación de ciertas orientaciones hacia metatextos en cuyo fondo laten nuevas estrategias formales y técnicas rupturistas así como una progresiva radicalización estética y planos referenciales en los que subyacen referentes como los del urbanismo, el dominio tecnológico, el ecofeminismo, lo *queer*, la deshumanización, el erotismo, la antinomia, el experimentalismo y hasta el alejamiento de compromisos sociales y políticos radicales provocados,

entre otros motivos, por el declive de intelectuales orgánicos y críticos engullidos por grupos editoriales o subyugados por corrientes de signo político y financiero. En una sociedad dominada por horizontes tecnocráticos donde lo virtual o lo *fake* está reemplazando a cualquier referente empírico, el lenguaje poético, en el encabalgamiento intersecular y sus inherentes proyecciones hacia el presente, no puede escapar del relativismo cultural absoluto, de la confusión, del fragmentarismo, de las interconexiones e interferencias entre lo culto y lo popular, entre lo diverso y lo disperso, del desvanecimiento de las normas artísticas absolutas y, por tanto, de la elevación de la primacía de la heterogeneidad discursiva como componente representativo. Inmensos en la encrucijada de un ciberespacio ilimitado con estrechas interconexiones colindantes donde se llega a confundir la existencia material con sus simulacros cibernéticos, los textos poéticos se combinan con otros elementos para convertirse en entes multi/transmedia o se enlazan y se bifurcan en hipertextos abiertos sin solución de continuidad. Las nuevas tecnologías han abierto nuevos campos semánticos, figurativos y referenciales en los ejes sintagmáticos y paradigmáticos de la creación en relación con el espacio de la enunciación lírica. El logos se ha visto amplificado por sus interacciones con el ámbito de lo audiovisual, los mapas de bytes y los recintos cibernéticos. Imágenes, vídeos, fotografías, sonidos, música y todo tipo recreaciones filmadas interactúan con el lenguaje en un hibridismo interartístico e interactivo conformado por metatextos en los que convergen y se (con)funden vida real, realidad virtual con sus avatares y ficcionalizaciones y discurso

literario. El lenguaje de la creación ha visto ensanchados sus márgenes como consecuencia de la desterritorialización y de las vastas posibilidades de accesibilidad pero también porque se ha dejado influenciar por la crisis de metarrelatos modernos asumiendo en su seno paradigmas como los de la multiculturalidad, las pluridimensionalidades y los modos transicionales del pensamiento del segundo milenio donde prevalecen los cambios continuos, las incertidumbres, las ambivalencias y las carencias de puntos de referencia estables. A pesar de los cambios que cualquier discurso artístico-cultural sufre en relación con el cronotopo histórico en el que se asienta, la poesía conserva esencias inmanentes a su propia naturaleza genérica. Mantiene hilos indisolubles con la tradición y lo heredado al continuar erigiéndose en voz de la conciencia individual y colectiva y en salvaguarda del lenguaje y del valor taumatúrgico del logos. La poesía prolonga su valor como epifanía esencial para adentrarse en enigmas metafísicos y en cuestiones ontológicas y gnoseológicas que continuarán preocupando al ser humano como individuo autónomo y como sociedad y persistirá en sus introspecciones sobre el propio sujeto enunciador y aquello que lo rodea o (pre)ocupa, es decir, sobre su conciencia de ser y estar en el mundo. La reflexión sobre el lenguaje desde una dimensión estética, envuelta en los ropajes de la ironía, en las dimensiones de las analogías y del simbolismo así como en las ambigüedades y las discontinuidades como técnicas formales, mantiene su fuerza como operación capaz de cambiar el mundo, de trascender los límites temporales y de invitar al viaje de la fascinación por la imaginación y la palabra, a la experiencia

estética y a la reflexión. Además de ensanchar su magnitud como medio para transmitir sentimientos, emociones, experiencias, pensamientos o intuiciones sobre temas universales en permanente transformación tales como el amor, la vida, la muerte, el paso del tiempo, la realidad empírica o etérea, los odios, la soledad, la angustia existencial, lo suprasensible o los deseos, el género poético, bajo el signo del realismo posmoderno aderezado por componentes como la intimidad confesional, el monólogo dramático y anecdotarios biográficos, persiste en explorar los límites del lenguaje y de la enunciación, en resemantizar significantes en busca de nuevos valores expresivos y en indagar en pos de analogías y dicciones referenciales, figurativas y simbólicas que trasciendan las capacidades significativas de la lengua.

2. El nacimiento del hipertexto y el acceso a la red ha obligado a replantear muchos de los paradigmas desde los que se han asentado los cimientos del arte literario afectando a principios esenciales de su entorno como los de autoría, recepción, tipología discursiva, mensaje, medio o canal así como al conjunto de funciones o procedimientos que operan sobre ellos. Teniendo presentes formulaciones teóricas sobre la autoría divulgados desde postulados como los de Bajtín, Barthes o Foucault así como la desacralización cuando no la muerte de la figura del escritor generados desde ámbitos críticos de la posmodernidad, en sentido estricto el concepto de autoría mantiene paradigmas específicos siempre en permanente cambio y revisión aunque se ve mediatizado o condicionado por el uso,

reutilizaciones, fusiones y reelaboraciones que, sobre el texto y su autoría, se efectúan a través de nuevas resemantizaciones de la noción de autor como todas aquellas promocionadas desde operaciones vinculadas al código binario de la red por lo que indisolublemente habría que reformular el concepto de autoría en la actualidad muy alejado de sus primeras significaciones. La red genera hipertextos e interacciones por medio los que la programación binaria está suplantando la creación humana mediante la elaboración de objetos artísticos procesados por máquinas. El concepto de autoría se desvanece. Es desplazado y relevado por códigos artificiales en cuyo seno la dialéctica subyacente se enfoca hacia la discusión sobre la calidad estética del producto y la (des)humanización del objeto artístico. Estaríamos en la antesala de la muerte del escritor. El autor se convierte en eslabón prescindible o en personaje inventado. Más allá de esta simulación y de la aparejada confusión entre autor/creador real o artificial, la red de redes facilita la suplantación, la manipulación de una identidad falsificada con respecto a la autoría y al objeto creado ya que el texto puede ser adulterado generándose una reescritura polifónica a modo de palimpsesto a través del que se puede llegar a perder el control sobre la manufactura propia. El ciberespacio teje telarañas invisibles, universales, etéreas e impersonales que llevan a la descentralización textual y autorial. El hipotexto puede llegar a sufrir suplantación de identidades, apropiación indebidas o sucesivas reescrituras que logran provocar la liquidación del autor y, con ella, la pérdida de control sobre el producto artístico elaborado y de los derechos de autor aparejados con el menoscabo

inherente al oficio y la labor del creador. La relación autor/texto/lector se ve alterada en las nuevas sociedades digitales. Si la generalización del concepto de autoría puede llevarnos a definir como autor a cualquier persona que transmite una creación poética y como lector a cualquier persona que recibe el mensaje lírico, con el cuestionamiento implícito sobre este laxo y frívolo concepto de autoría así como con la volatilidad que los autores sufren en la red, no se debería perder de vista las posibles manipulaciones, recreaciones y alteraciones ejercidas sobre el producto poético en la red. Cualquier texto en el ciberespacio se convierte en objeto inmaterial en una superficie ingobernable e infinita. A su vez, tampoco conviene obviar el hecho de que el universo cibernético ofrece visibilidad y accesibilidad a cualquier creador pero también acarrea peligros ingénitos pues la saturación y la indiscriminación canónica ayudan tanto a dejarse ver como a efectos contrarios. Es indudable que el universo digital permite un mayor acercamiento interpersonal, universalización y acceso a la cultura literaria a la vez que facilita la interacción entre autor, texto y lector al superarse límites espaciales y comunicativos y tener mayor grado de permeabilidad a todo el entramado del tejido literario. Los lectores suelen encontrar mejores vías de contacto con los escritores e incluso tienen mayores viabilidades de interactuar con ellos a través de las posibilidades coyunturales que ofrece la red mediante mecanismos como entrevistas abiertas, chats, correos electrónicos, blogs, páginas webs personales... El creador puede seguir manteniendo su privacidad y/o distancia con respecto a los lectores, pero, para aquellos a quienes les gusta entablar

diálogo y comunicación con sus receptores, la web se ha convertido en ámbito de encuentro e intercomunicación autor/lector. El lector, a su vez, deja de ser un ente pasivo y anónimo reconfortado en la lectura recreativa de la historia de ficción. Se favorece un papel más activo e interactivo del receptor tanto en las posibilidades de acercamiento a los autores como a la hora de explorar los nuevos productos generados a través de entornos informáticos donde se otorga un mayor peso a la interpretación del lector y al proceso de interacción con el texto experiencias que han propiciado una nueva generación de lectores de poesía con intereses diferentes a los trazados desde el mercado editorial. Internet ha pasado a ser agente cultural dinamizador capaz de expandir el texto a cualquier espacio del planeta. Su versatilidad, permeabilidad y sociabilidad contribuye sustantivamente a la democratización del arte literario puesto que cualquier creador tiene la posibilidad de visibilizar su obra mediante la autoedición y prescindir de las estructuras editoriales y de los costes físicos de producción y distribución del producto. Las redes favorecen el desarrollo del pluralismo. Del mismo modo que cualquier ser humano puede acceder al espacio creativo ya como autor o lector superando barreras ideológicas, elitistas, económicas y mercantilistas, cualquier texto puede flanquear los límites materiales establecidos y vencer vetos censores, geográficos y culturales favoreciéndose la existencia de comunidades virtuales, la libertad de expresión autónoma sin cortapisa alguna, el intercambio de creaciones e incluso el desarrollo de la autoría colectiva. Cuestión diferente es el valor artístico y la calidad estética del objeto resultante carente en las más ocasiones de reflexión sobre

el lenguaje y las posibilidades semánticas del logos, adecuación técnica, rigor expresivo, extensión ideológica y filtros cualificadores. Frente a las limitaciones físicas y materiales del libro como objeto manufacturado, la publicación de cualquier texto en la red no solo favorece su accesibilidad, difusión y expansión espacial y temporal sino que puede beneficiarse de interacciones discursivas con sus receptores y con otras modalidades artísticas. La poesía no sólo se ha beneficiado del hibridismo y el fragmentarismo propios de los discursos líricos contemporáneos sino que ha visto ampliarse sus cosmogonías creativas mediante la mixtura pluridisciplinar o la experimentación con las posibilidades del lenguaje en sus dimensiones digitales, representativas, pragmáticas, figurativas y simbólicas así como en el uso de nuevas tipografías, en la combinación entre palabra y todo tipo de recursos visuales o en la propia práctica textual en sus extensiones binarias. No sólo se han visto ampliados los límites de la ciberpoesía y de la poesía visual como modalidades líricas más heterodoxas sino que se han ensanchado los ámbitos de experimentación que la poesía despliega diacrónicamente con los sistemas de significación para generar percepciones distintas y experiencias estéticas novedosas hasta alcanzar a lectores y medios alejados del consumo lírico en tiempos no muy lejanos.

3. En las últimas décadas se mantiene una comunidad literaria que aglutina diferentes generaciones coexistentes en un mismo contexto sociocultural. La pluralidad de tendencias y la falta de perspectiva histórica desde la

que poder vislumbrar horizontes creativos representativos del presente artístico se deslindan como dos de las claves de bóveda del panorama lírico actual. Tiene que mediar cierto intervalo temporal para poder tender agrupamientos o formular caracterizaciones comunitarias bajo las que puedan relacionarse procesos creativos aún en ejecución. A la falta de formulaciones colectivas o de agrupamientos corales estéticos o doctrinales, se suma la ausencia de una voz o voces dominantes o el magisterio de un creador o poeta-guía, de un intelectual proteico y pragmático, capaz de aunar voluntades a la vez que orientar y marcar los rumbos creativos desde particulares formulaciones estéticas, ideológicas y doctrinales. El resultado no puede ser sino el bosquejo de un tapiz poético heterogéneo aleado con múltiples ramificaciones y conformado por una suma de individualidades donde cada poeta no solo aspira a tener singularidad propia y personalidad distintiva sino también a gozar de cierta visibilidad en el entramado de líneas de fuga del horizonte lírico actual. A pesar del aislamiento y de la impronta individualista que trazan discontinuas líneas paralelas en los múltiples itinerarios del género poético, se pueden visibilizar encrucijadas y rasgos concomitantes dentro de la personal introversión de cada creador en una doble dimensión: en relación con un conjunto de prácticas, entrelazamientos dialógicos y coyunturas que, de un modo u otro, ponen en comunicación a unos poetas con otros y por otro lado, en razón del tiempo histórico vivido combinado con el conjunto de parámetros ideológicos y el bagaje socio-político y cultural en el que se inserta. En primer lugar, ante un bosquejo lírico tan frondoso y

misceláneo que dificulta la clarificación y cualificación de textos y autores, se ha producido una eclosión de repertorios antológicos como instrumentos de periodización, agrupamiento y depuración de la trastienda poética y como útiles desde los que abocetar síntesis panorámicas descriptivas. Dejando a un margen los intereses que pueden mediar en la configuración de cualquier floresta colectiva así como las convergencias y divergencias que pueden estar detrás de cualquier proceso selectivo, algunas de ellas ayudan a explicar las fisonomías y directrices del corpus lírico actual así como a ofrecer perspectivas estructurales y reflejos especulares de rasgos genéricos dentro del muestrario autorial seleccionado; sin olvidar que muchas antologías se confeccionan con unas premisas, intereses e intenciones dialécticas y colectivas prefijadas. Al lado de las antologías, menciono aparte merecen las revistas literarias de carácter genérico o aquellas otras vinculadas a un particular colectivo lírico en tanto en cuanto marcan rumbos y caracteres, ya específicos ya colectivos, que contribuyen a deslindar órbitas sobre las que gravitan los misceláneos contornos literarios. En el mismo sentido, debe ser estimada la labor de editoriales, premios literarios y colecciones poéticas que tratan de abrir cauces o marcar pautas desde los forjar una selección natural de calidad con vistas a la configuración del canon, a la estratificación historiografía y al esclarecimiento de pliegues desde los que trazar marcos referenciales cardinales para el discurso lírico contemporáneo. Para trazar los mapas poéticos con las direcciones artísticas más significativas así como para completar el plano de los itinerarios líricos y los amplios cauces de

manifestaciones divergentes que configuran cualquier panorámica literaria, se podrán articular procedimientos, vinculaciones interpersonales o ejes referenciales que ayuden a hermanar corrientes o colectivos. Junto a las evoluciones ideológicas y transformaciones sociopolíticas de singular relevancia en un específico período histórico ejemplificados en el caso de España en momentos como los de la transición, la movida madrileña de los ochenta, el cambio de milenio, la crisis económica de 2008 o el movimiento 15M como vectores de evolución y conversión, se pueden deslindar otros posibles cauces de agrupamiento en función de fechas de nacimiento, de marcas territoriales o paisanajes geográficos, de formación literaria y educación sentimental, de afinidades electivas y vocaciones programáticas, de reacciones ante lo heredado o lo hegemónico, de cambios en la sensibilidad e ideología o a través de la participación en actos colectivos, en manifiestos o en propuestas técnicas, formales, conceptuales o ideológicas comunes. Orillando la cuantiosa pléyade de antologías, revistas, premios y editoriales, en el atlas literario español de las tres últimas décadas pueden deslindarse filiaciones colectivas como las de la *Generación Nocilla* –también denominada *Afterpop*– o la nueva generación *millennial* y digital de Marwan, Elvira Sastre, Diego Ojeda, Loreto Sesma y *cía*. A estas agrupaciones, podrían añadirse otras muestras como las de la asociación cultural *La bella Varsovia* con un amplio y diversificado conjunto de acciones culturales, la UEPV (Unión de Escritores del País Valenciano) y el colectivo *Alicia Bajo Cero* como ejemplos de propuestas disidentes y críticas con respecto a la corriente lírica dominante o comunidades

literarias como las conformadas en torno a la *Revista Kokoro*, a *Voz vértebra*. *Antología de poesía futura* o a la convocatoria *Poetry Slam Madrid* como ejemplos de la existencia de matrices comunitarias y relaciones colectivas. En definitiva, crítica y críticos continuarán disponiendo de mecanismos estructurales, coyunturas heterogéneas y afinidades electivas con las que vertebrar las líneas directrices de los plurales procesos creativos activos que conviven en un tiempo histórico como el actual con el fin de discriminar y yuxtaponer grupos, propuestas estéticas o comunidades líricas en la espaciosa cartografía de la producción poética contemporánea.

CARLOS PARDO
ESPANHA

1. Es una pregunta que exige una respuesta mucho más amplia y detallada, pero me voy a limitar a unos pocos aspectos interesantes. Y es que quizá las redes, por ahora, han trastocado algunos elementos que ya existían previamente, e incluso han vivido épocas más arriesgadas. Por ejemplo, han favorecido un tipo de poesía que descansa más en la idea de poema aislado que en el libro. De la misma manera que el single fue primero que el LP y ahora, de nuevo, vivimos tiempos de lanzamientos de canciones por separado, cierta poesía-single se ha visto amplificada por la presencia de las redes sociales. Esto conlleva dos consecuencias formales: la escritura de una poesía de urgencia, simplificada, que descansa menos en el cajón, que se hace para ser vista con inmediatez; y, como

acompañamiento de lo anterior, el abuso de elementos premeditadamente “poéticos”, es decir, de rápido consumo, inflamados de clichés románticos y de autoayuda personal. Una poesía que abusa de la falacia patética para gustar rápidamente, “empatizar” con un lector consumidor. Esto por lo que respecta a la poesía “influencer”, poetas con miles y miles de seguidores, un fenómeno inimaginable hace veinte años. En este sentido, aunque el fenómeno es nuevo, no me parece que los poemas lo sean. De hecho, puede ser quizá la poesía menos interesante en cuanto a “hibridez del lenguaje poético”, por citar la pregunta. En muchos aspectos recuerda al poema que podía aparecer en la prensa del siglo XIX ensalzando las virtudes de una época, una cierta cultura hegemónica. Una poesía de álbum, calendario o carpeta de la que hubieran eliminado su raíz popular.

2. Me parece que la hibridación y reformulación de géneros es una tendencia que culmina en el Romanticismo y mantiene un continuo hasta nuestro presente, aunque no como corriente dominante. Además, quizá venimos de una época especialmente conservadora (años 80/90) en cuanto a lenguajes poéticos hegemónicos. Pero no me parece que algunos conceptos/aspectos como la autoría o la experimentación estén sufriendo una revolución, o puesta en duda, comparable a la de ciertos momentos del siglo XX. Eso, no obstante, no quiere decir que no se haga ahora una poesía interesante y “contemporánea” (en el sentido de encrucijada de temporalidades, de resistencia y anacronismo, que le dan Agamben o Didi Huberman en su

relectura de Nietzsche y Foucault). Pero, por volver a la pregunta anterior, quizá lo que la mediatización y publicación de materiales tiene de más novedoso hoy en día es, formalmente, tremendamente conservador.

3. (a) No, ninguno. La “fragmentación”, si es que es cierta, sería favorable. Yo creo más bien que la poesía ha aceptado su difícil lugar entre lo viejo (se un género anacrónico) y lo nuevo (su perpetua juventud, su alergia al cliché). Y en este sentido, los “poetas” de hoy, por llamarlos de alguna manera, son exploradores y guardianes de estas temporalidades. Trabajan, desde sus diversas perspectivas, en un fin común. Hablar de grupos o generaciones sólo serviría para simplificar las materias de estudio, mentir a los estudiantes.
- (b) Quizá olvidándose de analizar las cuestiones desde marcos teóricos obsoletos, terribles lógicas binarias o reducciones al uno. En este sentido es como si uno pasara por una hermosa colina, a campo abierto, con una gran panorámica del paisaje, distinguiendo cada campanario, fábrica o pequeña ciudad en el horizonte, y se quedara paralizado y dijera: estoy desorientado, no veo la carretera. El crítico no puede echarle la culpa al mundo de no estar trazado en línea recta.

CARLOS RAMÍREZ VUELVAS
MÉXICO

1. Trataré de responder al mismo tiempo, ambas preguntas. Me parece que en el discurso literario específico que conocemos durante la Modernidad

como poesía, el cambio no es tan radical. La diversidad de expresiones se ha multiplicado con las nuevas herramientas tecnológicas, generando nuevas expresiones difíciles de clasificar con los conceptos de la Ilustración. Evidentemente, son nuevos discursos que tienen otras denominaciones. Como lo ha hecho a lo largo de su propia historia, la Poesía del logos ha incorporado lenguajes a su propia expresión, sin alterar fundamentalmente su propia constitución discursiva. Sin embargo, en el sentido del planteamiento, me gusta reflexionar como poeta en algo muy específico: el uso de la computadora, o los dispositivos de audio, para escribir los poemas. Creo que en ello sí hay un cambio por la relación erótica existente entre el poeta y la escritura, como es perceptible en los poemas escritos a partir del uso de la máquina de escribir. Es una sutileza el percibir el cambio en los ritmos y el aliento de los poemas. En ese sentido, pensaría sólo como ejemplo, en Roberto Bolaño, uno de los primeros autores contemporáneos en reconocer el escribir con el teclado y la pantalla de la computadora, y plantearía la hipótesis de que el ritmo vertiginoso de su escritura se debe al hecho de escribir con esas herramientas. Sin embargo, la obra del mismo escritor nos seduce no por esa sutileza, sino por lo que revela con esa sutileza del hombre y su circunstancia, de los maravillosos hallazgos que nos ofrece su literatura, como ha sido desde los principios del hombre la Poesía.

2. Completamente. Creo que el sistema de la comunicación literaria sí se ha vuelto problemático con la intervención de las nuevas tecnologías

de comunicación, a tal grado que genere la confusión sobre los géneros poéticos que utilizan soportes de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Insistiría que estas expresiones, pueden denominarse video poemas, o poesía electrónica, o poesía digital, o cualquier otra nomenclatura, sin que participen, evidentemente, en la concepción clásica de Poesía. Sin embargo, es evidente que ante la popularización del uso de las tecnologías de la información, se ha complejizado el sistema de la comunicación literaria, haciéndolo, por lo menos, más amplio y, de alguna forma, más accesible. Eso enriquece al consumidor (ya es muy difícil hablar sólo en términos de lector) de poesía, porque le permite interactuar de manera directa con los discursos poéticos, y apropiarlos de una manera que lo convierte casi de inmediato, en autor. Es muy interesante y muy didáctico, porque permite que un mayor número de personas pueda percibir el proceso de la creación de un poema.

3. Otra vez trataré de responder las dos preguntas en una sola. Creo que la fragmentación continuará, y de alguna forma podría decir que siempre ha existido. La composición de grupos, finalmente, aún existe pero como siempre, corresponden más al modelo de “elecciones/selecciones afectivas”, que a un modelo de discursividad homogéneo. Los grupos forman parte del fenómeno paraliterario de la sociología de la literatura, más que al discurso mismo de la literatura. En todo caso, sólo haría una puntualización a manera de reflexión crítica: las formas adquiridas por la poesía, dependen en efecto del contexto histórico cultural, no del

discurso literario. En este sentido, creo que el papel de la crítica sigue siendo esclarecedora porque tiene la enorme responsabilidad de identificar los valores trascendentales de la poesía, en cualquiera de los grupos y sus formatos. Y la identificación de dichos grupos y formas, depende de un acucioso trabajo de la sociología y la historia literaria, que aún debe mejorar sus herramientas de investigación y de interpretación, para no confundir la posición de la Poesía en el enorme contexto de las expresiones humanas.

CARMEN MEDINA PUERTA
CATALUNHA, ESPANHA

1. Antes de responder al cuestionario es preciso que haga una breve aclaración. Dado que el cuestionario pretende abarcar un mapa tan extenso como es la poesía de los últimos años escrita en español, he de indicar que mi campo de trabajo abarca principalmente la poesía publicada en España y, particularmente, la de autoría femenina. De este modo, los ejemplos a los que aludiré en mis respuestas únicamente se limitarán al ámbito señalado. En relación a la primera cuestión, uno de los cambios que he observado en el discurso lírico actual, con respecto al de generaciones anteriores, es una mayor inclusión de términos procedentes del inglés como resultado de la expansión de internet. Y, más concretamente, términos coloquiales, así como de herramientas de uso cotidiano. Si bien no es una novedad el empleo de palabras inglesas, ya en los años setenta la generación de los

“novísimos” introducía en sus poemas títulos de películas y canciones americanas, la diferencia es, a mi juicio, que los anglicismos que se han emplean en el discurso lírico son palabras de uso común y relacionadas con herramientas digitales. Un claro ejemplo de discurso lírico lo constituye el poema “Google Calendar me recuerda que estoy ovulando” de *El arrecife de las sirenas* (2017) de Luna Miguel. Asimismo, dentro del discurso lírico de los últimos treinta años destaca una tendencia experimental entre cuyas características más notorias encontramos la ruptura consciente de la gramaticalidad y la sintaxis y la creación de neologismos. Dentro de esta tendencia destacan figuras como Julieta Valero, con obras como *Que concierne* (2015) y *Los tres primeros años* (2019) y Chantal Maillard en libros como *Hilos* (2007) y *Cual menguando* (2019). Tampoco se puede dejar de mencionar, dentro de los modos de experimentación, la constante dislocación de la ortotipografía. Tal como ilustran en España los casos de Lola Nieto, con su libro *Vozánica* (2018) y Berta García Faet en *Los salmos fosforitos* (2017). Sin embargo, no se puede afirmar que esta tendencia experimental tenga una relación directa con la consolidación de la era digital, a pesar de que, de algún modo, los procesadores de textos la hayan podido propiciar. En relación a la segunda cuestión, considero que, a pesar de los rasgos expuestos, en el discurso lírico español sigue existiendo una gran pervivencia de la estética realista y, particularmente, del modelo de la poesía de la experiencia. En ese sentido el discurso lírico continúa siendo muy tradicional. Me explico: en la poesía actual española predomina el empleo de una voz lírica en primera persona que acerca

al lector a sus experiencias más íntimas y vivenciales. Si bien es cierto que han aparecido identidades que en las décadas no habían tenido la libertad de enunciarse como es el caso de la poesía queer o transgénero que abanderan voces como Ángel Néstore, Alana Portero o recientemente Elizabeth Duval; no obstante, de manera general, se observa que el sujeto lírico actual continúa siendo muy monolítico y volcado hacia sí mismo. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Luna Miguel o más claramente en una obra como *Matria* (2018) de Raquel Lanseros.

2. En los últimos años se ha producido un regreso al terreno de la oralidad. No es que la gente haya dejado de leer poesía, pero sí que las nuevas tecnologías han propiciado que se escuche más poesía en canales como YouTube, Instagram o Vimeo, en los que los propios poetas se graban recitando su poesía. No obstante, sigue imponiéndose el formato papel. Me explico con un ejemplo clarísimo. En España existen casos tan llamativos como es el de Elvira Sastre, Escandar Algeet o Sara Búho, que se dieron a conocer a través de plataformas virtuales como canales de YouTube o cuentas de Instagram y que consiguieron un número de seguidores exorbitante. Sin embargo, más allá de su éxito en las redes sociales, lo que ha hecho que entren en el panorama literario ha sido que las editoriales apostaran por publicar sus obras. Además de haber obtenido, a posteriori, galardones literarios prestigiosos en España, como sucedió en el caso de Elvira Sastre, quien se alzó ganadora en 2019 del premio de narrativa “Biblioteca Breve” de la editorial Seix Barral con su primera novela, titulada *Días sin ti*. De

manera que, si bien entraron al panorama literario a través de un circuito “digital”, finalmente la comercialización de sus obras se ha producido por la vía tradicional de la industria editorial. En ese sentido, considero que la poesía impresa sigue siendo sinónimo de canonización en el mundo de la cultura. Y viceversa, hay poetas como Sara Torres o Luna Miguel, por ejemplo, que son muy activas en internet y que difunden su obra en *Streaming*, pero que, sin embargo, toda esta difusión va orientada a la promoción de su libro que ha sido publicado en formato papel. En este sentido, el caso de Ángelo Néstore es muy representativo. Además de haber ganado los premios de poesía Hiperión, en 2017 y Emilio Prados, en 2019, cuyo beneficio más importante fue la publicación de sus obras, *Actos impuros* y *Hágase mi voluntad*, en editoriales de poesía de primer orden en España como son Hiperión y Pre-textos, recientemente ha creado su propia editorial de poesía, Letraversal. Con lo cual trato de evidenciar que, si bien el medio virtual ha incrementado, indudablemente, la difusión de la poesía, y especialmente, entre un público joven; no obstante, el libro impreso sigue siendo el único canal que permite una consagración oficial. Con todo, cabe destacar el auge que ha experimentado la aparición de expresiones híbridas emparentadas con el videoarte, como son la poesía interactiva, la poesía visual o la poesía transmedia, aunque realmente son propuestas que ocupan una posición marginal en el panorama poético. En España esta vertiente está representada por la escritora Belén Gache y su obra *Word Toys* (véase <http://belengache.net/wordtoys/index.htm>). Y también podemos destacar el proyecto *Prensado en frío* que lanzó la

poeta Miriam Reyes en 2011 a través de la plataforma de Facebook y que en 2016 editó en formato papel. En última instancia, con respecto al tema de la autoría, considero que, a excepción de algún caso anecdótico como por ejemplo el poema viral de Ben Clark (véase https://elpais.com/cultura/2019/11/02/actualidad/1572709543_864221.html), la figura del poeta en la actualidad está más viva que nunca.

3. Sí, considero que, pese a la globalización y al indudable proceso de homogeneización del sujeto contemporáneo en el mundo actual, mediado en gran parte por las nuevas tecnologías, perviven rasgos idiosincráticos de cada cultura y, sobre todo, cuestiones históricas, sociales y políticas que se plasman en los discursos poéticos, lo cual lleva a emparentar a los poetas que están produciendo su obra en un país determinado, en una lengua o en una cultura. Por ejemplo, en el caso de España, en los últimos años se puede contemplar la proliferación de manifestaciones artísticas en las otras lenguas del Estado español, como son el catalán, el gallego y el euskera. Muchos de estos poetas están en contacto entre sí, se influyen y vienen a representar, en cierto modo, una cosmovisión propia que viene mediada por la propia estructura de la lengua, con lo cual sí podría hablarse de grupos. Y con respecto a la poesía escrita en español, podemos constatar cómo ciertos procesos internos del país o de la cultura marcan no solo los temas, sino incluso la construcción de la voz. Un ejemplo de ello sería en el contexto de la España post-crisis la aparición de una serie de poetas que tratan las consecuencias que ha

dejado la depresión económica en sus vidas y la ruptura que se produjo con respecto a su horizonte de expectativas. En este sentido, observamos no solo una serie de problemáticas comunes, sino también una voz lírica en primera persona tendente al empleo de un tono irónico y, al mismo tiempo, desazonador. Entre otros ejemplos cabe destacar a la poeta Érika Martínez en un poema tan elocuente como “La casa encima” de *El falso techo* hasta el recentísimo texto “Hijos de la bonanza” de Rocío Acebal. Aunque tampoco podemos dejar de mencionar a otros tantos que, en mayor o menor medida, han radiografiado este panorama como son Laura Casielles, David Castelo, Ben Clark, Francisco Chamorro, Carlos Catena Cózar y Vicente Monroy. Con esto quiero decir que, a mi juicio, no existen poéticas individuales flotando, sino que, aunque no se creen “grupos poéticos” de manera consciente, el contexto, el país y de manera más amplia, la lengua y la cultura compartida hacen que se puedan encontrar rasgos comunes.

CARMEN OLLÉ
PERU

1. Mucha gente tiene acceso a Internet y la posibilidad de leer pesía de todas partes del mundo, es un motivo inspirador para que se disparen los deseos de escribir sus emociones y sentimientos, pero hay un inconveniente: la mayoría piensa que puede dar el salto y escribir “bien” sin encontrar su propia voz y estilo, algo que suele tomar años. De otro lado, la

proliferación de talleres de escritura creativa y escritores que editan sus trabajos -un medio de sustento- les hace creer que la escritura poética es fácil de alcanzar, se mienten por lo general a sí mismos. Aunque también hay quienes se descubren en estos talleres y son buenos versificadores, llegando incluso a ser excelentes poetas hombres o mujeres. Es el caso de los enfermos psiquiátricos, quienes tienen un universo oscuro que sale a flote con la poesía guiados siempre por un profesor. En cuanto a cómo ha cambiado el lenguaje poético, hay diversas tendencias. Aún continúan lo que pretenden ser crípticos a ultranza, pues piensan que la poesía no debe entenderse ni ser coloquial, pero la música cantada, el rock, el rap, etc. influyen en los nuevos estilos. la parodia está en alza, tomar temas clásicos para darles la vuelta, o “reciclarlos” es un modo de innovar, el rap entre los jóvenes de extracción popular, por ejemplo, quienes suben a los buses a cantar por unas monedas son los juglares trashumantes del siglo XXI. En los años ochenta del siglo pasado surgió una poesía escrita por mujeres muy potente, probablemente bajo el impulso de una visión más independiente y contestataria de las mismas chicas, la mayoría universitaria, esta poesía tomaba algunas recetas del rock de los ochenta, música de Patty Smith por ejemplo y David Bowie. Con el cambio de siglo, la poesía utiliza formatos virtuales y la fotografía, así como la pintura para hacer híbridos interesantes, trabajar la fotografía con textos poéticos, sin necesidad de ilustrarla, sino haciendo una especie de simbiosis es algo que se está usando mucho, al igual que la poesía en videos. En cuanto a los rasgos que persisten con el discurso anterior, creo que tiene que ver

más con la necesidad de expresar un mundo interior perturbado, muchas veces con tendencias autodestructivas, que no se diferencian mucho de la poesía expresionista alemana ni la extremista de Silvia Plath, pero también hay ciclos: épocas en que la lírica se vuelve más hermética y esencialista, parca, con economía del lenguaje y hay otros en que lo confesional, la inflación en el lenguaje conversacional se desborda. No hay una sola manera de escribir, en la sociedad subsisten muchos estilos, el popular, el cultista, el musical, el poeta peruano Rodolfo Hinostroza decía que la poesía peruana se parecía a la cocina limeña: fusiona todos los estilos. Y creo que es una frase acertada.

2. En la primera pregunta ponía el ejemplo del trabajo poético sobre la base de otras artes, pinturas, fotografías. Si se trabaja sobre ese soporte como hacen algunos poetas con pinturas de la Belle Epoque por ejemplo, o cuando le das otro final a un texto literario, la pregunta clave es quién es el autor o autora, aunque la mayoría de las veces esos trabajos se hacen con obras de creadores ya fallecidos. No creo que haya algo ilegal ni irrespetuoso si se nombra la fuente o al creador original, en ese caso el producto es un híbrido o una fusión, se hace en la música también, música clásica que sirve de base para ritmos modernos o populares. En resumen la libertad para la creación artística a través de la tecnología permite alcanzar el producto final sin invertir años de aprendizaje, a cambio lo que está en juego es la habilidad para innovar y la imaginación. La idea del cadáver exquisito de los surrealistas y la frase de Lautréamont: “la poesía debe ser

hecha por todos, es un precedente de estos tiempos. En cuanto a la autoría en sí misma, hay poetas hombres y mujeres que publican sus obras sin sus créditos, y otros que prefieren publicar anónimamente. No creo que una golondrina haga verano, estamos lejos de volver a épocas pasadas, de antes de Cristo, donde la imagen del artista no interesaba como ahora. Tal vez sea una manera, otra, de llamar la atención, para luego dar el golpe.

3. No creo que se pueda pensar en una poesía de alcances épicos, en el sentido de literatura del todo; aunque algunos autores sobre todo varones así lo piensan, en el caso peruano la idea de la poesía integral del grupo Hora Zero o la de Pablo Guevara con su poema-río “Colisión”. La individualización, el intimismo, lo confesional –para no llamarlo fragmentación pues me parece un término poco acertado- se debe a que la gente o los creadores de poesía necesitan verse a sí mismos en sus poemas, al mismo tiempo que ese universo privado ya no lo es, pues pasa a ser público, la privacidad ha quedado desmarcada con la tecnología. En todo ello, la crítica tiene un papel decisivo pues influye en el canon, pero este no dura mucho gracias a los cambios vertiginosos que atraviesa nuestra época. Incluso después de esta pandemia del Covid-19 la percepción del arte en general será distinta, ¿por qué? Porque la vida ahora pende de un hilo y los temas que estaban de moda como las preguntas existenciales tomarán distintos caminos, habría que dar un vistazo a las obras que se escribieron después de la peste negra en la Edad Media, en Europa, para darnos cuenta de cómo marca todo esto en nuestra obra lírica y

narrativa. La crítica no debe ser ni manipuladora ni sinuosa, debe seguir los caminos que llevan a las gentes a sobrevivir cantando, escribiendo, bailando, haciendo música, y debe hacerlo desde una plataforma libre de prejuicios y de compartimentos estancos, es decir dejar los prejuicios ante la alta cultura y la cultura de masas, pues ambas se retroalimentan.

CHRISTIAN ANWANDTER, JORGE CID, MARTINA BORTIGNON
CHILE

1. Creo que podría hacerse una distinción entre cierta producción poética que se sirve de internet como medio de difusión de estéticas diversas, sin necesariamente problematizar el nuevo soporte, y otra producción que ha comenzado a indagar en el terreno de lo digital y de internet como un medio y soporte que necesariamente tiene un impacto en la discursividad misma de lo poético. Del mismo modo, la web también ha servido como herramienta de visibilización para la figura de autores de distintas corrientes. Esta ampliación del campo de terreno de las estrategias autorales no viene sin complicaciones, en la medida en que obliga a asociar estéticas a figuras autorales que operan en una economía de la atención donde son, finalmente, instrumentalizados por la generación de data. Si bien es cierto que las redes sociales han permitido la creación de diversas comunidades vinculadas en torno a la poesía, queda pendiente todavía darle una coherencia política a la participación en un espacio gobernado por la lógica de los algoritmos y que depende de un código

que rara vez los usuarios conocen efectivamente. Personalmente, considero cada vez más necesario problematizar los soportes digitales en lo que solemos identificar como discursos poéticos. En primer lugar porque nuestras prácticas de lectura y escritura ocurren en gran medida en estos soportes. En segundo lugar porque el surgimiento de la economía de la atención implica una subordinación de la cognición a una relación de dependencia con respecto a plataformas en que el contenido mismo de lo publicado no es lo sustancial. De cierta manera la escritura se vuelve ingenua si no es capaz de dar cuenta de sus condiciones de inteligibilidad. Y es eso justamente lo que el compartir poesía a través de Internet pone en riesgo. Estimula una relación desfasada con la poesía, instalada de facto en una cultura digital que no logra aprehender, comprender ni criticar. Por eso, me parecen especialmente pertinentes hoy en día las propuestas de ciertos autores que problematizan la relación de la escritura con lo digital, por un lado, y el funcionamiento de la figura autorial en las redes sociales, por otro. Daré dos ejemplos, dentro de otros que se podrían mencionar. Carlos Cociña, con *Plagio del afecto*, fue publicando diversas apropiaciones de textos científicos y de diversas fuentes en su sitio poesáceros, utilizando este soporte para dar lugar a una exploración en torno a los límites de la enunciación subjetiva e impersonal. Luego, publicó una versión impresa de este proyecto. Pero en este caso, no se trata tan solo de un traslado de poemas de un soporte a otro, sino que en cada caso hay un pensamiento del soporte que se acompaña de un pensamiento del poema. La estructura es resultado de esa reflexión y búsqueda. Es

imposible entonces disociar versión digital e impresa. Funcionan como dos extensiones complementarias, un discurso poético que se manifiesta en medios distintos, y a medida que emerge en esos medios, se produce a través del contacto con la escritura una búsqueda formal que implica pensar y visibilizar esos soportes en sus limitaciones y posibilidades. El segundo ejemplo que me gustaría dar es el del poeta Felipe Cussen, que junto con una serie de publicaciones digitales e impresas de poesía conceptual, mantiene una activa presencia en redes sociales (Instagram, Facebook sobre todo), realizando un ejercicio auto-paródico frente a la figura del vate. El descarado narcisismo del poeta Felipe Cussen, en tanto que figura autoral, ironiza constantemente sobre el nulo interés y relevancia que su figura tiene en diversos ámbitos de la sociedad. Al mismo tiempo, se muestra constantemente atraído por el mundo de la farándula y del espectáculo, que pareciera ser un movimiento contradictorio dado el poco interés que esos mismos sectores muestran en la poesía conceptual en particular y en la poesía y la literatura en general. La aparición en redes sociales no es así un ejercicio ingenuo, que de alguna manera opera sin conciencia de las lógicas que estructuran las interacciones en redes sociales, sino que las subraya hasta la caricatura, mostrando así su relación con el vacío. En el fondo, Cussen, al exagerar el exhibicionismo de la figura de poeta en las redes sociales, no hace más que subrayar el desfase que existe entre los discursos poéticos, demasiado alejados de las mayorías y lo que las mueve, y la cultura digital que opera como punto de encuentro y división para distintos grupos.

2. Ante la pregunta por el impacto de las nuevas tecnologías en el ámbito de la creación y la difusión poética, lo primero es constatar las modificaciones y nuevas fronteras sensibles del uso del lenguaje poético en redes sociales en el marco de procesos sociopolíticos de gran relevancia que se viven hoy en Chile, leídos como el resultado de 30 años de creciente injusticia social y pauperización de la población. Todo lo anterior ha redundado en el plano literario en nuevos coeficientes de desestabilización de las lógicas de género y de sus soportes de socialización. En este sentido, me interesa destacar el gran dinamismo que ha tenido para el pensamiento poético, en términos de hallazgos de sonido, sentido y consistencia política –muchas veces en diálogo con imágenes– la proliferación del meme, suerte de haikú contingente, rápidamente viralizable, informativo y sintético; de efecto risible, cáustico o dramático sobre eventos de actualidad, con altísimo potencial de impacto en redes sociales y, consecuentemente, en el debate público. Esta expresión puede ser considerada, desde un punto de vista abierto y ajeno a miradas normativas, poesía en correlato intenso con las urgencias de la manifestación callejera en el contexto del llamado estallido social chileno, contexto en el que las pancartas que colorean las multitudinarias manifestaciones han adecuado sus lemas a la estética meme convirtiéndose en un verdadero carnaval de sonido y sentido en el que la generatividad léxica y poética campea en intenso diálogo con la tradición literaria bajo la forma de apropiaciones y reformulaciones tales como “Me gusta cuando votas porque estás como ausente”, “Me gustas democracia, pero estás como ausente”, “Al gobierno le gusta cuando

callas porque estás como ausente”, “Neruda, cállate tú”. Así también en diálogo con la reflexión de género: “Sal de Ítaca Penélope, el mar también es tuyo”, “Chile despertó y es mujer”. También desde la óptica del afecto transformador “Nos sembraron miedo, nos salieron alas”, “Nos quitaron tanto que nos quitaron el miedo”. Durante los últimos meses de 2019 y con posterioridad al 18 de octubre, se pudo ver en el frontis de la Biblioteca Nacional ubicada en plena Alameda Bernardo O’Higgins (ruta habitual de las manifestaciones camino del Palacio de Gobierno La Moneda) un gran lienzo que indicaba “La poesía está en la calle”. De esta forma, la institución pública de mayor relevancia respecto de la salvaguarda y promoción del acervo bibliográfico nacional, cerrada y tapiada a causa de los enfrentamientos derivados de la brutal represión policial, parecía decir: la poesía no está dentro de mí, ni en mis anaqueles, ni en mis salas repletas de libros de poesía: la poesía está fuera, la poesía está en la calle, la poesía son ustedes que transitan por esta avenida guiados por su apetencia de justicia: la poesía son sus ideales. Esa biblioteca añosa de gruesos muros rematados por escalinatas erguidas en mármol de carrara y grandes lámparas de lágrimas fue testigo del desfile de pancartas llenas de poesía con versos que daban cuenta de la manifestación y de su desesperación, verdadera catarsis: manar de afectos y de cuerpos que ni las balas de la policía vaciándoles los ojos lograba amilanar. Fotografías de estas pancartas con estas frases llenas de la poesía de la calle fueron viralizadas por redes sociales, así Instagram, así Facebook, así Twitter fueron textil hilvanado de poesía. Esta ida y vuelta entre meme y pancarta, atizadas de caceroleo,

constituye, a mi modo de ver, un diálogo nutricional entre los lenguajes visual-tecnológico y poético, cuya brevedad y asertividad prefiguran el flash o el pantallazo que las salva de su coloquial evanescencia. Nunca la poesía pudo tanto como ésta que se cristaliza ahora en frases de denuncia contra el patriarcado, contra el capitalismo sin freno y la politiquería a merced de sus financistas.

3. Una manera de abordar esta pregunta es contextualizando la producción poética respecto a la realidad desde la que brota y hacia la que se dirige. En el ámbito chileno, en los últimos treinta años se asiste a un conjunto de directrices en el discurso poético que, si bien no renuncian a su peculiaridad temática y estilística, tienden a converger en los términos de la realidad que pretenden atender. Es decir, la sociabilidad y conexión, tanto presencial como virtual, que caracterizan la práctica cultural contemporánea en un horizonte planetario, no impiden que los poetas se sientan interpelados por las problemáticas de su entorno concreto y las visibilicen en su poesía. Para el caso chileno, podríamos decir que el reciente estallido social de octubre de 2019 y las respuestas más contundentes de la comunidad mapuche frente a la constante represión en la Araucanía a mediados de 2020 han evidenciado por lo menos dos nudos del “inconsciente manifiesto” de la sociedad chilena que la poesía anunciaba desde hace décadas: la desigualdad social conjugada con la marginación urbanística, por un lado, y la política racista y etnocida contra el pueblo mapuche, por el otro. Autores como Yanko González,

Gladys González, Juan Carreño, para el caso de la marginalidad social urbana, y David Añiñir, Ivonne Coñuecar y Daniela Catrileo, para el caso de la poesía mapuche urbana en tensión con el ambiente natural, todos y todas poetas de las promociones de los años 90 y 2000, visualizan en sus poéticas la convergencia de múltiples factores de marginalización hacia el reconocimiento de que “es injusta y violenta la constante desprotección y desigualdad en la que te sabes consciente”, según lo recalcan las palabras de Ivonne Coñuecar en una entrevista online. De esta manera, los poetas representan la avanzada de ese “despertar” que ha caracterizado los últimos meses en Chile; es por eso que nos parece imprescindible, ingresando a los años 20 del nuevo milenio, seguir leyendo las agendas y agencias poéticas en los cruces que puedan surgir entre la creación y la realidad social de un determinado país, reflexionando paralelamente sobre su trascendencia y posibles paralelismos con otras experiencias similares a nivel continental y mundial. En esta óptica, no consideramos que el presente esté marcado por una dispersión de los discursos sino que por su convergencia, la que incluye también el diálogo con otras artes, formas de expresión y espacios de agregación. Es el caso del poeta Juan Carreño (1996), quien en sus libros de poesía, como *Compro fierro* (2007) y *Bomba de bencina* (2012), algunos de ellos auto-editados en un inicio, apuesta por sustraer los espacios, sujetos y comunidades por él poetizados del cliché asociado a la marginalidad y retuerce el significante de la palabra contra sí mismo, de manera de vaciarlo y exponer al lector a un modo inédito –por supuesto incómodo– de escucha de las voces que susurran o claman en y

desde la “periferia”. Carreño ha sido impulsor e integrante de la Escuela Popular de Cine y de FECISO, Festival de Cine Social y Antisocial, con los que realizó también una película. Asimismo, últimamente colabora con colectivos de muralistas y grafiteros, experimentando con la fórmula del cómic para reinventar la imagen de las poblaciones por medio del concepto de “neozona”. Carreño valora los espacios en donde convergen formas de arte distintas, generando una experiencia colectiva, aunque está consciente de lo que implica el juego de las filiaciones –es decir de que en la creación artística como en otros ámbitos se configura un “personaje”– y de que es necesario “respirar antes de ponerse a teclear”, como lo declaró en una entrevista personal por teléfono –es decir que se debe dar espacio a una distancia e independencia de mirada, irrenunciable para la calidad del discurso poético. Otro ejemplo de que la originalidad de las distintas voces poéticas en Chile no constituye impedimento para que haya convergencia y afinidad entre las propuestas, y que estas se muevan en diversos niveles a la vez, es el caso de la performer y poeta Daniela Catrileo (1987). Esta poeta se inscribe tanto en el ámbito mapuche como en el urbano y feminista, encontrándose incluida, por ejemplo, en la página escritoresindigenas.cl financiado con fondos estatales por medio del Fondart, respecto a la que comparte la afiliación respecto a la poesía mapuche y el diálogo con otras generaciones de escritores y escritoras mapuche, como viéndose involucrada en el colectivo y editorial mapuche feminista Rangíñtulewfü. En uno de los poemas desde su poemario *Guerra florida* (2018), escenifica a una joven coetánea describiéndola

como “pájara champurria a la deriva” que “tiene ataques existenciales y le gustaría leer algo que no fuese un calendario” y “no quiere ser un ancestro”, de esta manera complejizando y acercando a las fisuras del presente la indigenidad del continente. Frente a este diagnóstico, creemos que la crítica podría jugar precisamente a “desorientarse”, desenganchándose de la tentación de inscribirse en una compartimentación predispuesta por los “estudios de x, y, z”, de filiación muchas veces norteamericana. La crítica podría lanzarse, por así decirlo, a la intemperie del pensamiento y de la pasión, apostando por una mirada más directa y adherente a las dinámicas de intercambio y fusión de modalidades artísticas, así como a la reconfiguración constante de las identidades y de las reivindicaciones sociales y políticas; derivando, en lo posible, de los fenómenos observados y participados mismos las categorías para investigarlos; y reconfigurando las metodologías y los interlocutores.

CINTIA SCHWANTES
BRASIL

1. Acho que o uso dos recursos da internet ainda é bastante incipiente – talvez os poetas tenham menos trânsito com a tecnologia e quem domina esses recursos tenham menos veia poética. As tentativas que tenho visto se prendem a uma forma poética que implica majoritariamente em espalhar algumas rimas, com pouca atenção à métrica e acrescentar efeitos como neve caindo, vento agitando os cabelos de uma imagem de

mulher, um som de fundo que pode ser música ou som de ondas. Há pouca interpenetração das linguagens. O exemplo mais bem sucedido são os *slams*, onde o texto poético ganha som e performance, graças à possibilidade de filmar e gravar o poema enquanto ele é recitado. Essa possibilidade, provavelmente agregada à origem do gênero na oralidade, já está provocando modificações na forma como são utilizados recursos como rima, ritmo e métrica.

2. O conceito de autoria ganhou força e materialidade – o autor deixa de ser, para o senso comum, uma entidade e se torna alguém com quem é possível trocar mensagens – e a comunicação também se torna mais casual, uma vez que não depende apenas da leitura e interpretação da obra literária, mas ganha pessoalidade. Quanto aos outros tópicos, novamente, ainda é preciso construir uma linguagem que de fato utilize os recursos que a tecnologia pode oferecer ao texto poético. Ela, de fato, está no processo de ser construída.
3. Assim como outros grupos na rede, os grupos de poetas também se agregam. Um dos elementos agregadores são as questões de identidade. Um grupo como o Cave Canem, que publica exclusivamente poetas negros, pode abrigar estéticas diferentes, mas há um elemento que os une e que transparece no texto enquanto lugar de fala. O mesmo vale para o *slam*, onde os poetas se unem em torno das lutas partilhadas, das dores partilhadas. A organização de poetas em grupos ou gerações, de fato, se

torna mais evidente, dado que se pode distinguir com certa facilidade quem é nativo digital e quem não é.

DANIEL SAMOILOVICH
ARGENTINA

1. Sinceramente, no veo aún el punto de entrada de las tecnologías digitales en el discurso poético... ni siquiera como tema, que sería lo más trivial; ni hablar de la construcción, la gramática del poema. Hay que entender, me parece, que la entrada de lo nuevo en el arte nunca ha sido algo automático. Es comprensible que los científicos sociales se hayan lanzado en masa sobre el asunto, siendo que las novedades en la vida social son su especialidad y su oficio; muchos filósofos han ido también a lo mismo, convencidos, al parecer, de que deben dar actualidad a su discurso. La poesía es otra cosa: divaga, más que razona; toma su objeto por asalto, no atendiendo a la moda o la necesidad de gustar o a los estímulos académicos que pudiera haber para elegir un tema... ahora, eso sí, cuando los poetas se ponen a decir algo, a menudo lo hacen más certeramente que otros (Platón no les negaba esto, sólo afirmaba que jugaban con trampa porque las Musas les soplaban lo que tenían que decir). Un ejemplo de acierto poético: la prensa periódica existe, en forma industrial y masiva, desde el segundo tercio del siglo XIX; su entrada en el discurso de la poesía, en cambio, hay que datarla seis o siete décadas después, en 1913, cuando Guillaume Apollinaire publica *Alcools*, el primer libro en que los periódicos aparecen,

no sólo como tema, sino suscitando una manera de escribir y pensar la poesía; a la vez, poemas como “Zone” implican una mirada asombrada e inteligente –quizás la más inteligente de entonces– de lo nuevo, de esa presencia misteriosa de textos en la calle, redefiniendo la calle, un raro mundo nuevo poblado de solitarios viandantes; o sea, el poeta, de un solo golpe, renueva su instrumento e ilumina el universo (¿muy pretenciosa afirmación? Es que creo en ella firmemente...). Un poco más todavía tomó la aparición del *Ulysses* de Joyce, con ese capítulo alucinante armado en secciones tituladas como si se tratara de noticias de periódico; rebusco en mi memoria y no encuentro que nadie haya hecho algo así en una novela antes. Bien, si aquello tomó unos setenta años u ochenta años, démosle ahora un poco de tiempo a la poesía para pensar la cosa; desde luego sería sencillo meter teléfonos celulares en un poema, pero todavía tendría que ser algo más que un guiño, tendría que ser un buen poema... Y más allá del tema, no he visto aún que el mecanismo constructivo de un hilo de WhatsApp entrara con sentido en un poema, y que la inmediatez (y aún la tontería) de la comunicación en las redes rindiera en poesía algún fruto de belleza y significación. Se confunde a veces, pienso, la novedad de los medios con la novedad de los conceptos, y entonces no se entiende ni valora adecuadamente una cosa ni la otra. Les doy un ejemplo de lo que quiero decir: hacia 1988 Apple empezó a dotar a todas sus computadoras Mac de una aplicación gratuita que permitía crear con bastante simplicidad hipervínculos entre distintos documentos alojados dentro del disco duro de la computadora; fue uno de esos meandros raros

de la historia de la tecnología que alguna vez deberían ser estudiados, porque Apple le puso mucha ficha a aquella aplicación, HyperCard, y el lenguaje de programación ligado a ella, el HyperTalk, sin que nadie supiera bien para qué servían. Bueno, sí, servían para un montón de cosas, pero ninguna de ellas muy interesante en términos de negocios. La idea de los hipervínculos era una idea genial que en rigor sólo se tornó comercial cuando éstos pudieron establecerse no entre documentos de una misma computadora sino entre elementos en diversas computadoras, o sea, con la World Wide Web; la cual, por otra parte, se desarrolló completamente al margen de HyperCard. Bueno, así fue que durante cuatro o cinco años tuvimos, gratis, un instrumento poderoso y excitante pero inútil... vale decir, una gran oportunidad poética. Efectivamente, por esos años una amiga, Ximena May, diseñó en HyperCard una suerte de constelación de versos o fragmentos de versos dispersos en la pantalla; la pantalla se proyectaban sobre una pared, y tocando con un cursor cualquier verso se abría paso a otra pantalla con otros versos. En las presentaciones que hizo Ximena del poema algunos de los asistentes eran invitados a elegir un camino en aquel laberinto; lógicamente, ningún camino era igual a otro y por tanto los poemas que surgían eran diferentes, aunque algún ejecutante un poco torpe podía caer en un *loop* del que le costaba salir. Estaba muy bien, pero la propia Ximena sabía que aquello era un desarrollo por nuevos medios de lo que había hecho Raymond Queneau con una herramienta puramente mecánica en sus *Cent mille milliards de poèmes*, un libro de 1961 armado con tiritas que se combinan formando millones de poemas

diferentes... y aún, si se quiere, lo que hizo Cortázar de un modo un poco más desvaído en *Rayuela*... o, yendo más lejos aún, lo que pasaba con cierto poema grabado en una tumba griega que Platón (¡otra vez Platón!) cita como ejemplo de disparate en el *Fedón*, comparándolo a los discursos de los sofistas cuyas partes juzgaba intercambiables, lo cual demostraba a su entender que no tenían ningún sentido. Fíjense que la idea combinatoria es bien antigua, lo que cambian son los medios, pero sobre todo lo que cambia es la valoración de lo combinatorio: lo que para Queneau y Ximena es juego, sueño y libertad, para Platón es una demostración de que estamos ante una pieza de *bullshit*... Entonces: ¿cuál es el cambio importante, el instrumental o el ideológico? ¿No les parece que hay un encandilamiento excesivo con el primero y una incomprensión o dificultad para pensar el segundo? En cuanto a la hibridez, su pregunta invita a pensar en algo más amplio que las tecnologías digitales... Bueno, la poesía ha estado desde sus orígenes ligada a la música y el recitado, que hoy llamaríamos un arte performativa... de hecho nació como recitado, eventualmente acompañado de algún instrumento, y recién después se escribió... O sea, la poesía es desde su nacimiento un arte híbrida, entre el sonido y el sentido... bueno, de hecho el lenguaje mismo está transido por esa hibridez. Por otra parte, en algunas *cantigas de amigo*, coplas y romances de los siglos XIV y XV tenemos quizás los más altos logros de la poesía gallega y castellana... helàs, posiblemente inalcanzables en lirismo, precisión, belleza verbal e imaginativa... A esta hibridez originaria, se agrega, desde el nacimiento de la escritura, la dimensión gráfica del poema, más explotada en Oriente

que en Occidente. Sobre hibridaciones más modernas de la poesía, les he comentado mi opinión más arriba: ¡ni siquiera con el cine, que ya tiene unos 130 años de edad, se han hecho más que unos pocos experimentos de interpenetración de lenguajes! Digamos de paso que el cine fue cooptado muy tempranamente por la narrativa, y aún parece sometido a ella... yo sospecho que aún no ha desarrollado a fondo sus posibilidades poéticas y visuales, que en sus comienzos parecieron tan obvias... o sea, que es él mismo un arte en pañales...

2. Acá sí, en el terreno de la difusión, tenemos una revolución completa, ¿verdad? Durante 25 años, entre 1986 y 2011, participé con un grupo de amigos poetas en una aventura que se llamó *Diario de Poesía*, un periódico trimestral que se vendía en kioscos de revistas de Argentina, Uruguay y, durante un período, Chile. En los últimos diez o doce de esos 25 años, el *Diario* coexistió con el avance de internet y el correo electrónico, y luego los blogs y las publicaciones digitales; yo pondría en la cuenta de las novedades incluso el abaratamiento de las comunicaciones telefónicas. Este surgimiento aportó al *Diario de Poesía* muchas posibilidades y desafíos prácticos; sería largo enumerarlos todos, baste decir que por un lado permitió una comunicación infinitamente más fluida con creadores de todo el mundo, para conseguir colaboraciones y permisos (un dossier dedicado a Virgilio Piñera, por ejemplo, se elaboró entre 1998 y 1999 en buena parte vía mail, teléfono y fax –¿se acuerdan del fax? – entre Habana, São Paulo y Buenos Aires, más ocasionales consultas a Cabrera Infante

en Londres y Juan Goytisolo en Argel). Por otro lado, el periódico buscó una complementación operativa con las publicaciones digitales: desde un inicio había tenido una agenda donde se comentaban libros, librerías y revistas, y esa agenda se extendió al mundo de la red. La red fue desde el principio y sigue siendo un espléndido batiburrillo de iniciativas excelentes y basura pura y dura, mal copiada, mal redactada e inexacta, con algunos escalones intermedios. La función de relevar, criticar y recomendar lo mejor que encontrábamos por ahí nos pareció que podía ser útil para nuestros lectores, y lo hicimos lo mejor que pudimos. La publicación, finalmente, no se cerró ante la presión del mundo digital, con el que íbamos hallando el modo de coexistir, sino porque... bueno, sería largo de contar, toda cosa existe en el tiempo y un cuarto de siglo es bastante tiempo, ¿verdad? Ahora bien, todas estas preocupaciones fueron, insisto, de índole práctica. Reflexionar sobre “autoría” o “comunicación” no estaba en mi ánimo cuando fui editor, y menos lo está ahora que no lo soy, sólo lector y poeta. Como lector, sigo prefiriendo los libros impresos... Uso la web como una herramienta, para comprar libros o para bajar alguna cosa que me interesa, en cuyo caso la imprimo... si no, me parece que no la aprehendo, que no tengo nada... y como poeta, sigo escribiendo a mano... Bueno, estoy exagerando un poco mi anacronismo, confieso que he usado el corrector automático del Word para escribir un poema... tipee el poema de Borges “Fundación mítica de Buenos Aires” en un documento, le dije a la computadora que era un texto en inglés y después le pasé el corrector... como la máquina me creyó que estaba en inglés, halló que

todo estaba mal escrito y me sugería cambios y a todo le dije que sí... Una vez hechos los cambios, restituí como pude al agraviado poema su métrica endecasilábica original... Empezó como un divertimento, pero al final quedó un poema que incluí en mi libro *Superficies iluminadas*... Tal vez estoy esquivando un tanto su pregunta, y no quisiera hacerlo, por lo menos no demasiado. Digamos que como poeta la comunicación no es mi objetivo, ni es mi asunto... desde luego no escribo para mí mismo ni para expresar un hipotético yo... escribo con una herramienta social, que es el castellano, forjado en tantos siglos y tantas aventuras, compartido con tantos millones de personas... ese es mi “universo comunicacional”... Eso, y no el banal y tóxico Twitter, es lo que tengo en la cabeza cuando escribo, además de los fantasmas del tema, la aliteración, el ritmo... Una vez que el poema está hecho, llego a distinguir las cualidades de un poema que se presta para ser leído en público y del que no... en cuanto a si la reproducción ha de ser digital o en papel, la verdad es que no veo nada en el poema que determine una cosa u otra... Permítaseme volver al tema de los recitales. ¿Queremos algo bien siglo XXI? Miremos el desarrollo de los grandes y pequeños festivales, nacionales e internacionales, donde los poetas leen sus textos, confrontando con públicos que en algunos casos son pequeños y en otros muy amplios... se trata de un bellísimo renacimiento, habida cuenta del fenómeno de los recitadores profesionales que proliferaron en los años 20 del siglo XX y que percibimos ahora como tan kitsch... He escuchado a poetas como Mark Strand o Raúl Zurita decir sus poemas, y ha sido una experiencia extraordinaria, una puesta

en valor del nivel fónico y sentimental de la poesía... y ni siquiera porque estuvieran tan bien leídos, sino quizás por lo contrario...

3. No sé si entiendo bien, y de lo que entiendo no sé si estoy de acuerdo con la idea de una fragmentación creciente... Dicho así en general, parece tan verdadero o falso como hablar de un excesivo adocenamiento... me parece que en cualquier época que tomen encontrarán rasgos individuales y rasgos comunes entre poetas contemporáneos que comparten una lengua... Para ser más concreto: hablando de la “poesía de los 90” en Argentina, en referencia a la obra de poetas que empiezan a publicar en esa década del siglo XX, sus detractores han dicho que suenan todos igual. Por su parte, algún apologista un poco apurado ha empezado a forzar los rasgos comunes, como el rescate de un habla urbana, la ausencia de una voluntad didáctica, etc., etc., todo lo cual es bastante aproximado, pero sólo cobra sentido cuando el crítico es capaz de dar cuenta también de las diferencias, por ejemplo de lo que hay de diverso entre dos poetas excelentes y coetáneos como José Villa y Eduardo Ainsbinder. La tarea de la crítica es hoy la misma de siempre, leer: y por leer entiendo atender en primer lugar a las sugerencias y cuestiones que los mismos textos generan, y no forzarlos para aplicarles un *tag* o en hacerlos entrar en un esquema sociológico o un sistema filosófico o lo que demonios sea. A mi entender, de *leer* surgen, con toda naturalidad, al lector sagaz e informado, ciertas líneas de fuerza de la poesía hispanoamericana actual... Cuando digo actual, no estoy diciendo la del mes pasado... No está mal, desde luego,

leer lo que se acaba de publicar... y un talento lector especial ejercido sobre lo recién publicado puede servir no sólo para ayudar a la lectura de otros, sino a los propios escritores... Pero también aquí, tal vez convenga un poco de paciencia... pasados unos pocos años, el aroma de una década se siente con más fuerza, a la vez que, con un poco de suerte, los talentos y talantes individuales se despliegan más plenamente... ¿Si es deseable este discernimiento de los rasgos comunes a una generación, un espacio o un tiempo? ¿Y cómo no? Entender que existe algo como el barroco en pintura, escultura, arquitectura y literatura en el siglo XVI europeo y americano nos ayuda tanto a entender qué es nuestra civilización (o sea, quiénes somos) como a apreciar mejor las obras... siempre, insisto, que podamos entender lo que va del barroco espectacular del Caravaggio al juego de espejos, a los trompe l'oeil, ocultamientos y revelaciones de Velázquez, qué hay de común y qué de diferente en el genio melancólico de Góngora y el humor sabio y transigente de Cervantes... como cada uno marcha siguiendo la corriente de su época o contradiciéndola o reinventándola. ¿La desorientación de la crítica? Bueno, no es novedosa y tal vez no esté tan mal. A fines del XIX, los críticos de arte que en las décadas inmediatamente anteriores la habían emprendido con toda energía contra los impresionistas no pudieron menos que notar que mejor que cubrirlos de brea les hubiera resultado comprar algún que otro cuadro de Manet, de Monet o de Van Gogh; en ese momento, la crítica sufrió un golpe durísimo. Si el atenerse a las reglas de la época y criticar desde ahí era una idiotez, tampoco la cosa podía ser asentir a todo lo que se saliera

del canon, si es que tal canon existía o si es que se podía identificar algo que fungiera como tal. Muy bien, ya entonces surge cierta desorientación, cierta intemperie. ¿Cuál es el problema? Tampoco en el terreno crítico, supongo, se puede crear gran cosa atrincherado bajo un buen techo y con la chimenea encendida.

DENISE LEÓN
ARGENTINA

1. Seguramente hay quien puede ver mucho más lejos que yo. Me cuesta distinguir hasta qué punto los distintos soportes digitales y mediáticos afectan el quehacer de la poesía. Resulta evidente que las nuevas tecnologías están modificando eso que solemos llamar “realidad” por lo tanto afectan nuestras prácticas de modo que no podemos prever más allá de cuestiones tan claras como el cambio de velocidad, el acceso a los materiales o la autogestión. Ustedes hablan de la difusión y la recepción de la poesía pero yo creo que siguen siendo prácticas muy reducidas aún dentro del entorno cultural o escolar. Porque la poesía tiene que ver con las posibilidades y las imposibilidades de decir el mundo. Y eso sigue siendo algo en lo que preferimos no pensar. Creo que la poesía sigue funcionando como una lengua extranjera que, si bien puede resultar inquietante porque ayuda a entender que el lenguaje, que la comunicación no son transparentes, nos invita a entender que hay otros lenguajes, que hay otros mundos, que se puede armar y desarmar con las palabras, que hay más sentidos que el sentido común.

2. Bueno, ya sabemos que Barthes dedicó buena parte de su vida desmontar la idea del autor como causa única del texto para darle relevancia a la figura del lector. En el caso de la poesía me parece que se complica un poco más porque siempre se la ha leído como un género egocéntrico, pegado a las experiencias y a la intencionalidad de lxs poetas. Pero, como los poetas mismos se han ocupado de señalar durante siglos, la escritura es una ocupación paradójica: por un lado se busca a través del lenguaje una inmediatez con las cosas, pero al mismo tiempo esa herramienta de trabajo (el lenguaje) funciona como un obstáculo. Se trata de una herramienta pobre o malograda, pero al mismo tiempo es la única con la que se cuenta. Quiero decir que desde el vamos, al autor se le escapan cosas, se introducen cuestiones en su trabajo que no son voluntarias o decididas. Por eso Barthes prefiere la idea de texto y no la de obra. Y aunque Barthes se va en otra dirección, la idea de texto también implica lo artesanal, es decir, la idea de manos humanas que ejecutan pero que también se apropian del poema. Cada vez que leemos un poema se produce una simultaneidad, un presente donde el yo del poeta le pone trampas al lector como si fuera una cacería y entre los versos se persiguen, se encuentran y se desencuentran.
3. Creo que más que buscar rasgos comunes entre los poetas, es posible pensar en vínculos, en redes, en familias. Para ponerlo en términos de Benedict Anderson, dentro de la poesía existen “comunidades imaginadas”, sistemas de envíos, lazos que se construyen del mismo modo en que construimos

una casa: impulsados por el deseo pero también limitados por nuestras posibilidades materiales. Las comunidades deben distinguirse por el estilo con el que son imaginadas, dice Anderson. Entonces, como críticos podríamos preguntarnos cómo son las familias que imaginan los poetas, se imaginan como huérfanos, como herederos, asumen que heredar implica diferir, a quiénes consideran sus antepasados, sus pares, etc.

EDGARDO DOBRY
ESPANHA

1. Dejemos de lado el cambio de siglo: es una superstición. Las cosas no cambian porque cambie el siglo; ahora se dice que el siglo XXI acaba de empezar, con la pandemia del coronavirus: un lindo titular de diario, que no significa nada. Hay cierto consenso en decir que el siglo pasado empezó con la Gran Guerra y terminó con la caída del Muro de Berlín: es decir, duró setenta años (el otro 30% se lo quedó el FMI, supongo). En lo que respecta a la poesía, si Internet ha producido algún cambio aún es pronto para decirlo. En principio, se me ocurre que la Red favorece la ansiedad y la demagogia. El mundo de la Red es horizontal y el verdadero ejercicio crítico consiste en la categorización. La mayor parte de los poetas que triunfan usando la Red como medio de difusión son malos, porque la base del éxito no es el talento sino la falta de escrúpulos. No creo que ningún poeta que valga algo se deje llevar por esa forma vulgar de popularidad. Es falsa la idea de que es contemporáneo de su tiempo aquel que sabe usar

las últimas tecnologías: un poeta que ese Apple Watch sabrá la hora mejor que otro que tenga un reloj a cuerda, pero sus versos no serán mejores (más bien al contrario).

2. El paso del papel al digital se nota sobre todo en las publicaciones colectivas: casi han dejado de existir las revistas de poesía, que fueron relevantes en otros tiempos para fijar poéticas (más o menos) comunes y para algo muy importante en la poesía: el reconocimiento de los pares. Los blogs no cumplen esa función: son dispersos, poco críticos, narcisistas, carentes de interés casi siempre. En términos generales: Internet es un archivo; pero un piano también es un archivo: lo que se saque de él no depende tanto de la cantidad de posibilidades que ofrezca como del criterio (el gusto, la inteligencia, el talento) de quien lo usa. Una de las obligaciones del escritor que quiera llegar a algo es ubicarse siempre más allá del lugar común: el mundo de Internet hace más difícil ese mandato porque el lenguaje universal de las redes es el lugar común. Ese es el desafío de hoy. Por otra parte, nada hay perdurable sin intermediación: editores, traductores, críticos, profesores, antologadores. Hoy parecen figuras odiosas e innecesarias (es otro lugar común). Sin ellos, no hay verdadera transmisión.

3. El verdadero ejercicio crítico consiste en el juicio de valor. Los grupos son importantes pero, salvo excepciones, los poemas están escritos por un o una poeta. No creo que nada haya cambiado en ese aspecto, excepto que

ese exceso de información puede llevar a la idea fatal de que el juicio es ya superfluo. No hay que olvidar que las más perdurables figuras del imbécil surgen, en el siglo XIX, de la confusión entre información y conocimiento: son el farmacéutico Homais de *Madame Bovary*, los Bouvard y Pécuchet suscriptos a toda clase de revistas y folletos, precursores egregios de los que, hoy en día, solo leen lo que sale en sus pantallas; las cosas no han cambiado mucho en ese aspecto, aunque el palito que antes estaba entre las dos equis lo pongamos ahora detrás de la segunda equis. Es posible que el correo electrónico o las redes hayan traído una diferencia en la comunicación entre poetas; algunos suponen que eso implica el fin del marco nacional como campo de sentido de la literatura. Tengo mis dudas. La llamada “literatura mundial” es un quiosco que ha trasladado el eurocentrismo al anglocentrismo, poco más. Salvo en la primera juventud, lo que un poeta es capaz de hacer se ve, precisamente, en su modo de encontrar algo que tenga un pie en el mundo y otro en otro lado. Ese otro lado es el más difícil y en el que pocos se afirman de verdad.

EDUARDO ESPINA
URUGUAI

1. Mientras haya un ser humano que tenga algo para comunicar sobre su vida interior mediante palabras que han pasado por el pensamiento, la poesía seguirá existiendo como lo que ha sido desde sus inicios: el difícil arte de hacer aparecer cada tanto una frase genial convertida en verso

por la prosodia, la cadencia y el ritmo. El único cambio que ha traído la proliferación de formas diferentes –soportes y dispositivos digitales, además del aumento de movilidad–, y verificable más que nada a nivel de la recepción, es la presentación material del poema. Este ahora puede hacer su aparición incluso en una aplicación de medios de nombre horrendo, TikTok. Género literario más cercano a la música que a la propia literatura, y que no hace *knock knock* al golpear la puerta, la poesía aporta otro tipo de presencia lingüística en la comunicación digital, por su condición de acotamiento, y brevedad grafémica y retórica. Aunque tampoco en esto hay novedad. Cuando a Marilyn Monroe, amiga de Carl Sandburg, poeta de Chicago autor del poema en el que el hijo le pregunta al padre de qué es publicidad la luna, le preguntaron por qué leía poesía respondió: “It saves time”. En un peculiar momento de la historia como es el actual, de velocidades inauditas a nivel de espaciamento y recepción de información, la poesía ahorra tiempo a los lectores cada vez más acostumbrados a mecanismos sintácticos espasmódicos, caracterizados por la fragmentación y la interrogación permanente de la continuidad. Son tiempos propicios para escrituras “haiku”, cortitas, de escaso vuelo y pocas líneas, y de líneas que ni siquiera llegan completas al margen izquierdo, y que a la misma vez alcanzan su vértigo en una verticalidad que de súbito se corta. Para muchos ese supuesto “ahorro de tiempo” representa una tentación. No tienen nada que perder, en todo caso, solo pierden minutos. Si el poema que han encontrado por casualidad en el ciber mundo no les despierta interés, lo abandonan al

instante. La experiencia, además, les resulta gratis. Como en la aporía de Zenón de Elea, en el acto de la lectura contemporánea Aquiles puede ser derrotado por la tortuga. Hay carreras sintácticas en las cuales varios factores deben cumplirse en forma coincidente para que haya un ganador. En la conversación íntima entre el poema y el lector se ha instalado una velocidad inesperada, la cual compete más al acto mismo de la lectura que al poema en sí, y cuyas características como objeto de belleza se atienen a las formalidades y consecuencias de siempre. Para poder serlo, el poema debe al menos intentarlo. Esto parecen no entenderlo quienes escriben poesía en la actualidad, de ahí que esta sea mediocre o paupérrima. Me resulta casi imposible encontrar un poeta original, con planes formales innovadores, nacido en el periodo posterior a la década de 1980. Han crecido con el facilismo y sin criterios sintácticos rígidos, por lo que hacen prevalecer el todo vale. El arte de construir frases elaboradas, que apelen a la complicidad de la inteligencia y no le tengan miedo a la dificultad que tanto escandaliza al raciocinio, se está perdiendo. La mayoría de la poesía que se está escribiendo busca una empatía inmediata, es obscenamente tonta, y recurre a realidades inmediatas, como por ejemplo, lo político en tanto manifestación de hechos sociales específicos, las intrascendencias asociadas a la vida hogareña, las relaciones interpersonales expuestas con intimidades que a nadie llegan a escandalizar, en fin, los problemas de la realidad cotidiana librados de complejidad metafísica. La vida *ciberiana* del lenguaje ha fomentado la chatura retórica y de composición. Cualquiera se siente poeta. Es facilísimo hacerse pasar por uno.

2. Estas son preguntas que se plantea la crítica, no quien es poeta auténtico.

Al poeta, antes y después de Sísifo, antes y después de Johannes Gutenberg, antes y después de Steve Jobs y Bill Gates, lo guía un afán único; hacer que el intelecto y las emociones coincidan en una sintaxis que complace la necesidad metafísica de hablar con alguien o con algo, que puede ser un lector, el propio poeta, o la luna, tal cual lo hacen los indígenas del Amazonas antes de irse a dormir, pues la poesía es conversar, dialogar no tan de igual a igual, con una presencia indefinida. Todo eso, incluida la cada vez más desagradable palabra ‘hibridez’ –desagradable por lo inexacta que resulta– y referido a los “blogs, webs y archivos multimediales”, solo tiene utilidad constatable a la hora de tratar de atraer a nuevos lectores, pero nada tiene que ver con lo que escribir un poema. El poema que para el gusto dominante debería ser considerado “difícil”, de acceso mínimo pues al funcionar fuera de la órbita de la información sitúa al lenguaje como actor principal, tiene en cambio otras metas. El plan de disponibilidad que lo sostiene mantiene las posibilidades de cambio que se van pautando durante la lectura. Se puede empezar por un lado y terminar donde menos se había pensado llegar. Como aspiración de la sintaxis, está el desprendimiento de las expectativas de finitud de sentido y el reinicio constante de la interpretación. Por otra parte, el planteamiento de la problemática de la crisis de la expresión a partir de la intervención de conceptos como «autoría», «comunicación» entre el poeta y el lector», «experimentación», «hibridez» de «formas», «lenguajes» diferentes, «mediatización» del discurso, y «publicación» de materiales, tiene un claro fondo bizantino en relación

a los efectos de la lectura. Un poema puede tener o no grandeza formal. Todo lo demás resulta accesorio. Y la grandeza producto de la materialidad sintáctica, retórica y lingüística, puede destacar en un papiro, en la página de un libro impreso en buen papel, o en una página digital a ser leída en una computadora de mesa, en una laptop o en un teléfono celular. En poesía, las palabras cuentan historias que les pasan a ellas, sin importar que el mensaje llegue a todos o solo a unos pocos. De ahí que en época en que la instantaneidad del olvido recluta adeptos, la poesía no cesó de ser el sonido natal de un idioma que vino de antes, para nacer nuevamente en la música que su escritura hace aparecer. Es un pensamiento personal que se percibe distante, en camino, y cuando por fin le prestamos atención ya está instalado ahí, culminando un itinerario mental fuera de la realidad (no la del lenguaje), y por encima de algo inexacto que puede devenir necesario en cualquier instante. Las discusiones en torno a la noción de autoría han servido para decir una cantidad de boberías cuando el concepto estuvo por primera vez en boga en la década de 1980, volviendo a cobrar cierta actualidad con la aparición de los medios digitales. La autoría siempre será una cuestión individual, de un yo al que se le ocurrió expresar por escrito algo antes no existente. “Recuerde el alma dormida, /avive el seso y despierte/ contemplando/ cómo se pasa la vida, /cómo se viene la muerte /tan callando; /cuán presto se va el placer, /cómo, después de acordado, / da dolor; /cómo, a nuestro parecer, /cualquiera tiempo pasado /fue mejor”. Los versos previos seguirán siendo geniales, y no dejarán de ser de Jorge Manrique, poeta del siglo XV.

3. Me cuesta entender esta afirmación: “ha venido padeciendo una paradójica fragmentación individual de los discursos”. La fragmentación en la poesía es algo tan antiguo como la locomotora o la bicicleta. Su primer auge coincide con la aparición de la época moderna, mediados del siglo XIX. Mallarmé la transformó en estrategia ineludible para conseguir el efecto poético, y los surrealistas la llevaron al extremo del goce verbal asociado a la producción de imágenes provenientes del inconsciente. Respecto a la parte (a) de la pregunta, la cuestión también es clara, siempre lo ha sido. Las “direcciones o rasgos comunes entre los diferentes discursos” pueden constatarse en un canon estético que salta a la vista y divide con sus respectivas radicalidades a dos formas de concebir la escritura: por un lado, la opacidad, elemento caracterizador de la gran poesía, desde Cavalcanti, pasando por Góngora, Gerald Manley Hopkins y Rimbaud, hasta llegar a Montale (el de *Ossi di seppia*), Wallace Stevens, etc.; y por otro, la facilidad, en cuya nómina sobran los poetas innecesarios. En el plano secuencia de la sintaxis, la aritmética del ritmo da cabida a otro tipo de instantaneidad, incapaz de instalarse en la conformidad de un mecanismo, del cual dejó de tener dependencia. Como si fuera un partido de fútbol cuyos efectos no afectan el resultado final, la lengua emotiva, que hace gala de su incapacidad para transmitir y dar cuenta de relatos que cuentan algo, encuentra su efectividad en tiempo de descuento. De buenas a primeras, el lenguaje acepta que nada de lo expresado erradica los desvíos de la enunciación, porque el pensamiento genera un nuevo interés por emociones cuyo afán de universalidad está circunscripto a lo

que estas puedan decir de sí mismas. La densidad abstracta esparce sus posibilidades de historiarse a sí misma, pero queda interrumpida antes de empezar. Todo se convierte en lirismo que debe ser recorrido fuera de la interpretación, sin considerar un referente específico. Edgar Degas dibujaba de memoria, pues era mejor seguir la traza de las imágenes salidas de los recuerdos que de aquellas instaladas delante de los ojos. La línea de esa forma se sentía más libre y mejor preparada para representar los fantasmas de la imaginación nivelados por el paso del tiempo y favorecidos por el fragmentario modo de actuar de la mente. Hoy en día la batalla es entre quienes se animan a tirarse del trampolín con la piscina a medio llenar (es lo que la gran poesía ha hecho a lo largo del tiempo) y escribir para que lo entiendan dos o tres lectores (ya sería un éxito alcanzar los 300 “excelentes” que dijo tener Valéry), y aquellos cuyos versos parecen salidos de artículos periodísticos, pero mal escritos, pues además de información personal desechable contienen politiquería, emocionalidad superficial y cursilería. Y como para comprender esto no se necesita tener dos dedos de frente, cualquiera puede sentirse lector capacitado, de esos que aplauden porque entienden, no porque el poema sea bueno. Como contrapartida tenemos el poema que aspira a no ser objeto de información sino de dislocamiento, de sintaxis fuera de la norma, y promueve una lectura no explicativa. La exhortación al subjetivismo autista contenido en forma implícita en el poema viene acompañada de un distanciamiento de la emoción fácil. La construcción de interioridades detallistas borra finalidades, traspasa límites que nadie sospechó existían como indicio y

forma de llamar la atención. Esta poesía, que configura realidades de lenguaje fuera de lo previsible, como rasgo de un intento pospuesto para después de ocurrir, se contrapone a la poesía blanda, de textura accesible que prevalece auspiciada por el aparato tecnológico y la cibercultura de las lecturas apresuradas, cuanto más rápido mejor. Sin que haya una necesidad de advertir, se lee sin una posición fija a nivel de interés por captar ideas, imágenes, frases que al surgir van diseñando su propia necesidad, el implícito entramado de realidades propias, no exportables. Desde hace 35 años enseño una clase a nivel universitario, para estudiantes de licenciatura y de doctorado, sobre poesía de innovación en Hispanoamérica, y en los últimos 15 años, 20 quizá, he venido constatando que entre los poetas recientes hay escaso élan retórico como para poner en práctica escrituras poéticas de innovación, en las que la innovación importa, esto es, que exhiba su originalidad en el territorio de la sintaxis. La carencia de técnica aunada a la necesidad de conseguir el éxito de la comunicación inmediata auspicia el surgimiento de una poesía endeble, blanda y carente de consecuencias para la inteligencia exigente que busca que el poema sea un Big Bang, agujero negro del lenguaje cuando busca su más suprema expresión. Respecto a la parte **(b)**, otra cosa también es clara. Así como hay una ausencia de poesía innovadora que dinamite la gramática y establezca en el espacio de la sintaxis radicalidades del habla escrita, también es notoria –al menos en el área de la literatura hispana– la falta de una crítica que tenga el tino, el rigor y la inteligencia analítica como para indicar cuáles son los poetas que sobrevivirán los espejismos

de una época como esta, en la cual proliferan quienes se autodenominan poetas, pero escasean quienes realmente lo son y por serlo, se animan a hacer apuestas de riesgos en la sintaxis. Se ha venido produciendo una paradójica fragmentación individual de los discursos poéticos, sin embargo, pocos se atreven a tomar las riendas del asunto. A los 17 años de edad, Jean Arthur Rimbaud escribió en una carta: “Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente... Consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos... Y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía”. A ver. Cuántos de los poetas –o autodenominados tales– hoy en actividad se esfuerzan en hacerse “Vidente”. Su mayor aspiración es aumentar el número de “amigos” en Facebook o seguidores en Instagram. El afán por alcanzar lo sagrado ha sido sustituido por la búsqueda de celebridad instantánea. Los usos exacerbados de la parafernalia tecnológica a disposición han instalado a la poesía en un espacio de superficialidad caracterizado por la falta de espesor sintáctico. Vaya paradoja; en una época de realidades pesadas, se escriben poemitas livianos. Citaba recién al autor de *Iluminaciones*. En *Rimbaud en Java, El viaje perdido*, escribe el autor, Jamie James: “La poesía de Rimbaud no es tanto una expresión artística, sino un nuevo modo de pensar”. Dudo que la parafernalia tecnológica a disposición haya creado modos nuevos de pensar la poesía y certifique en la sintaxis todo lo que el pensamiento estaba intentando hacer por primera vez. Con datos situados al extremo de la certeza, el poema revela que también en realidades asociadas a la certidumbre ocurren cosas menos posibles y se concierta

una relación autista con los objetivos del contenido. Cuanto más lo pienso, más sigo creyendo que el remedio ha sido peor que la enfermedad. Al haberse aumentado la disponibilidad de contenidos y formas vistosas de presentarlos, se agravó el déficit atencional. Los desvíos a la hora de prestar atención son enormes y directos responsables de que la poesía en la que hay ruptura sintáctica se siga leyendo a medias. En la cultura del Ritalin, del metilfenidato, resultan moneda frecuente los vuelos de reconocimiento que no alcanzan a profundizar en el espacio donde la relación del lenguaje es con un mundo de inestabilidad y transformaciones. El proceso de desdén de la poesía con poderío lingüístico está relacionado con la crisis de la intensidad durante la lectura. Se da una situación paradójica, de atención sin concentración, ya que no hay intención de alcanzar una finalidad en el acto de leer. La entrada y salida de las palabras no necesariamente responde a un ojo vigilante y avizor, que acapararía tanto la mirada como la escucha de las palabras en su desperdigamiento. La capacidad de disfrute en momentos de intensidad sintáctica ha sido sustituida por el rápido desplazamiento de una zona de interés del texto a otra. Se pasa de largo, a las apuradas, sin reconocer aquellas instancias en las que percibimos a la realidad librada de aspectos que la hicieron reconocible. Sobrevaluado, sintiéndose en su desinterés superior a las ofertas de la imaginación escrita, el lector crea un extraño *ars operandi*: está leyendo algo y al mismo tiempo lee también las interrupciones que se le presentan desviando el centro de atención. En este contexto, la asimetría nunca resulta compensatoria de las expectativas. Estas varían, transformando los objetivos que tenía el

pensamiento al iniciar la lectura. Por consiguiente, la múltiple disponibilidad de materiales tecnológicos tiene una obstaculización que descarrila la eficacia, al no haber un objetivo fijo en el cual quedarse y encontrar cierto confort. La deriva del pensamiento no se pone de acuerdo con lo que supuestamente quiere, por lo que nada resulta suficiente para ser bastante. Hay tanto disponible, que ya nada lo está. En el acto de la lectura todo transcurre con detrimento y parcialidad, con alarmante superficialidad. Así pues, en tiempos de “progresiva promesa de extrema socialización global” y de “intercambio continuo y simultáneo de enormes cantidades de información”, la poesía mantiene su ancestral condición de ser vinculadora de contenidos propios. Tal vez lo único que ha cambiado, es que ahora tenemos una nueva manera de leerla, una diversificación en el soporte de lectura. En ese espacio de posibilidades simultáneas, el poema que leemos está en idénticas condiciones de otros que podemos empezar a visitar una vez que se dé por concluida de manera anticipada la lectura del cuerpo inicial de escritura; el lector no va a lo dado, sino a lo que recién podría darse y que origina perspectivas fuera del punto de vista singular. La sintaxis desnaturalizada llega como sentido de cálculo fuera del paradigma, por lo tanto, sobre la misma no puede hablarse en términos generales ni esperar una reciprocidad inmediata por parte de los lectores, quienes podrían estar ahí, pero quién sabe. Creía Gustave Flaubert que deben transcurrir 80 años para que el público general sepa apreciar en forma adecuada una obra artística con características de innovación revolucionaria. En realidad, suele llevar más tiempo. Paolo Uccello (1397-

1475) era visto como una rareza prescindible por sus contemporáneos, pero el cubismo lo situó en el lugar de grandeza que desde el siglo pasado ocupa. Hoy es famosísimo, pero antes del cubismo sólo lo conocían unos pocos eruditos. José Kozer considera que cada 35 años nacen 12 poetas, doce. ¿Y cuántos lectores inteligentes nacen en el mismo periodo temporal? Son ellos en definitiva quienes convierten a una obra de ruptura en parte de la tradición, incluso en días cuando la noción de tradición está en duda. Es un proceso definido por la paradoja: los lectores futuros son los que le dan el visto bueno para que la obra innovadora sea aceptada como ejemplo reciente de la tradición de ruptura. René Char decía que “la poesía es una respuesta que pregunta”. Hoy casi toda la poesía que se escribe está hecha de respuestas, de hablas de fácil acceso que ni siquiera a preguntar se animan. Y a mí, cuando falta profusión de sentidos, no me interesa.

EDUARDO MOGA
CATALUNHA, ESPANHA

1. La universalización de Internet ha supuesto la democratización de la comunicación y, en consecuencia, la vulgarización de la comunicación (y del lenguaje poético). La democratización es necesaria, pero no sale gratis: exige un precio. Y ese precio consiste en que Internet permita creer a todo el mundo que es poeta y que cualquier cosa que se pretenda poesía lo sea. La omnipresente cultura digital ha eliminado casi todos los filtros que aspiraban a garantizar la calidad de lo que se tenía por

poesía, y el resultado es que millones de adolescentes o postadolescentes que no han leído nada (o que, a lo sumo, solo se han leído entre ellos) lo inundan todo con sus ignoras y balbuceantes memeces. La continuidad con los discursos anteriores solo se da en aquellos autores conscientes de las tradiciones que los han precedido y de su responsabilidad como creadores, que profundizan en el núcleo de la poesía: ser el arte de la palabra, y no un mero depósito de exabruptos sentimentales sin ningún valor estético.

2. Ninguno de los conceptos que se mencionan en la pregunta (autoría, comunicación, experimentación, publicación, etc.) ha cambiado en esencia: solo se ha ampliado o adquirido, en algunos casos, perfiles más lábiles. Pero los autores siguen siendo autores, aunque sea más fácil piratearlos; y la comunicación entre el poeta y el lector debería seguir produciéndose, si la poesía es buena, con independencia de que haya visto la luz en una revista digital en lugar de en una de papel; y la experimentación e hibridación de las formas y lenguajes puede seguir produciéndose en el mundo digital (que ofrecerá, eso sí, más posibilidades para hacerlo), al igual que lo hecho siempre en los soportes tradicionales; etcétera. No veo, de momento, un gran impacto en todas estas cuestiones, más allá de lo que me parece esencial, y que he señalado en mi respuesta a la primera pregunta: que la generalización del medio y la ausencia o aflojamiento de los filtros ha causado una degeneración de la exigencia estética y una pauperización de la expresión poética.

3. (a) Sí. Que haya muchísima más gente pergeñando versos, aunque sean malísimos, no significa que no se puedan vislumbrar rasgos comunes o generales (siendo el primero, precisamente, que la inmensa mayoría de ellos son malísimos), ni que no sea útil hacerlo. Los individuos siguen siendo individuos, pero los grupos siguen formándose y las naciones siguen existiendo, así que no veo por qué tendríamos que dejar de lado estas cuestiones, si es que en algún momento se consideran importantes, para valorar el hecho y la práctica de la poesía en un momento histórico determinado.

(b) Precisamente por la prácticamente inabordable generalización de la oferta poética, la crítica tiene que continuar haciendo su trabajo, el de siempre, el único que puede resultar útil: realizar una lectura experta de la poesía para identificar y promover aquella que ofrece la máxima calidad, esto es, aquella que ofrece, como reclamaba Pound, el lenguaje más cargado de sentido, la palabra, intensa y depurada, que suscita la emoción estética, el dicho elocuente que mueve a esplendor.

FELIPE CUSSEN
CHILE

1. Creo que, a nivel global, los cambios tecnológicos han influido más en la difusión de la poesía (ya sea mediante textos publicados en revistas o blogs, o lecturas mediante videos) que en los procedimientos utilizados. De hecho, tengo la impresión de que suele primar la misma perspectiva subjetiva y

romántica de décadas anteriores, que suele calzar, por lo demás, con las expectativas que las personas suelen tener de la poesía lírica, y también se insiste en considerar a la poesía como una actividad especial, con un aura distinta a la de otras artes. Esto ha provocado, además, que hoy en día la socialización de la poesía no necesite únicamente del libro impreso como medio y, además, es muchas veces el propio poeta el encargado de la difusión de su obra, por lo que la bendición del editor, del crítico o del jurado de un concurso, por ejemplo, no es requisito indispensable para dar a conocer una obra poética. De todos modos, ha habido un desarrollo (no demasiado masivo todavía) de escritura a partir de procedimientos que se facilitan con las nuevas tecnologías, como la apropiación o el uso de software para manipular textos. También existe un mayor acceso a softwares (ya sea gratuitos o pirateados) que permiten editar sonido e imagen, y varios poetas incorporar esas dimensiones a sus prácticas. Aún no se observa todavía (a diferencia de las artes visuales o la música) un uso mayor de las posibilidades que ofrece la programación, que podría abrir mayores dimensiones.

2. A pesar de que todos reconocemos los cambios que se describen en esta pregunta, tengo la impresión que el campo literario sigue estando, en general, muy atado a la noción de autor, originalidad y obra. Esta noción tan rígida, por cierto, es muy distinta a la que existía en siglos anteriores, y creo que sería un buen ejercicio revisar lo que ocurría en la Edad Media o el Barroco (obras que iban mutando, traducciones que alteraban los originales, colaboraciones de poetas y músicos, etc.). Sí veo mayor libertad,

en todo caso, en ámbitos cercanos, como la música popular o el arte sonoro, en los que también se utiliza la palabra de modos muy atractivos, pero que muchos poetas no conocen o no buscan una interacción.

3. En relación a mi respuesta anterior, creo que hoy se hace más necesario que nunca dejar de lado los esquemas generacionales o nacionales para agrupar a distintos autores. No le veo ningún interés, la verdad; creo, en cambio, que hay que intentar ampliar la mirada para recoger fenómenos de distintos lados, dentro y fuera de la poesía, para encontrar relaciones más sugerentes y desarrollar otros enfoques críticos.

FERNANDO PÉREZ VILLALÓN
CHILE

1. Mi impresión es que, en el campo chileno, el impacto de internet y del formato digital se hizo sentir gradualmente a partir del 2000. En la década de los 90 era un fenómeno emergente que no recuerdo que haya tenido mucho impacto visible en la escritura (aunque no es posible descontar una influencia soterrada en los procesos de producción, circulación y recepción de textos). La poesía tiende a tener una lógica de producción y circulación que puede permanecer inmune a los cambios tecnológicos, y mucha poesía parece concebirse y circular de un modo idéntico al de la cultura impresa, pero por cierto en el impacto de las nuevas tecnologías en el campo de la escritura experimental ha sido inevitable, aunque lento: se vuelve obvio y

natural pasar de la producción de textos a la exploración de la dimensión visual del lenguaje escrito, y de ahí a experimentos sonoros, audiovisuales o performáticos, que se acomodan a la circulación en redes sociales y en plataformas como YouTube, Facebook, Instagram y otras. Somos consumidores naturales de productos multimediales, y es inevitable que aparezcan productos que responden a esa inclinación, una tendencia que se ha intensificado en la última década. La web funciona también como un inmenso repositorio que amplía y dispersa el repertorio de referencias disponibles, difuminando a veces las tradiciones locales pero sin hacerlas desaparecer del todo: todos tenemos a disposición un panorama posible de lecturas e interlocutores de una amplitud completamente inabarcable, en contraste con el universo limitado de libros encontrables en librerías o bibliotecas a inicios de los 90. Es interesante, por último, que el uso de tecnologías digitales a veces funcione paradójicamente como incentivo al retorno a modos de producción artesanal (por ejemplo en el caso de las exploraciones del libro objeto, la performance u otros procesos de índole manual, corporal, presencial). Podríamos decir que en la producción poética actual coexiste un arcaísmo congénito vinculado a la cultura oral, la co-presencia y el encanto del ritmo y la voz, con la proyección de esos rasgos hacia un universo tecnológico mediado por algoritmos, máquinas, ventanas virtuales y códigos no verbales.

2. Marjorie Perloff afirmó alguna vez que los poetas concretos habían anticipado el funcionamiento de la web con su poesía y su concepción

del trabajo intelectual ligado a ella. Podría decirse lo mismo de la relación de algunos autores de la neovanguardia con la disolución de la autoría, la explosión y exploración de lo visual y lo sonoro, la búsqueda de lógicas de lecturas no lineales. “La nueva novela”, de Juan Luis Martínez; Los “Cantos” de Pound, Los “Artefactos” de Parra o las exploraciones de Cecilia Vicuña anticipan el tipo de descentramientos, discontinuidades y deconstrucciones que ha producido la tecnología más reciente. Habría que reconocer, por otra parte, que incluso si tratamos a la pantalla como un equivalente del papel, la lectura en ella modifica nuestra relación con el lenguaje a nivel corporal, cognitivo, afectivo y social. No creo que sea posible decidir del todo como individuos nuestra relación con esos procesos cuyos horizontes son mucho más amplios que nuestra conciencia, por lo que me parece que lo único razonable es asumirse sumidos en flujos por los que nos dejamos arrastrar o a los que resistimos, pero que socavan lenta o velozmente nuestros hábitos perceptuales e intelectuales al abrir posibilidades que recién ayer parecían soñadas. La poesía parece capaz de sobrevivir a estos desafíos, pero no sin transformarse en el proceso.

3. En lo personal, la exploración de modos de escritura y de lectura asociados a las nuevas tecnologías sí ha abierto nuevas posibilidades de participar en diálogos colectivos, por ejemplo en el contexto del Foro de escritores o la Orquesta de Poetas, dos iniciativas en las que he participado con intensidad variable. Subrayaría, eso sí, que el uso de tecnologías novedosas (*softwares* de producción musical o edición visual, por ejemplo) no reemplaza sino

que coexiste con tecnologías más antiguas como el trabajo vocal y corporal, las conversaciones amistosas que requieren sentarse a la misma mesa y compartir comida y vino, el recorrido caminando por la ciudad, la relación táctil con los soportes de escritura y de lectura. La multiplicidad de referentes, complicidades, diálogos, escenas, es sin duda un desafío para la crítica, que tiene la doble tarea de dar cuenta de lo local en su compleja singularidad y de comprender su posicionamiento en cartografías amplias y cambiantes. No creo que sea imposible, tan sólo difícil, y me parece que una pista útil es la de saber escuchar, renunciando a las perspectivas totalizantes pero no a los horizontes comunes.

FRANCISCO LEÓN
ESPANHA

1. No creo que el horizonte tecnológico, como usted lo denomina, (internet, las redes sociales, las plataformas de difusión, los dispositivos, etc.) haya generado cambios ostensibles en la esencia del lenguaje poético. Al menos de momento. El idioma de la poesía ha alcanzado su naturaleza actual a través de las mutaciones propiciadas por las edades literarias históricas. La poesía, la literatura, son el reflejo de una necesidad espiritual de realizar la existencia a través de procesos imaginarios complejos y serios. Pessoa lo explicaba de otro modo: la existencia de la literatura es la prueba de que la vida no basta. No es una naturaleza, por tanto, que se modifique o corrija de un día para otro. La mayoría de poetas continúa componiendo

sus poemas en papel o sobre la pantalla de su computador, y no distingo entre poesía tradicional y experimental. Poesía solo hay una, y es la del espíritu humano. El papel y la pantalla (y aún las tecnologías telecomunicativas de que disponemos ahora) son lo mismo: una herramienta, un dispositivo que poco (tal vez en el caso de los poetas post-concretos sí) o nada añaden al proceso formal e imaginario de la composición lírica. Otra cosa es la difusión/recepción, y en ese campo sí parece cierto que el desarrollo de internet (con sus potentes instrumentos de comunicación digital) ha aumentado la divulgación y recepción gratuita e instantánea de la poesía y de la crítica. Al menos debemos reconocer que, en las redes, la poesía no constituye una «celosa práctica», para usar la expresión mallarmiana, sino una práctica masiva (y no pocas veces obscena) y que tal fenómeno está permeando fuera de la red y creando un espacio propio. En todo caso, este «principio» debe ser revisado a fondo. En primer lugar debemos preguntarnos con sinceridad si estas herramientas de difusión han aportado mejor o más avanzada poesía al espacio literario o una comprensión más honda del fenómeno poético o simplemente ingentes cantidades de otra cosa similar a la poesía, un subproducto poético. Creo que la bienintencionada popularización digital de la poesía ha ocasionado una fuerte vulgarización de sus contenidos y procesos. En su diario de confinamiento por la pandemia del Covid-19, *La vida en suspenso* (Fórcola 2020), el poeta Jordi Doce apuntaba lo siguiente: «ayer fue el Día Internacional de la Poesía y es de admirar la cantidad de boberías exhibicionistas que llenaron la red con su nombre».

Es una apreciación que todos compartimos. (También el poeta y ensayista Martín Rodríguez Gaona, en su libro *La lira de las masas: internet y la crisis de la ciudad letrada*, o Vicente Luis Mora, en «El conflicto producido por la llegada de la poesía pop tardoadolescente», o Andrés Sánchez Robayna en una reciente conferencia, se han referido de modo diverso a este preocupante fenómeno vulgarizador.) En mi opinión y en líneas generales, la red y sus canales de difusión no nos han entregado una mejor poesía, aunque sí un modelo de poesía digital que la mayoría de veces, en el tablero crítico, por así decir, no resistiría un análisis serio. En España, por ejemplo, circula con abundancia en las redes una poesía cuya pobreza y adanismo hace temer lo peor. Muchos poetas que publican en internet no conocen, y si la conocen no la tienen como herramienta crítica, la tradición literaria de la lengua española. Parecen habitar una nueva tradición digital, una tradición autista y prosumista. En el mejor de los casos, como rasgos de continuidad con el discurso inmediatamente anterior, han oído hablar o leído algunos poemas de la poesía de la experiencia y todas sus derivaciones finiseculares, y sólo en esos casos se podría pretender que están tratando de iniciar un nuevo giro lírico, aunque condenado a la repetición de modelos que quedaron caducos hace centenares de años. Caeríamos en un ejercicio acrítico si, en el contexto que estamos analizando, asimilamos calidad con masividad y éxito con instantaneidad. Elías Canetti tendría mucho que decir al respecto de los flujos poéticos masivos que circulan a toda prisa por la red. A toda velocidad, es decir, sin los filtros que establecen las etapas críticas

analógicas. Me parece que uno de los efectos perniciosos de la red sobre el creador es el simulacro de hiperconexión o falsa sensación de conexión masiva, pues, tal y como está concebida, lo que la red produce es una hiperfragmentación masiva, de tal modo que la conciencia crítica de los usuarios queda suspendida transitoriamente. Por otra parte, olvidamos a menudo que las plataformas de comunicación social digitales están diseñadas en base a necesidades económicas de tipo empresarial, y no en base a principios de estética literaria. De ahí que aquello que en la vida civil está sujeto a toda clase de contingencias, las redes nos lo ofrecen sin regulación alguna, como la promesa de la hiperfluidez, la comunicabilidad masiva, la consciencia colectiva unidireccional, la instantaneidad del acto comunicativo, la gratuidad, la panacea de la hibridación de los lenguajes y, sobre todo, la impresión de autogestión absoluta. Se habla mucho de los supuestos efectos positivos que causan en la literatura la instantaneidad difusiva de los textos, la hibridación de los lenguajes y la gratuidad de las redes, pero en el caso que nos atañe, es decir, en el caso de los procesos creativos de la poesía, no se suele mencionar un asunto que, tal vez porque parece un elemento incuestionable en la actividad artística, pasa inadvertido. Se trata de la autogestión. Publicar en internet depende únicamente de nuestro puro albedrío y sin duda acrecienta la impresión de emancipación radical de los medios y estadios tradicionales. ¿Es esto una virtud, una ventaja, una ganancia en el preciso espacio poético? Puede que sí en una sociedad cultural ideal. Me parece que la hipertrofia del albedrío creador y la emancipación editorial que prometen las redes y las

plataformas digitais ha dado forma ya a varias generaciones de poetas entregados a una suerte de hedonismo emocional y crítico (de «boberías exhibicionistas») muy peligroso. Las editoriales, las revistas programáticas, los reseñistas, los críticos, los investigadores, los ensayistas, los departamentos universitarios, sus tesis, sus investigaciones, las antologías (las serias), etc., todos estas instancias y agentes literarios constituían un tamiz desde luego perfectible, a veces injusto, pero al mismo tiempo muy eficaz y productivo. Ese tamiz se llama institución crítica, que en España, al menos, pasa por sus peores años. La función de la institución crítica (literaria) consiste (o consistía) en radiografiar, analizar, valorar, reversionar y comunicar el estado de la cuestión, el estado de la poesía, sus modificaciones, sus orientaciones, sus hitos diacrónicos y hallazgos sincrónicos, y también sus errores, sus falacias, sus falsedades y dislates. Es (o era) una función compleja y titánica que bascula sobre unos mecanismos y conceptos muy delicados. Mucho me temo que la naturaleza de los intercambios y corrientes masivos de información poética que propicia internet ha laminado la jerarquización que, en otras circunstancias y periodos ha establecido la crítica literaria de las ideas y las realizaciones poéticas. No por casualidad los propios mecanismos que garantizan el éxito poético en el contexto digital anulan (precisamente para garantizar el simulacro de éxito masivo de todos sus usuarios) los mecanismos de la institución crítica, calificándolos a menudo de procesos elitistas. Aquí asoma la verdadera ideología de la red. Pero la red por sí sola no habría degenerado en estas circunstancias abominables. La red no es el mal en

sí misma, es sólo una herramienta. El uso concreto que le damos es reflejo del giro de nuestro ideario, de nuestro pensamiento y nuestra filosofía actuales. El posmodernismo neoliberal está en la base de todo. La ausencia de crítica y cánones, la soberanía del hedonismo, la desjerarquización crítica, la disolución de la cultura del conocimiento en beneficio de una sola cultura masiva no son tanto características propias de la red, sino más bien efectos de la ideología posmoderna. La realidad última es que hace ya años que asistimos al final de una era cultural. El comienzo del nuevo siglo anuncia definitivamente que la era cultural de conocimiento basado en la interpretación libresca ha finalizado. Comienza otra cosa que modificará tarde o temprano, para bien o para mal (creo que para mal) la materialización intelectual de la cultura.

2. En mi inmediata tradición, desde la década de 1920 hasta mediados de los años noventa, es decir, hasta la irrupción definitiva de las nuevas herramientas y plataformas digitales de comunicación, el intercambio y la colaboración creativos entre artistas y poetas, por ejemplo, eran prácticas cotidianas; al menos, digo, en Canarias. La gran revista literaria *Syntaxis* (1983-1993) jamás dejó de propugnar y llevar a cabo, dentro y fuera de sus páginas, estas prácticas interdisciplinarias tan enriquecedoras. Hubo un tiempo en que los poetas comprendían, analizaban y bebían del trabajo de los pintores y, al mismo tiempo, los artistas plásticos leían y citaban libros y poemas de escritores. Había un verdadero intercambio, fluido y constante, y con resultados interesantísimos. Con el término del siglo y la eclosión

definitiva de la red, llegó el fin de este diálogo. ¿Casualidad? ¿Y qué lo ha causado? Una vez más, veo en el signo de la hiperfragmentación masiva de la red el fin de una era de diálogo y colaboraciones reales y físicas entre artistas y poetas. Ignoro si en el ámbito de la cultura creativa de Canarias este intercambio “real” tan necesario y productivo se ha trasladado a internet. Me temo que no. No veo que las posibilidades que ofrece internet y la tecnología digital converjan sobre una posible modificación del concepto de la autoría dentro del espacio de la creación poética y, en todo caso, me parece una cuestión intrascendente para la creación misma. La comunicación entre lector y poeta nunca me ha interesado como fenómeno derivado de la actividad cultural. Todos sabemos bien que las redes y plataformas digitales favorecen tal comunicación, pero este «diálogo» (en el fondo falso) no es propiamente un planteamiento de un programa literario diseñado a tal objetivo, sino simplemente un uso derivado de las características comunicativas de la red. La comunicación masiva vía red entre lector y poeta me parece una actividad, cuando menos, poco edificante, sobre todo si pensamos en el efecto perverso que puede generar globalmente. Esta forma de comunicación entre poetas y lectores es producto de la tendencia de los usuarios de las redes a dejarse arrastrar hacia el factor del hedonismo y la satisfacción del ego que, precisamente, despierta en nosotros el característico diseño de las redes. Atenta, además, contra el principio de independencia crítica del escritor y también del lector. Pensemos que la comunicabilidad es premiada inmediatamente por las herramientas de la red. Por eso veo que la comunicación, en el

nivel poético, puede derivar, y deriva muchas veces, en la modificación interesada de los discursos creativos.

3. (a) Creo indispensable compensar la hiperfragmentación y la atomización de los discursos literarios (dentro y fuera de la red) con la creación de espacios grupales programáticos de intercambio real y de convergencia crítica y creativa. (Del mismo modo que, frente a la glosalia que inunda la red, considero necesario que los poetas mantengan un meditado silencio, o por lo menos una discreta intervención en las redes. Nos hemos olvidado pronto de la máxima valentiana: retracción del decir.) La idea del poeta solitario y maldito, del poeta incomprendido y apartado de hecho civil y del hecho de la comunidad y tradición literarias modernas (es decir, el impulso atomizador) constituye una patraña que ha seducido y sigue seduciendo, por lo visto, a muchos diletantes de la poesía (de los cuales la red está plagada, por cierto). La gran poesía y los libros memorables han surgido siempre de un intercambio lento y trabado de crítica y de imaginación corales, grupales, más o menos sistémico. Más que nunca, por tanto (pues la atomización de los discursos líricos en la red genera una dispersión estética asfixiante y desorientadora) se me hace evidente la necesidad de revistas literarias de programa, es decir, de revistas cuyos miembros defienden, frente a otras revistas y grupos, un posicionamiento estético y crítico como si fuera una forma de vida. La falsa *entente cordiale* crítica que en la actualidad parece flotar y contagiar la red no es más que un subproducto deletéreo del hedonismo egotista. Y no hay que

perder de vista una cosa: este hedonismo egotista procede de las muchas ingenuidades ideológicas posmodernas.

(b) Esta pregunta es la madre del cordero. En el año 2005 escribí un ensayo corto titulado «Reorientación de la poesía», que hoy forma parte de mi libro *Oculto oficio* (Franz Ediciones, 2020). En él ofrecía las claves de una lenta re-orientación de la poesía española contemporánea hacia nuevas modalidades de pensar e imaginar. Se trataba de mi visión como poeta, pues no me considero un crítico. También la crítica española debe hacer el esfuerzo para reorientarse, debe buscar sus propias soluciones. Lo cierto es que las modificaciones del espacio literario español en los últimos veinte años, aproximadamente (con la praxis errática de las políticas para la estructuración de las modalidades culturales, con la caída en los abismos de los conocimientos humanísticos en el marco de los sistemas educativos, con el cepto ideológico a que el capitalismo irracional somete los intereses creativos, con la exención de la universidad de su función de prisma crítico de la cultura, con la aparente lentitud de la crítica literaria para evolucionar, con el triunfo desorientador de la poesía de la experiencia o poesía naturalista...), revelan sin duda un profundo desastre crítico. Obviamente, la crítica, y menos la literaria, no puede solucionarlo todo, y de hecho no es ese su papel, pero desde luego tenía el deber de focalizar estas anomalías y activar una reacción. Lo cierto es que a día de hoy casi se puede decir que no existe la institución crítica española, y si la hay, necesitamos aceptar que ha sido relegada a los márgenes de la cultura, allí donde su acción ha perdido toda capacidad de ordenamiento, de relectura, de interpretación.

En el campo de la poesía, por ejemplo, la crítica parece abandonada (no se suele ir más allá de las estrecheces de las reseñas etiquetadoras) y bien poco se ha hecho por salir de los márgenes tradicionales y fundar una nueva crítica. Debo citar, para contradecirme, un par de excepciones, dos libros: *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.) y *Principios modernos y creatividad en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*. Elsa Dehennin y Christian de Paepe (eds.). En ellos puede apreciarse las posibilidades de una crítica sin prejuicios y bien orientada. Tal vez, en este sentido, la maltrecha crítica española deba tomar el ejemplo de la riquísima crítica francesa moderna, tal como la veía Barthes: pasar de la objetividad pura de la vieja crítica a la multiplicidad de sentidos, superar las geometrías morales del gusto coetáneo y entrar en una dimensión espiritual, construir una crítica que aloje en su discurso la potencia metafórica del lenguaje interpretativo, dejar atrás la supuesta necesidad simbólica de la crítica y refrescar la visiones con una bajada profunda a la materia. Obviamente, el mundo hispánico tiene un problema, la enormidad de su campo cultural y lingüístico. Pero lo que parece una dificultad puede, sin embargo, verse como un abanico riquísimo de posibilidades. El atlas crítico del mundo hispánico debe ser abordado, desde la crítica, como ya se viene haciendo en los ámbitos de la investigación literaria, es decir, mediante el cartografiado de los focos literarios activos de las diversas regiones hispánicas. Se trataría de un cartografiado de conjuntos concéntricos cada vez más cerrado, hasta llegar a los casos paradigmáticos de cada foco. En cuanto la crítica se

libere de prejuícos, etiquetas simplificadoras y generalizaciones (el primero de todos es la creencia de que el mapa creativo hispánico está lleno de corrientes poéticas divergentes), en cuanto se proponga para sí misma nuevas herramientas, marque sus verdaderos intereses y se oriente hacia ellos, el campo de estudio se volverá más claro. Ahora bien, las estructuras económicas e ideológicas sobre las que se asienta nuestra sociedad actual no parece que vayan a provocar la eclosión, a gran escala, del pensamiento y la actividad de los críticos en el campo de la literatura.

GÊNESE ANDRADE
BRASIL

1. Talvez seja preciso pontuar que, nos verdadeiros poetas, prevalece a necessidade de expressão. Nesse caso, o discurso poético e a linguagem caminham juntos, podem refletir transformações de seu tempo, mas é algo que se dá “de dentro para fora”, e não “de fora para dentro”. É por isso que há aqueles que antecipam tendências e estão à frente de seu tempo. O impacto das novas tecnologias e das redes sociais traz novos temas e novas formas de interação, e elas podem até mesmo ser incorporadas como assunto; porém, o mais interessante disso ocorre quando provoca olhares críticos por parte dos artistas, e não quando provoca atitudes circunstanciais. Penso em como, nos anos 1950, a poesia concreta antecipou, com recursos básicos (máquina de escrever, carbono, montagem manual), o que os recursos do computador facilitaram depois.

Podemos dizer que eles foram influenciados pelos cartazes luminosos, pela propaganda, pelo design gráfico da imprensa, ao mesmo tempo que os questionaram e os transformaram em temas. A possibilidade de proporcionar o efeito da simultaneidade, o movimento, os aspectos visual e sonoro associados obtidos pela tecnologia já estavam lá, e motivaram novas produções também, que precisam ser consideradas tanto prospectiva quanto retrospectivamente. Podemos refletir sobre como a arte postal dos anos 1960, limitando-se aos recursos dos correios e driblando a censura, problematizou a relação entre produção e recepção, a questão do código e da visualidade. O alcance ou circulação das obras era bem menor, mas o impacto não foi pequeno, levando-se em conta as condições de produção e circulação das obras, que podem ser consideradas, em alguns casos, tanto como obras de artes visuais quanto como poemas visuais. É possível relacionar isso ao que o Instagram proporciona hoje. Da mesma forma, os textos curtos que causaram impacto nas vanguardas dos anos 1920, como os poemas-minuto e os poemas-piada, de Oswald de Andrade, ou as *greguerías* de Gómez de la Serna, podem ser abordados relacionados ao Twitter, que inclusive motivou produções nesse sentido, as quais depois vieram a ser publicadas em livro, em alguns casos. Mas é importante avaliar com rigor, em cada caso, o valor estético. Os textos dos anos 1920, revisitados a partir do interesse renovado pelas novas mídias, continuam sendo reconhecidos e relidos com prazer, quase cem anos depois. Ocorrerá o mesmo com os textos novos que circulam via Twitter? Se o valor estético não prevalecer, eles serão mera curiosidade

com o passar do tempo. É preciso pontuar ainda a fragmentação dos textos que alguns internautas praticam, e a descontextualização, que às vezes prejudica a compreensão. A circulação que a Internet proporciona é inegável, mas é preciso ponderar também o que chega e como chega. A democratização do acesso ao texto na Internet é indiscutível, mas é preciso ressaltar que as redes sociais favorecem a divulgação principalmente de textos curtos. Os textos mais longos ou que demandam maior reflexão não se beneficiam do imediatismo que as redes incentivam: ler, curtir, comentar, compartilhar imediatamente não é para qualquer texto. A efemeridade (ou descartabilidade) e o imediatismo que vem sempre junto com as novas tecnologias e com as novas mídias incomodam. Como fica nesse contexto a ideia do *“Ars longa vita brevis”*?

2. O conceito de autoria é abalado com o fato de muitos textos circularem com falsa autoria; já houve vários casos de textos atribuídos erroneamente a Borges, Drummond, não sabemos se por pessoas despreparadas ou por má-fé. Já houve casos de longas argumentações sobre textos com falsa autoria atribuída, e isso atinge mais os leitores menos preparados. A propagação de belas palavras é sempre bem-vinda, mas às vezes atribuem a alguns autores textos que não têm nada a ver com o estilo deles, o que deve fazê-los remexerem-se no túmulo. Isso atinge também o mercado editorial, a questão dos direitos autorais. Já houve casos de herdeiros que proibiram a circulação de textos, mandaram tirar do ar sites e perfis de redes sociais devido à publicação de textos sem autorização. Isso é pouco

discutido. É preciso ter cuidado com a atitude “O que é de todos não é de ninguém”, que leva a apropriações e distorções, e ofusca o lado positivo do compartilhamento. A questão da circulação é muito surpreendente. Vemos jovens poetas que se empolgam com a possibilidade de atingir públicos amplos, em lugares distantes, por meio dos blogs e sites, da autopublicação em formato eletrônico, a divulgação do trabalho pelo YouTube. Mas é curioso ver que ninguém dispensa a publicação em formato tradicional, se tiver possibilidade, mesmo que tenha conseguido divulgação em outros formatos. É sabido que os novos leitores acompanham seus ídolos quando eles passam do virtual para o livro físico, mas não sei o quanto os leitores tradicionais se empolgam com os talentos revelados nas redes sociais. E também não sabemos se esses leitores formados nas redes, que acompanham os “best-sellers celebridades”, passam a se interessar em algum momento pelos clássicos. A relação mais instigante que percebo da poesia contemporânea com outras artes é o aspecto performático. A proliferação do *slam* no Brasil é algo muito significativo. Além disso, há grande interesse por saraus. O encontro pessoal não perdeu força. Com a pandemia, esses encontros migraram para o espaço virtual, mas o impacto não é o mesmo, apesar da grande audiência das *lives*, no primeiro momento. As redes sociais impulsionaram a demanda por encontros presenciais em torno da literatura, como os clubes de leitura, por exemplo (embora existam também por meio de encontros virtuais). Isso está relacionado ao excesso opinativo que essas mídias geraram, mas também à necessidade do convívio no espaço social, que é inerente ao ser

humano. Quanto à comunicação entre poeta e leitor, os contatos hoje estão mais facilitados, é possível dialogar pelas redes sociais. E parece que aumenta o interesse pela vida privada das pessoas, principalmente quanto àquelas que se expõem mais. Isso impulsiona o segmento das biografias, o que não é ruim. É outra maneira de acompanhar os bastidores da criação, já que os manuscritos são cada vez mais raros, e o manuscrito moderno (versões eletrônicas) não me parece tão interessante. É inegável que há mais poesia circulando hoje, não só graças ao espaço virtual, mas também às editoras independentes que se dedicam ao livro físico, às possibilidades de impressão sob demanda. Por outro lado, não se constata um aumento de publicações de poesia hispânica no Brasil, por incrível que pareça. Tivemos em 2018 a primeira publicação em português da poesia de Nicanor Parra em volume individual, assim como de Alejandra Pizarnik (embora sua produção não entre no período dos últimos 30 anos, o fato precisa ser mencionado). Haroldo de Campos, que era um grande divulgador da poesia hispano-americana no Brasil, faz muita falta. Não temos uma presença forte no momento, fazendo o trabalho de tradução e crítica que ele fazia, divulgando não só na academia, mas também nos jornais de grande circulação, os poetas hispânicos. Essa circulação hoje se dá nos sites e blogs, mas alguns deles são efêmeros, saem do ar, e embora tenham grande alcance, isso não está se refletindo no mercado editorial. Por exemplo, enquanto se comemora o centenário da poeta argentina Olga Orozco em 2020, registrado em blogs de poesia brasileiros com traduções, ainda não temos nenhum livro dela em português. Haroldo de Campos a

conheceu em 1992 na Residência de Estudantes, em Madri, e publicou a tradução de um poema em 1996, mas as coisas ficaram por aí. Deve-se destacar que há demanda, pois a publicação citada da poesia de Parra teve logo uma segunda edição em 2019, mas algo está falhando. As editoras brasileiras ainda se arriscam pouco na publicação de poesia hispânica, dando espaço para os nomes já consagrados apenas, com pouquíssimas e louváveis exceções. Isso nos faz questionar se a divulgação só pela Internet é suficiente. E ainda: por que a maior facilidade de comunicação e divulgação não está proporcionando a maior circulação dos poetas hispânicos no Brasil?

3. A ideia de geração ou grupo só tem sentido pensada em termos cronológicos; há tendências muito diferentes convivendo, e embora os diálogos estejam facilitados, prevalece o egocentrismo no século XXI, alimentado pelas próprias redes sociais, inclusive. Vemos alguns coletivos atuando, mas sem que haja necessariamente identidade de estilos; eles existem como espaço para trocas de ideias e experiências, mais do que por afinidade estética. A crítica não consegue dar conta de toda a produção, que é bastante desigual em termos estéticos. Os críticos parecem perseguir seus interesses individuais, não têm mais o projeto de divulgação que moveu pessoas como Haroldo de Campos. Vemos também um aumento dos estudos de gênero, que às vezes perdem de vista a abordagem das questões estéticas. No Brasil, a crítica universitária afastou-se muito da crítica jornalística, e a grande imprensa dedica cada vez menos espaço à literatura, e menos

ainda à poesia. Temos algumas revistas que se dedicam à literatura, mas sua circulação não é ampla.

GIULIANA CALABRESE
ITÁLIA

1. A comienzos del siglo XXI, la red se convierte en el pasaje colectivo por el que transitar. Ha habido una filtración lenta y sutil, como la que en su día llevaron a cabo la imprenta, la llegada del cine o del tren, que también cambiaron la percepción de la realidad; puede rastrearse en detalles que parecen no tener importancia y que, en cambio, son sintomáticos. El cambio fundamental no es de herramienta, sino de concepto: antes estaba muy claro lo que era la información y el conocimiento, pero hoy, con el acceso a un archivo potencialmente infinito de materiales, no es posible separarlos del todo. Ahora los autores manejan una información lo suficientemente compleja como para que en sí misma, en principio, pueda considerarse conocimiento y eso cambia nuestra concepción del “archivo” cultural, que pasa de un modelo vertical a uno “radicante”, como diría Bourriaud (2009), incorporando y creando referencias que parecen no tener origen ni fin, excepto los que el autor decida fijarse para sí mismo. Dentro del campo poético, y no solo hispánico, esta red infinita de relaciones ha creado fenómenos en los últimos treinta años que incluso podríamos visualizar desde un punto de vista gráfico. La fragmentación de los paradigmas polarizados que existieron, por lo menos en la poesía

española, hasta los años ochenta y noventa, ha dado lugar a una poesía que crece en su perenne estado de tránsito gracias también a la velocidad con la que se contagia del infinito archivo cultural al que tiene acceso. La red es el medio privilegiado y el símbolo material de esta atomización del saber en múltiples nichos especializados e interdependientes; su primera consecuencia, en el ámbito poético, es la configuración de un “mapa de metro, con encuentros cercanos en tiempos y espacios” (Díaz Rosales, 2013). Esta conceptualización gráfica del campo poético actual (que Díaz Rosales incluso realizó en 2010 en las solapas de *Cartoemas*, n. 3, de la serie de monografías *Catálogos de Valverde 32*) crea, también a nivel de contenidos, categorías de pensamiento más ingeniosas porque proceden acorde con el imaginario mundial en plena mutación y, por consiguiente, da lugar a una nueva concepción de la identidad cultural. Claro está que la sensación de libertad (de todas formas pixelada) derivante de la supresión de cualquier tipo de jerarquía puede conducir, a nivel de contenidos, a cierta condición de volatilidad (cf. Martín Gijón, 2011). Pasando a los cambios en el discurso poético, me remito a un artículo en que Luis Bagué Quílez (2018) explica cómo se utiliza el código de las tecnologías informáticas para visitar e incluso desacralizar temas como la eternización de la palabra lírica, por ejemplo, pero el contexto “de los dialectos de las *puntocom*” (Bagué Quílez y Santamaría, 2013) o de las redes sociales ya se ha normalizado para los poetas nacidos en los años ochenta. Más allá de lo temático, también se produce una inspiración estilística sobre cómo incorporar a un texto todavía potencialmente

impreso las posibilidades de los recursos tecnológicos, como ocurre en *La marcha de 150.000.000* (2009) de Enrique Falcón, “que reproduce la percepción simultaneísta de la web, al presentarse como un magma torrencial del que surgen ramificaciones a modo de notas al margen, hipervínculos” (Bagué Quílez, 2018) o en algunos textos de María Salgado o de Camino Román (cf. Bagué Quílez).

2. En este caso también creo que parte de la respuesta surge del concepto de “radicante” elaborado por Bourriaud y, más concretamente, me refiero al aspecto relativo a la comunicación entre el poeta y el lector. Las voces que hoy en día conforman buena parte de la cartografía poética actual son de autores que no han conocido un mundo laboral no precario, que han vivido desde el principio la crisis editorial y que han empezado a publicar a partir de editoriales independientes, o que se han dado a conocer precisamente gracias a internet o a premios poéticos. Debido a estas condiciones sociales, en los casos más afortunados, muchos autores han vivido parte de su vida lejos de sus propios países en una condición de “extraterritorialidad” (Noguero, 2008) postnacional. Volviendo al concepto de “radicalidad” y al ámbito de lo botánico, ya Anaïs Nin había hablado de la peligrosidad de enraizarse en un lugar determinado puesto que implicaba una interrupción en la comunicación con el mundo y, por esto, había formulado la imagen muy poética y edificante de “raíces portátiles” (1955-1966). Más allá de las circunstancias, la radicalidad se ha convertido en una condición extremadamente útil a la hora de establecer

una comunicación con el mundo y con los lectores porque las propias raíces pueden ponerse en marcha en contextos y en formatos heterogéneos, traduciendo ideas y transcodificando imágenes en el momento presente, como en el caso de los directos de Instagram o de Facebook. Es un ejemplo quizás trivial, pero nunca como durante este mal sueño del confinamiento y en el caso de la poesía, este instrumento ha revelado la potencialidad de las prácticas portátiles, de la esencialidad que reside en lo que es móvil. Pienso, por ejemplo, en los recitales poéticos que se han puesto en marcha desde los perfiles de La Bella Varsovia u otras editoriales, círculos de lectura o de los propios poetas y que han sacado ventajas de las faltas de fronteras in de la interacción que produce internet. Claro está que en el espacio mediatizado, que sin embargo carece de los privilegios físicos de lugar, hace falta también reflexionar sobre la materialidad y sobre su necesidad o su ausencia. En este sentido me remito a Augustín Fernández Mallo y a su introducción de *Teoría general de la basura* (2018): al reflexionar sobre la falta de un registro sonoro de las lenguas antiguas, establece en los 35 segundos de grabación de Walt Whitman recitando su poema “América” la línea “Año Cero” de la recitación poética tal como hoy la conocemos (p. 9). Esto no solo implica que nuestro mundo ya no puede entenderse sin YouTube, sino también que esa “Línea Año Cero” aparece en toda disciplina y ámbito para poner de manifiesto que hay una materialidad en los objetos físicos pero también en los simbólicos, y esta materialidad conforma tanto nuestra intrincada red personal de relaciones entre el yo, el yo social y el otro, como una territorialización de las cosas (Fernández

Mallo, 2018), que incluso puede servir de fundamento para trabajos filológicos. La voz, para ceñirme a una única cuestión entre las muchas que pueden estudiarse en la relación entre avances tecnológicos y poesía, tiene un papel fundamental en la construcción del juego entre expresión literaria y fenómeno evocado. Por ejemplo, hay páginas web que organizan sus materiales multimedia y que funcionan como auténticos archivos. Entre las que prestan una atención particular hacia la conservación de las voces de los poetas se pueden mencionar A media voz, Poesi.as o Phonodia, que responde a la necesidad de disponer de un corpus de grabaciones realizadas siguiendo un protocolo determinado y dirigido a un posible estudio de dichas grabaciones, incluso desde un punto de vista filológico, ya que es posible rastrear diferencias a partir de la voz del autor reflejando el movimiento que su lectura imprime al mismo texto sobre todo en relación a su versificación.

3. En el contexto español de la época democrática, después del agotamiento de la línea experiencial parece haber dejado de existir una línea de progreso en favor de “series omnidireccionales, bifurcaciones, constante movimiento [...] en que radica buena parte del interés y de la actualidad de esta poesía” (Bagué y Santamaría, 2013, p 11). Los modelos polarizados del pasado se revelan insuficientes a la hora de transmitir la polifonía de nuestro tiempo porque nos encontramos con un grupo policéntrico, cuyos elementos aglutinadores son un arco de edad similar, muchas lecturas compartidas y, sobre todo, la conciencia de que “una nueva forma de mirar la realidad

impone una superación de polaridades” (Santamaría, 2008, p. 129). En esta policentricidad potencialmente infinita gracias a las innumerables relaciones que se establecen, intertextuales e intermediales, creo que la crítica podría abordar esta “odisea en el hiperespacio” a través de la adquisición de las mismas propiedades de su objeto de estudio. Ya no hay forma de refutar el hecho de que la tecnología digital ha modificado y seguirá modificando no solo nuestras rutinas diarias, sino el modo en el que nos relacionamos con los demás y nos involucramos en los procesos de aprendizaje, docencia e investigación. Asistimos así a un momento caracterizado por la transformación de nuestras formas de producción del conocimiento, definido, en parte, por nuevas herramientas que facilitan el replanteamiento de los objetos de investigación en términos de conexiones y relaciones. Se trata de un cambio de paradigma y de mediaciones del que los humanistas ya no podemos prescindir. A la luz de los recientes, rápidos y no siempre fácilmente trazables desarrollos de las tecnologías, el ámbito de la filología está experimentando una serie de cambios, que afectan a todos los aspectos del proceso científico: desde la investigación de campo a la hermenéutica, desde la redacción de estudios y ediciones a su posterior difusión. Particularmente fecundos en el ámbito de la poesía medieval castellana y del teatro áureo y a pesar de su rápido avance, creo que los instrumentos de las Humanidades Digitales podrían aplicarse con más profusión al estudio de las épocas más recientes, pero supongo que no han experimentado una aplicación tan temprana quizás precisamente por la rapidez de los cambios experimentados por la poesía en los últimos

treinta años y por su gran cantidad de datos, surgidos de las relaciones intermediales. Precisamente por estos motivos, un fecundo punto de partida reside, en mi opinión, en el concepto de lectura distante (*distant reading*) de Moretti (2013), que podría semejarse a un plano general en el cine. El crecimiento exponencial de la cantidad de información, la proliferación de diferentes soportes de lectura y herramientas de producción, y almacenamiento y circulación de estos datos obliga a considerar este tipo de lectura abarcativa y a gran escala. Todos ellos demandan un cambio en el modo de leer que heredamos de la imprenta, y al que Moretti denomina lectura cercana (*close reading*), algo similar a un *close-up* en una película. La idea de este estudioso es relativamente simple, en principio: las grandes escalas a las que nos enfrenta el medio digital hace que necesitemos cuantificar la literatura y leerla en base a tres nuevas disposiciones provenientes de otras disciplinas científicas: la historia cuantitativa, la geografía y la teoría evolutiva. A partir de estas disciplinas, Moretti realiza tres tipos de operaciones: periodizar (y mostrarlo en gráficos), describir ciclos, localizar (en mapas) y agrupar o clusterizar (en árboles) relaciones entre conceptos, tópicos, cualquier tipo de objeto literario. De este modo, la metodología de la lectura distante permite hacer un análisis de la totalidad de la producción literaria de un lapso de tiempo dado, y no simplemente de una parte (que puede ser la mejor, la consagrada, pero que no da cabal cuenta de todo el período). El acercamiento a la poesía española contemporánea desde la herramienta de la Humanística Digital permitiría contestar a interrogantes que en

la producción poética de las últimas décadas resultan particularmente relevantes, como el peso de la tradición y los consiguientes enlaces intertextuales e intermediales que genera.

GONZALO ESCARPA
ESPANHA

1. Como afirma Fernández Mallo en “Postpoesía”, el hecho poético es uno de los pocos tentáculos de la creación que no accedió totalmente a la ya periclitada postmodernidad. Es decir, continúa aferrada a ciertos usos y moldes clásicos. En mi opinión, la hibridación o el mestizaje son también unos de esos usos arcaicos, o más bien seculares: la poesía siempre ha sido promiscua. Es cierto que gracias a Internet esa promiscuidad ha alcanzado alturas colosales. Ciberpoesía, determinados gestos transmedia o la obra de autores como Eduardo Kac así lo demuestran, pero no hacen otra cosa que seguir el camino marcado por la intermedia de Dick Higgins.
2. Kenneth Goldsmith delimita este terreno en su canónico *Escritura no creativa*. Hoy en día el lenguaje se “gestiona”, el poema se “diseña”, la comunicación se fragmenta y atomiza. Seguimos los poetas discutiendo, con Valente, sobre comunicación o conocimiento, pues no son todos los creadores los que comulgan con el citado Goldsmith. De hecho, son muy escasos los ejemplos de una poesía real y completamente contemporánea. Así las cosas, convivirán aún por mucho tiempo los viejos y los nuevos

usos. Y está bien que así sea. El eBook no acabará con el libro en papel, y está bien que así sea. No estamos obligados a elegir entre Beatles y Rolling. El menú se ha ampliado, simplemente.

3. (a) Hay líneas generales compartidas, lecturas compartidas, acontecimientos que reúnen a grupos de poetas, premios y otras características como las que llevaron a Petersen a hablar de “generaciones”. Pero no hay un sentido de pertenencia, una voluntad de formar parte de un club. En palabras de Hugo Mujica, lo que no hay ya es pasión.

(b) La crítica debe aceptar y valorar los discursos poéticos de forma individual, como tal vez debiera haber hecho siempre. La agrupación se vuelve cada vez más compleja. Así que se trata de encontrar un nuevo sistema de catalogación y taxonomía, a ser posible imaginativo. Quizá es hora de hablar de núcleos temáticos, de campos semánticos e isotopías comunes, de vectores de creación en los que se encuentran nuestros poetas.

GRACIELA FERRERO
ARGENTINA

1. Una primera afirmación: la red se ha constituido en un nuevo espacio transatlántico y global. Este fue el título de una conferencia de Vicente Luis Mora en el año 2014 y el tiempo transcurrido no ha hecho sino reforzar el aserto contenido en ese enunciado. Esta espacialidad diferente ha generado algunos cambios trascendentes (y otros modestos) en lo atinente

al discurso poético. Estimo que la vía digital ha supuesto obviamente una revolución en la difusión de propuestas creativas de todo tipo. Ha instaurado, de manera intencional y casi programática, en algunos casos, un sistema más eficiente, descentralizado y participativo, frente a ciertas tradiciones de lectura, de circulación editorial y académica necesariamente más “morosas”. Ha vencido inercias institucionales, y ciertas propuestas condenadas al silencio en los grandes medios de comunicación han logrado mayor visibilidad y logrado un espacio natural de difusión y pervivencia. Resulta de interés lo atinente a la crítica: he hablado más arriba de la red como “sistema más participativo”, en efecto, un fenómeno observable es el desarrollo de formas de crítica entre pares, horizontales y cuestionadoras de ciertas autoridades legitimadas, más cercanas al intercambio que al *dictamen* de expertos. Podría afirmarse, desde esta perspectiva, la existencia de una doble circulación cultural, una letrada y otra informática (mester de clerecía y mester de cibervía, en palabras de Vicente Luis Mora, pronunciadas en el filo del cambio de siglo). La circulación es uno de los aspectos que marco como trascendente. No creo, además, que la opción por este tipo de difusión entrañe un gesto de oportunismo y mera adecuación a un medio diferente: frente la neutralidad de algunos, que se limitan a optar por la cibervía, se yergue el “posicionamiento” de otros (ciberactivismo), una suerte de contrahegemonía cultural dentro de la red, una “contestación” y resistencia de quienes convierten a la red en un sistema alternativo al *establishment* institucional y a las coerciones del mercado. Este es el primero de los aspectos considerados. El lenguaje

poético es otra cuestión. Porque si es cierto que hay producción poética nacida analógica pero instalada y luego digitalizada, lo cierto es que hay, también poesía, digo “lenguaje de poema” originalmente digital. Cyber- poesía, e-poetry o poesía digital son denominaciones genéricas que albergan propuestas creadas específicamente para internet. En estos géneros emergentes el nuevo *lenguaje de poema* va acompañado ineludiblemente de una revolución en la estructura comunicativa del mensaje: en la autoría, en tanto mancomunadamente trabajan el poeta y el programador (poética de la programación?) en la recepción, porque ésta supone una activa “práctica” sólo verificable on line: buscar, tocar, armar, clicar, deletar. Las *sílabas cuntadas* de una tradición cultural de siglos, han sido reemplazadas por las destrezas de la alfabetización digital. La revolución en las prácticas escriturarias y receptivas, ha impuesto un metalenguaje renovado para describirlas: lectoespectador, operaciones de montaje, videopoemas, fotopoésías, holopoésías, e-tertulias, nanocomunidades, e-juglarías, perfo-poésías y la lista sigue y seguirá. ¿Los rasgos de continuidad con el discurso anterior? La historia de la lírica en cuanto género está atravesada de rupturas. Cito las palabras de Agustín Fernández Mallo en su *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*: “La poesía postpoética intenta ser ese germen proteico, esa célula, que recoja la tradición, experimente con ella, la ensamble a todos los ámbitos de la cultura del siglo XXI”. No creo advenida la “fase final de un proceso de desacralización” de la lírica. El gesto al que se refiere Fernández Mallo, y que implica la absorción crítica y la resolución estética de la totalidad de

los discursos sociales de una época, no nació con la generación Nocilla. Es quizás el sempiterno *mester* de la poesía.

2. Creo que las categorías teórico-críticas con las que intentamos analizar, comprender e interpretar los discursos estéticos están impregnadas de una radical historicidad y esto implica la necesidad de su continua revisión y hasta re-dicción. Me permito imaginar esta misma pregunta, formulada a un crítico contemporáneo a las Vanguardias de comienzos del siglo pasado o a uno de la *revolución* postestructuralista. La autoría, por ejemplo, es un fenómeno poliédrico y, en estos últimos tiempos, casi rizomático. Su carácter de coágulo de sentido, derivado de la antigua sacralización de la figura del *creador*, ha generado históricamente una categoría adensada, en la que confluyen aspectos jurídicos, editoriales, intraliterarios y ficcionales. Decir “autoría” hoy es convocar todas estas laderas. Quienes nos dedicamos a la docencia universitaria en estos tiempos pandémicos (escribo desde Argentina, en julio del 2020, y en plena vigencia del confinamiento) y hemos debido virtualizar nuestros cursos, sabemos que la cuestión jurídica de la autoría es un aspecto crucial. La circulación digital ha puesto en relevancia la cuestión del “derecho de autor” y su necesaria protección: la dimensión moral y la patrimonial de la autoría están continuamente en riesgo a partir de prácticas de apropiación facilitadas por una circulación tan vertiginosa cuanto, en ocasiones, inescrupulosa. En el plano intraliterario, hemos sepultado al autor con Barthes y Foucault durante los setenta, pero asistimos a su resurrección en estos últimos veinte años: retorno del autor,

pero investido de otros atributos y re-significado. Con el “giro subjetivo” ha concluido la variante del objetivismo que propugnó la evanescencia del sujeto en las estructuras objetivas del lenguaje y lo simbólico, reduciéndolo a una mera construcción gramatical o de signos. La reposición de la cuestión subjetiva ligada a la existencia humana tiene lógicas consecuencias en la práctica social que la literatura entraña: variantes y modulaciones de lo autobiográfico y lo íntimo, autoficciones, ficciones de autor, mitografías autorales... La proximidad de la categoría retórica con el sujeto histórico y biográfico responsable de la escritura, se ha extremado. El impacto de lo tecnológico no ha mutado esta *densidad humana* de la figura de autor: lo que existe, como nota diferencial es una hiper-circulación del nombre de autor, a través de nuevas textualidades virtuales. El blog, por ejemplo, se ha convertido en el soporte de una forma nueva, adaptada al medio, de las tradicionales ‘poéticas de autor’ en la que el mecanismo de ‘enlace’ actúa no sólo como dispositivo de organización textual, sino como generador de sentido. Un caso, el blog “Tratar de comprender, tratar de ayudar” del poeta Jorge Riechmann, contiene reseñas críticas de su obra, de obras ajenas, remisiones a otros blogs “próximos” estética e ideológicamente, enlaces a videos, calendario de lectura de poemas, de marchas anti-sistema... Esta textualidad de la blogosfera no diluye ni afantasma la figura autorial, por el contrario, la expone en su consistencia de *responsable* de una obra ya no cerrada, autónoma y finita, sino en construcción y abierta. En síntesis, para quienes identifiquen autoría con proyecto creador e intencionalidad, creo nada de esto ha sido alterado

por la red. Otro punto, la comunicación y la recepción. La novísima Generación 2.0 está integrada por jóvenes que difunden su obra primero a través de las redes sociales (Instagram, Twitter) y luego, llegan al formato libro. Por esta vía amplían su público horizontalmente y revolucionan la tradicional oposición entre el mundo reducido de los *lectores* de poesía y el *público* más amplio de otros géneros (la novela, por ejemplo). A partir de esta revolución en la comunicación, la poesía ha conformado un público propio de *fans* o *seguidores* de determinados discursos cuya recepción se expresa en el “me gusta” más cercano a la mercadotecnia, que a la ritualidad del disfrute de los textos poéticos. Un aspecto que quisiera desglosar es el referido a la recepción crítica. Ya he señalado que la vía digital ha instaurado formas más desjerarquizadas, horizontales y desestructuradas de la crítica entre pares, que recusan las institucionalidades hegemónicas. Un caso interesante es el del colectivo nucleado en el blog “Crítica poética y contracrítica” (<http://criticadepoesia.blogspot.com>). Bajo el seudónimo Addison de Witt actúan cinco críticos cuya identidad nunca se da a conocer. La suya es una actividad decididamente contrahegemónica: en una de las secciones más populares, rescata poemarios aparecidos en editoriales minoritarias y denuncia las “componendas” de ciertos premios literarios en los que pone sobre aviso acerca de la relación entre los jurados y los galardonados. En el mismo sentido, también realiza la ‘contracrítica’ de reseñas aparecidas en publicaciones institucionalizadas, con el objeto de desenmascarar también relaciones pre-acordadas entre reseñadores y reseñados. Creo necesario destacar esta manifestación del ciberactivismo

anti hegemónico, por cuanto no todas las operaciones de lectura previstas ni todas las escenas de interactividad alentadas y diseñadas en la espacialidad digital, poseen la liviandad y evanescencia del “me gusta”.

3. Sólo se me ocurre, para tratar de dar forma a esta cuestión, el apelar a las antologías, en tanto muestra (me hago cargo de las restricciones, exclusiones demás condicionamientos del género) de tendencias y tensiones que de otra manera serían difíciles de cartografiar, habida cuenta de la saludable pluralidad del discurso poético de este tiempo. Me referiré, concretamente a la antología preparada por Remedios Sánchez García y Anthony Geist, en el año 2015: *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)* a la que entiendo como cifra del “estado del arte” de la poesía panhispánica de hoy. El título es mucho más que un paratexto: entraña un ‘posicionamiento’ que comparto. “Canon abierto” es réplica al espíritu del catálogo exquisito y monológico de Harold Bloom y afirmación de la apertura de la *Obra abierta* de Umberto Eco. Esto ya lo dijo con perspicacia Marisa Rodríguez Pérsico en una iluminadora reseña de la Antología, y lo reafirmo como criterio de lectura de la polifonía de la poesía en español. Los 122 poetas seleccionados, españoles e hispanoamericanos, se constelan en tres tendencias : la Poesía ante la incertidumbre, la Estética del fragmento y la de los herederos de la poesía neobarroca. No son éstas las únicas corrientes, pero sí las más claramente discernibles. Tres programas de escritura que podrían sintetizarse a través de este modo modesto del sintagma: comunicación y emoción, esquivarlas de voz y juegos subversivos del lenguaje. Esta selección de 122

poetas, españoles e hispanoamericanos, busca dar cuenta de un trazado “panhispánico” y polifónico.. El título “canon abierto” instaura sentido a partir de una calificación polisémica: la apertura alude en primer lugar, a la juventud de los convocados, nacidos entre 1970 y 1985 y agentes de obras abiertas y en proceso y, en segunda instancia, a la idea de un corpus que no elude posibles incorporaciones futuras. Esta remisión

ILDEFONSO RODRÍGUEZ
ESPANHA

1. Ante todo debo presentarme: como lector y escritor de poemas mi comportamiento sigue siendo tradicional: mi soporte básico es el papel en sus variantes (la servilleta de un bar, cuando no tengo otro recurso contra el olvido), el libro, los libros que compro, saco de bibliotecas, sigo publicando. Y mi materia es verbal, son palabras. Pero, a diferencia de algunos poetas de mi generación que han querido o sabido prescindir del ordenador, yo sí lo empleo y hasta con afición y medio vicio. Fue primero un sustituto de la máquina de escribir, un regalo para un mal mecanógrafo: corregir era un juego. Pero no hay juego inocente: pronto el cortar y pegar apareció como un recurso que inducía a una nueva “filosofía de la composición”: recomponer, hacer que la escritura fuera más juego de lo que ya es por sí misma, a mi juicio. Hubo que hacer nuevos aprendizajes: el primero de todos, acostumbrarse a leer en vertical, en la pantalla, como si el texto que estás escribiendo se hubiera puesto en pie y fuera un anuncio en la calle

(también he conocido escritores que no han querido nunca identificar la pantalla con el soporte ya casi “natural” de la escritura). Y no deberíamos olvidarnos de los archivos: de pronto la oficina del escritor parecía desplegada ante él, con accesibilidad casi plena. Se acabó (o casi, todo siempre es casi) el dónde tendré aquella nota, aquel poema, en qué carpeta de gomitas, en cuál de los cien cuadernos. Un trabajo de amanuense dedicado durante no mucho tiempo ordenaba aquellos materiales desperdigados, les daba acceso (y no digamos la función de búsqueda, los binoculares que te dicen cuántas veces en el texto has repetido la palabra esa que acabas de escribir o dónde pusiste aquella otra). Todo esto es hablar a grandes rasgos de una herramienta. Hay algo decisivo en ello, mensaje y medio, significante y marco, no hace falta insistir. Ahí está Mallarmé con sus magias tipográficas y espaciales. Por no hablar de Burroughs: sus procedimientos para cortar y pegar manuales. O los poetas que han trabajado con titulares de periódicos (Tomás Salvador González, entre los contemporáneos), algo que ya hicieron los dadaístas: collages, frottages, solarizaciones de Man Ray. Me he presentado como un escritor tradicional: es a esta tradición a la que me acojo, la del siglo veinte con todos sus nuevos procedimientos: el collage, la yuxtaposición, el simultaneísmo. Las variantes individuales no son tantas: hay poetas que siguen con la medida clásica de sus versos, narradores (los más) que no han escrito nunca una página de monólogo interior joyciano. Libertad y conveniencia, respeto por todos (las afinidades es y gustos son otra cosa). En este sentido adelanto ya: en contadas ocasiones doy en la red con textos cuya factura y contenidos superen en “modernidad o posmodernidad” a

los autores arriba mencionados dentro de la constelación tradicional. Hasta aquí el aparato inerte, el PC.

2. La red significa contenidos y conductas nuevas en el leer y el escribir. Si estos son actos considerados tradicionalmente como solitarios (el mito de la página en blanco, el lector silencioso), la red está desencarnada y abre galerías de espectros, que cada vez son más ilimitadas: “Vivo en conversación con los difuntos / Y escucho con mis ojos a los muertos”, como ha escrito Quevedo. Sólo que los espectros tienen vidas virtuales, se animan, hacen parodias de diálogo. ¿Quién está al otro lado, qué? La biblioteca de Babel, el jardín de los senderos que se bifurcan. La pantalla como ventana. Lo mismo se decía de la televisión, en la época ingenua. Ahora vemos cómo la red se va pareciendo tanto a la televisión. Es comercio y es número: audiencias, visitantes. La circularidad y el retorno de lo mismo alimentan el vicio internauta. También puede crear anorexia: casi diariamente llega la página Poesía Recitada (una fonoteca en la que yo mismo estoy, por cierto, junto con una multitud que va creciendo): te asomas un instante, por deferencia, como ese boletín que te meten por debajo de la puerta. (Escribo esto desde una posición relativamente libre de cualquier obligación de estar al día o a favor por principio de los creadores jóvenes. Y no mantengo ningún vínculo con el mundo académico, dedicado, se supone, a investigar estos fenómenos). Me han contado que existe una poesía hecha desde la red donde el discurso ha desaparecido como tal, emergiendo la actividad misma del proceso donde

el visionador-lector-escucha queda afectado y transformado poéticamente. No la he frecuentado. Alguna vez que lo hice me encontré con amalgamas de vídeo clips y músicas y rótulos no muy alejados del mundo publicitario. Pero esto no pasa del prejuicio, seguro. En cuanto a las formas híbridas, por lo general no pasan de formatos acomodaticios: recitados de un poema en YouTube con fondo de músicas suaves. No abunda el gesto punk, la palabra aparece por lo general tratada como cosa frágil y enfermiza. Gustos New Age. Así que poesía en la red viene a significar, por lo que veo, un escaparate con contabilidad inflexible: el número de seguidores y emoticonos con sonrisitas que recibe cada poeta que cuelga su poema. Por poner una cifra: cierto blog registra un censo de 17.100 poetas. ¡Qué tremebunda y hasta tenebrosa cifra! Es como si a toda una villa le hubiera entrado la manía de poetizar. Así sucedía en aquel entremés del Siglo de Oro: si te tocaba un poeta con su dedo, ya sólo podías hablar en verso. Contagio de la poesía como un virus coronado de laurel. Tal fenómeno me parece el más notable: la multiplicación, la facilidad, la prisa, que no es aquella de los futuristas nerviosos. (La afición masiva a poetizar no es cosa nueva. Cervantes nos pinta una Tebaida numerosa de poetas serranos cantando todos –y puede que en simultáneo– a sus damas respectivas). La autoedición, la accesibilidad (pagando, por lo general) a lo que solía costar ciertos esfuerzos hace que veamos catálogos que combinan clásicos con recién llegados. Esa anonimía, ¿cumple el imperativo de Lautréamont, “La poesía deberá ser hecha por todos”? Tal vez. A condición de preguntarnos qué poesía. Pues el espejismo es que todo está ya escrito y repetido hasta

la náusea, las concordancias en la red trituran lo excelso y lo raro. Ahí es donde las formas tradicionales más caducas y sus contenidos se reproducen masivamente. Un tardorromanticismo que no acaba nunca de expirar, una mostración de intimidad en formas de autoayuda, un humanismo que reproduce mensajes de cambio o apocalipsis ya leídos en los poemas del realismo socialista. Las formas ingenuas que aspiran a la comunicación llana, al mensaje y el masaje por encima de todo lo demás. Hay que admitirlo, son los poemas que más se reproducen en la red. Y el uso de la misma como buzonedas para convocatorias, poesía-podemos, poesía asamblearia. Eso también. Habrá que admitir una separación definitiva entre los dos tipos de poesía tradicionales: la culta y la popular. Clerecía y juglaría. Los dos Góngoras. Etc. En sí no está ni bien ni mal. Lo llevamos a su extremo: herméticos y cantautores. A mí esto me afecta, no soy cantautor. Un cantautor al que conozco se ve con derecho a decir ante un poema de, por ejemplo, Larrea: No se entiende nada. Y aquí está la trampa. Pues nadie, en este terreno, puede presumir de analfabeto. Todos o casi todos, herméticos y populares, hemos hecho el bachillerato. Y casi todos estamos enredados en la misma red, a poco que nos confiemos.

3. (a) ¿Es posible todavía –o deseable– vislumbrar direcciones o rasgos comunes entre los diferentes discursos individuales? ¿Aún tiene sentido reflexionar en términos de “grupo” o en el ámbito nacional o internacional?
- (b) Toda esa fragmentación, de la cual veníamos hablando, parece corresponder a una casi desorientación o multiplicación de direcciones del

discurso crítico. De ser así, ¿Cómo la crítica puede recorrer fructuosamente los intrincados caminos de los mapas que los varios discursos poéticos han ido dibujando en estos últimos 30 años en ese enorme espacio geográfico-cultural que corresponde al mundo hispánico?

IVÁN GARCÍA LÓPEZ
MÉXICO

1. Tomaré sólo algunos aspectos de estas dos preguntas, que son tan interesantes pero a la vez tan amplias. Empezaré con algo ya conocido: los cambios tecnológicos han aportado mucho en términos de disponibilidad de la información y eso incide en la configuración de un lenguaje poético. Ciertas plataformas facilitan el conocimiento, acceso, búsqueda, intercambio y revisitación de diversos materiales y de ese conglomerado se alimentan los poetas. Pero en ese contexto, no es propiamente la tecnología, sino la poesía la que continúa modificándose a sí misma. Por otro lado, las tecnologías pueden ser cada vez más ágiles y vastas, pero la poesía tiene sus propios dinamismos, sus propios vórtices. Hay una mezcla de emergencia, peso y erosión que no se puede rodear. Hay un balbuceo, un exceso, una curiosidad, una reflexión, un silencio. En suma, una radicalidad. Las personas que considero poetas mantienen un diálogo permanente y tenso con los discursos anteriores, de modo que hay muchos rasgos de continuidad, sería desmedido intentar repararlos aquí. Si tuviera que dar una síntesis, hablaría de un balbuceo radical. Hay algo nervioso que se

prolonga. Una continuidad balbuceante. Por descontado, existen algunas líneas poéticas –desde varias décadas antes de 1990– que se han visto estimuladas por las posibilidades tecnológicas o que han encontrado allí su campo de acción, a menudo con una atención por la voz y el cuerpo como eje, o por las posibilidades tipográficas, además de un interés por modalidades provenientes de la música de vanguardia, por ejemplo. Pero el cuerpo y la voz no se regalan, no vienen dados, sigue siendo indispensable aquella radicalidad que funde esa voz y cuerpo, esa carne. Al igual que en la pandemia de poemas “normales”, en estos otros casos abunda la evasión, el juego vacío, la desnutrición. Es una captura experimental, como ha habido tantas otras. Como decía Leminski, un jeroglífico egipcio está más cargado que una palabrita cualquiera salpicada en un holograma. Lo que no descarta las posibilidades de que esto último produzca algo importante. Pero es siempre difícil, no es algo de ahora. *No todos los días el mundo se organiza o precisa en un poema*, sea del tipo que sea.

2. No sé qué decirles... En cierta manera, la poesía siempre ha sido experimental, si se toma en cuenta su relación con lo desconocido, su percepción de desgastes formales y “los ecos que porta como una estela”, como dice Diana Bellessi. En las prácticas más ligadas a las nuevas tecnologías, por lo menos en lo que conozco, creo que la autoría persiste, más allá de los desmembramientos de frases y palabras ejecutados o de las combinatorias que se toman como creatividad y que a menudo no lo son (en ese desmembramiento y recombinatoria, ciertamente puede disolverse

la autoría de algunos elementos, lo cual tampoco es nuevo). Pero más allá de todo esto, como han dicho tantos, importa mucho no fetichizar esas nuevas tecnologías ni ceder a la tentación de formular el cierre de un ciclo. Hay diversas prácticas presentes y a menudo están ligadas a tecnologías anteriores, como la voz, el papel. En los pueblos remotos, en los mares, en los psiquiátricos, en las cárceles, mirados a su vez con la debida cautela, suceden tantas otras cosas. Es común tender a pensar que la curva frente a nosotros lo es todo, casi todo o lo más importante o atrayente. Creo que no se puede hablar de cómo *volver a reflexionar*, como si hubiera ya un solo plano y todo de nuevo.

3. (a) Sin la menor duda es posible. Sí, es deseable y hasta indispensable que haya rumbos en común. Sí, tiene sentido.
- (b) Esa fragmentación de la que vienen hablando en el cuestionario, seguramente se corresponde con alguna realidad. En lo que conozco, en las personas que considero poetas, y que desafortunadamente no son tantas, no percibo una situación tan aguda como la descrita.

JACQUELINE GOLDBERG
VENEZUELA

1. Sin duda los cambios tecnológicos han huellado los discursos literarios de este siglo. Y no hablo de los canales de difusión, donde es obvia la metamorfosis, los beneficios y maleficios. Me refiero al metabolismo de la poesía, sus más

íntimos procesos de producción de discurso, de reflexión y de interpretación de la realidad. Sería lugar común explayarme en las tantas y prometedoras posibilidades que tenemos a mano de incorporar a un texto hipervínculos, imágenes, sonidos. Hay cambios que van más allá. Que tienen que ver con una nueva conciencia. Estamos pensando de manera distinta. Al escribir nos situamos en un mapa infinito y acudimos a él para hallar respuestas. Escribimos con la certeza de que cualquier palabra, cualquier idea podemos rastrearla en la web, que podemos buscar en un instante citas, referencias, otros poemas, otras voces. Escribimos en nuevos espacios mentales, acotados, con exigencias formales que vienen de los medios tecnológicos: quizás frases más cortas, párrafos más cortos, más contracción. El lenguaje y las formas de la poesía se han expandido a otros géneros. Es como si las formas naturales de los discursos de las redes viniesen de la poesía. Por otra parte, escribimos mucho más acompañados que antes, de forma más coral, colectiva. Esto hace la poesía mucho más portátil, mudable, instantánea, efímera.

2. La autoría está camino a la extinción. Mientras más uso se hace en la poesía de tectónicas cognitivas públicas, a mano, hechas por todos y por nadie, para todos y para nadie, la poesía deja de tener un autor único. No tengo respuestas sobre esto sino grandes miedos. No sabemos quién lee en voz alta o edita y reedita nuestros poemas en el otro lado del mundo. Me pregunto sobre los límites del plagio si todos estamos bebiendo de las mismas fuentes, si no importa dónde lo leí, si es admisible la apropiación, la desapropiación, el rapto, lo coral..

3. (a) Los bordes también están en extinción. Me parece sin embargo poco probable que desaparezcan por completo las voces, las características propias de esas voces. Seguimos siendo individuos y la literatura da cuenta de ello. Por ejemplo, haber nacido en la ciudad venezolana de Maracaibo, junto a un lago, hija y nieta de inmigrantes, con una discapacidad, ya me hace completamente diferente a un escritor del mismo lugar o de cualquier otro, incluso me hace diferente de mi hermano si escribiese. Nos diferenciarán siempre nuestras historias personales, la genética de nuestros pasos.

(b) Es justamente tarea de la crítica buscar las encrucijadas entre la poesía y la necesidad de clasificar y cosificar. Ser el crítico escritor antes que cirujano, ser sensibilidad antes que administrador de acontecimientos. Abogo por una crítica dispuesta a mirar hacia dentro de las casas de la escritura, a conocer la biografía del autor y de sus textos. Abogo por un crítico que reflexione conociendo al otro y no tan solo desde ideas preconcebidas, desde la historia o un corpus de estudio. ¿Un crítico que también sea poeta? Quizás eso.

JORGE FONDEBRIDER
ARGENTINA

Mi respuesta a las tres preguntas es una sola y la pongo a continuación: Todas las preguntas formuladas parten de un supuesto: la tecnología modificó la escritura. En principio, no lo comparto. Lo único que se modificó es la

manera de multiplicar las “bocas de expendio”. Me explico. Antes se dependía exclusivamente de que un libro llegara de un lugar a otro. Ahora, con que lleguen los textos a Internet, viajan más ligeros y con menos problemas. Esto lo experimentó mi generación en los años ochenta, cuando un grupo de poetas y ensayistas hicimos *Diario de Poesía*, probablemente la revista de poesía más visible de las últimas tres décadas. Por haberse planteado una estrategia periodística, y por contar con la fuerza de imponerla en los kioscos de revistas, llegamos a tiradas de 12 mil ejemplares, demostrando que el género tenía más lectores que el que les asignaban las editoriales. Eso provocó un toque de atención que se tradujo en nuevas colecciones de libros y un mayor interés por parte del mercado, que hasta entonces consideraba a la poesía como una especie distinta de la “literatura”. Sin embargo, en esas épocas, los contactos entre poetas de las distintas provincias de la lengua castellana resultaban muy difíciles. Todo dependía del correo y, por supuesto, los libros no llegaban de un país a otro, más que por ese medio. Dos ejemplos me vienen a la memoria: siempre nos resultó muy complicado acceder a los colegas mexicanos y, por razones intrínsecas a la cultura argentina, también a los de nuestra provincia de Córdoba, que se presentaba como un bastión inexpugnable. Una generación después, Internet mediante, nada de esto constituyó un problema. Los blogs empezaron a estar a la orden del día y algunos, como *Otra iglesia es imposible* (del poeta Jorge Aulicino), *De Sibilas y Pitias* (de la poeta Silvia Camerotto) o las revistas virtuales, como *Poesia.doc* o *Buenos Aires Poetry*, permitieron un flujo constante de información y nuevos vínculos entre tradiciones que, hasta ese entonces, parecían muy

lejanas. Como se observa, hablo de una cierta “polinización” entre autores y textos que empiezan a cruzarse y conocerse más allá de las fronteras de las ciudades. Pero de ningún modo veo que el medio (la web) haya determinado un nuevo tipo de poesía distinta de la que ya existía. De modo que vuelvo al principio: las preguntas que plantea esta encuesta me parecen demasiado orientadas a responderse solas, sin considerar que su basamento se apoya en otra cosa que en las opiniones de quien las formula, lo cual no es un criterio general de realidad, sino un acto de fe que, al menos yo, no comparto. Hay un aspecto más sobre el que quisiera abundar: el concepto de autoría. Todo poeta, creo, aspira a ser autor de una obra original. O, dicho de otro modo, a tener una voz. Por lo tanto, imaginar que esta época se plantea algo diferente me parece, nuevamente, una superstición personal. Lamento que mis respuestas resulten analógicas respecto del deseo digital. Pero es lo que puedo decir.

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ
ESPANHA

1. Es una pregunta compleja, y no es fácil contestar brevemente, pero lo intentaré. Aunque en principio la cuestión de la difusión y la del lenguaje pueden parecer dos aspectos muy distintos, creo que sí existe cierta relación, sobre todo en un fenómeno como es la aparición de una serie de nombres (en España) que se dieron a conocer a través de las redes, pero que han conseguido una cierta visibilidad y, lo que es más sorprendente,

un cierto éxito comercial. Lo paradójico es que, si bien las redes han sido determinantes para la difusión de sus textos, estos parecen inmunes al nuevo medio, excepto en lo que respecta a su inmediatez y tendencia a cierta espontaneidad, más o menos impostada: en general, se trata de una escritura muy poco original, con escasa o nula ambición estética, y muy propensa al sentimentalismo (aunque disfrazado mediante algunos toques de realismo sucio). Fuera de este fenómeno, estéticamente muy poco interesante, creo que la mayor parte de la poesía contemporánea hispánica todavía no ha incorporado ese nuevo horizonte, o lo ha hecho de manera muy tímida (lo que le hace quizá más vulnerable a la hora de responder, con un discurso sólido a estrategias comerciales como la mencionada). Aunque hay algunas experiencias interesantes (pienso en gente como María Salgado o el colectivo Euraca), tengo la impresión de que la escritura se resiste a asumir los nuevos modos de percepción en los que estamos todos inmersos. Ello no tiene por qué ser negativo siempre, puesto que la poesía puede ejercer una labor de resistencia, al plantear por ejemplo una forma de mirar que no sucumba al narcisismo, a la temporalidad vertiginosa de buena parte del mundo digital, pero se corre el riesgo de caer en una cierta complacencia (y también nos arriesgamos a mantener marcos de comprensión que ya solo pertenecen al pasado). Gran parte de la supuesta huella de ese nuevo mundo no pasa de ser superficial: un texto puede tomar metáforas del mundo digital o referirse a Internet y a Facebook, y, sin embargo, responder a una concepción del poema conservadora, incluso clasicista.

2. Creo que, de momento, esto ha afectado más a la recepción que a la creación: el lector tiene acceso, al margen de las editoriales y los suplementos literarios, a una serie de textos, a menudo ofrecidos directamente por su autor. Ello ha supuesto una cierta democratización de ese circuito, aunque ha incluido no poco margen de desorientación: al prescindir de mediadores (cuyo papel en parte se ve incluso cuestionado), el lector puede verse superado por un aluvión de material, de calidad e interés muy desigual. Lo curioso es que determinados medios, como el libro impreso (sobre todo si aparece en determinadas editoriales), siguen conservando todo su prestigio, el cual, de alguna forma, incluso se ha visto reforzado (distinguiendo, a veces, de una forma algo simplista, entre los autores que tienen “libros” de los que solo publican en Internet). Tal vez las nuevas formas de difusión estén dando, eso sí, más protagonismo al texto individual, al poema aislado, frente a la tendencia, heredada del simbolismo, del libro orgánico, del poemario como algo más que una suma de poemas: con todo, de momento ello solo parece reforzar una dicotomía entre Internet (donde solemos leer poemas, no libros) y el papel (donde todavía conserva su fuerza la idea del libro unitario, muy lejos de lo que ha ocurrido en el mundo de la música, donde el concepto de “disco” se ha difuminado hasta convertirse en una especie de fantasma del pasado). Respecto a la relación con otros lenguajes artísticos, la paradoja es que vivimos en una sociedad cada vez más conectada pero también más propensa a crear comunidades autorreferenciales (algo muy visible en las redes sociales), desde el punto de vista ideológico pero también de las prácticas y los campos de interés, que

no favorecen en absoluto un diálogo con otros campos. Echo de menos una mayor comunicación entre artistas de distintas disciplinas (músicos, poetas, creadores de videoarte y artes plásticas, creadores vinculados al mundo del cine y del teatro...), que podría favorecer un verdadero replanteamiento tanto del discurso poético, como de otros discursos. Ahí, como digo, Internet puede resultar una ayuda, pero también una trampa, precisamente por esa autorreferencialidad de las redes.

3. Como he intentado sugerir, esa fragmentación no es exclusiva del lenguaje poético. El mundo moderno parece moverse entre dos polos, en apariencia muy alejados entre sí, de una constante interrelación y un refuerzo identitario, de una autorreferencialidad preocupante. Aunque no creo que haya que reducir todo a una explicación económica, ello no deja de responder a la realidad del capitalismo actual: un mercado globalizado que favorece, sin embargo, los nichos de mercado, por pequeños que sean, puesto que la necesidad de un consumo constante exige también atender a los gustos personalizados de los potenciales clientes (“compradores” no solo de productos físicos, sino también de referentes simbólicos, ideológicos...). Dicho esto, pienso que sigue siendo tarea de la crítica rastrear las líneas de fuerza, los elementos comunes de la escritura de los diferentes poetas, a pesar de la evidente diversidad del mundo poético. La fragmentación es lo obvio, pero la crítica (todo saber) es inútil si asume la obviedad sin más. Si vivimos en un mundo cada vez más globalizado, sería ciertamente extraño que los poetas, a pesar de sus estéticas divergentes, no reflejen

en sus obras de alguna forma esa realidad que les ha tocado vivir. Lo que evidentemente no se puede hacer es seguir manteniendo compartimentos estancos, como el de las literaturas nacionales, vistas desde una perspectiva esencialista o estática. La crítica no puede sucumbir a la pereza intelectual de no intentar establecer vasos comunicantes entre diversas prácticas, pero debe asumir también su propia precariedad, el carácter provisional de sus conclusiones.

JOSÉ LUIS REY
ESPANHA

1. En mi opinión, en el caso de España la “Poesía de Internet” ha sido una revolución que, en realidad, supone una involución. Se trata más bien de “parapoesía”, pues ni musicalmente, ni visualmente, ni intelectualmente se puede calificar de poesía a esas falacias patéticas expresadas con un lenguaje menos que adolescente (¡Dios mío, si hubiera hoy adolescentes como Rimbaud!). La poesía verdadera convive con esta parapoesía de Internet. En España se dice que ahora hay más lectores de poesía gracias a ese fenómeno. No. Hay más lectores de engendros pseudopoéticos y la poesía verdadera está, como profetizó Octavio Paz, en las catacumbas.
2. Siempre es signo de riqueza que la poesía tenga relación con otras artes. En mi caso, mi poesía es muy visual porque amo la pintura. Gauguin, por ejemplo, y su cuadro “Visión después del sermón” han influido en varios

poemas míos y son la base de mi ensayo “Jacob y el ángel. La poética de la víspera”. Pero, aparte de esto, no me gustan los artefactos poéticos que no estén basados en el uso preciso del idioma en el que escribe el poeta. Eliot, Rilke, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío..., todos ellos fueron grandes innovadores de la poesía, pero siempre sujetos al trabajo con el lenguaje, con el Verbo que encarna. En todo caso, el lenguaje puede y debe relacionarse con el espíritu. Pero no con naderías ni discursos apocalípticos o integrados. La poesía es sople del espíritu en el barro del lenguaje.

3. Siempre se ha distinguido en la cultura hispánica entre España e Hispanoamérica. Aquí en España estudiamos y leemos a Rubén Darío, César Vallejo y Octavio Paz como poetas americanos, ajenos a la tradición española. Pero ello no es así. Compartir una lengua tan importante y tan hablada como el español debería servir para englobar en una sola Literatura en Lengua Española a todos los grandes escritores de España y de Hispanoamérica: tan nuestro es Neruda como de ustedes García Lorca.

JOSEP RODRÍGUEZ
ESPANHA

1. Personalmente, entiendo la labor poética como una especie de artesanía. El cuidado y el uso de la tradición literaria, por ejemplo, parecen ir en contra de la superficialidad y la fugacidad de las redes sociales. Pero lo cierto es

que, una vez el poema ya está escrito, su autor sí puede beneficiarse de las redes sociales. Tiene al alcance de la mano más lecturas –ampliando así la onda expansiva de la tradición–, un contacto directo y casi instantáneo con los lectores... No obvio que hay poetas que no coincidirían con este planteamiento. Para los que el personaje que construyen en las redes es igual o más importante que sus textos. Que escriben versos sensibleros o de circunstancias. Que entienden la poesía más como espectáculo que como último bastión para la cultura y la disidencia. Pero la poesía no se juega (“el juego de hacer versos / –que no es un juego–”, decía Gil de Biedma) en la inmediatez, sino que obliga a tener una perspectiva más a largo plazo. Por lo demás, se ha escrito mucho sobre la influencia, pongamos por caso, del cine en la obra de los poetas novísimos (en cuanto a ritmo, a imágenes, a estructura), pues bien, del mismo modo, si internet, las plataformas digitales... forman parte de nuestra cotidianidad, resulta imposible negar su influencia. Todos somos hijos de nuestro tiempo y no podemos escapar a ello.

2. La poesía es un gran tren y cada nuevo autor es un vagón que se añade a la cola. Quiero decir, con esto, que la tradición siempre ha estado ahí. Y lo que no es tradición es poligénesis. Internet, el fenómeno de las redes sociales, la edición en línea... han abierto y dinamitado las posibilidades que tiene un poeta de acceder a la obra de otros poetas y de otros artistas en general. En el *Ut pictura poesis* de Horacio ahora habría que añadir a la pintura otras disciplinas como el cine, la televisión y con ella las series, la

prensa escrita, las intervenciones plásticas, las posibilidades tecnológicas que nos ofrece internet... Los límites de género son cada vez más difusos. Pero si algo ha demostrado desde siempre la poesía es su capacidad de mutación, de adaptarse a cualquier circunstancia.

3. (a) Llevo tiempo dándole vueltas a este aspecto. Es evidente que, desde el romanticismo, la poesía tiene como germen la individualidad. “El Poeta es un pequeño Dios”, escribe Huidobro. La obra escultórica de Duchamp no deja lugar a dudas. Los grupos o escuelas poéticas, en el fondo, agrupaban a artistas con intereses comunes. Y esos intereses comunes siguen existiendo. La diferencia, o al menos así es en mi caso, radica en que mi grupo de interés no está en mi ámbito geográfico y a veces ni siquiera lingüístico, sino que los poetas con los que hablo de poesía escriben y viven en Macedonia, Estados Unidos o México, por poner un ejemplo. Y, aun así, la fluencia con la que nos comunicamos, gracias a las redes y al correo electrónico, es la misma que si vivieran en la esquina de mi calle. Haría falta un conocimiento de todas las tradiciones para ver cómo ese cruce de influencias y ese *fluir* creativo afecta a la obra de un poeta y al curso de la literatura...

(b) Quizá la primera reflexión que habría que hacer debería tener a la misma crítica literaria en su punto de mira. Mucha de la crítica actual se acomete desde la superficialidad. La fugacidad de la prensa y las redes sociales. La necesidad de los académicos por hacer méritos en su carrera universitaria en la que cuenta más el número de publicaciones que la

calidad de las mismas... Los críticos que respeto tienen una mirada amplia, que no se centra sólo en un espacio de tiempo, una tradición o una disciplina artística, sino que han sabido tejer con paciencia una telaraña en la que quedan atrapados los libros que caen en sus manos. ¿Cómo puede la crítica recorrer y ubicar los distintos discursos poéticos? La respuesta sigue siendo la misma que hace un siglo, desde la lectura atenta. La única diferencia es que ahora, sin duda, la empresa es mayor. Y por tanto el reto es tan ambicioso como atractivo.

JOSÉ TERUEL BENAVENTE
ESPANHA

1. Entiendo que desde las vanguardias históricas cualquier ruptura en la poesía es ya tradición. El lenguaje del discurso poético no ha sufrido significativas modificaciones en los últimos treinta años. Por ejemplo, la *e-poesía* es solo una modalidad de la poesía experimental que tan particular auge alcanzó en la década de 1970. Los cambios han afectado más a la teorización que a la práctica poética. Sin embargo, considero que el paso de siglo ha modificado el modo en que se ha procesado críticamente la poesía en español. Observo menos dogmatismo y el desarrollo de la red y, sobre todo, el desprestigio de las antologías generacionales o de grupos han favorecido la pluralidad de tendencias del discurso sobre la poesía y de su misma práctica. Desde 1932 con la excelente *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego hasta la desastrosa *Nueve*

novísimos poetas españoles (1970) de Josep Maria Castellet, las antologías fueron acontecimientos editoriales decisivos para compartimentar la poesía española del siglo XX en tirios y troyanos, donde el concepto de grupo o de “S.L.” intentaba equiparse con una poética. A partir de los años 1980 todos los intentos antológicos generacionales en el fondo han sido bastantes irrelevantes desde el punto de vista literario y si algo han revelado es el afán de los antólogos por convertirse, sin lograrlo, en nuevos Luzanes de la poesía española. Como historiador defiende la continuidad de la poesía española de los siglos XX-XXI, especialmente desde la década de 1920. Esta continuidad se opone al relato crítico oficial, hecho de discontinuidades, de hipotéticas novedades y rupturas, propias de las parcelaciones generacionales marcadas por sucesivas antologías, que siempre han operado con una profecía implícita alrededor del placer de elegir y la conveniencia de adoctrinar y con el fantasma de lo nuevo frente al anquilosamiento de lo anterior: afán de novedad que se relaciona más con los criterios comerciales, propios de toda oferta publicitaria, que con la historia de la literatura. Quizá debamos aceptar que lo que habitualmente denominamos historia literaria tenga muy poco que ver con la literatura.

2. Estimo que la cultura del libro convivirá con las nuevas tecnologías. Lo digital quizá lleva consigo un saludable auge de la experimentación. En la red ha desaparecido la unidad libro, se busca la instantaneidad o la brevedad del poema. De cualquier modo, me sigo preguntando en qué consiste la unidad de un libro de poesía y si la unidad, después de

Mallarmé, no será un camelo. La entidad más persistente que percibo en la poesía española desde *Campos de Castilla* (1912, 1917), desde *Diario de un poeta recién casado* (1916) o desde *Poeta en Nueva York* (1929) es el diario o el falso diario. La simulación del libro como diario presupone cómo un cambio en la vida provoca un cambio en la poesía y viceversa. Ello nos demuestra, frente a tantas artificiales polémicas que han recorrido la poesía en español desde 1920, que tampoco es tan difícil sintetizar teóricamente *metalenguaje* con *vitalismo poético*, ya que difícilmente *ser poeta* es algo distinto de *estar vivo*. Esta problemática está muy bien recogida en el prólogo de José-Carlos Mainer, “Para otra antología”, en *El último tercio del siglo (1968-1998)* (1999) o, en lo que es, desde mi punto de vista, un paradigma de antología poética para el siglo XXI: me refiero a la editada por Amalia Iglesias Serna, en *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales* (2017). Creo que la red ha favorecido esa ilusión de comunicación del poeta con el lector. Desde mi punto de vista es inaceptable que el poeta hoy no cuente con el lector. La poesía de los últimos treinta años se acoge particularmente bajo el signo de la hibridez, quizá la red está favoreciendo este fenómeno que Rafael Argullol, poeta y pensador que me interesa bastante, llamaba, desde *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía 1990-1995*, escritura transversal. La enunciación poética, por encima del uso del verso o de la prosa, radica en un tratamiento temporal de la experiencia humana, que hace caso omiso de una imagen del tiempo concebida como un *continuum* y saca a flote los vértices decisivos de la existencia. La poesía no es reducible

a un género, sino a una forma de visión, como demuestran el genuino metarrelato de Carmen Martín Gaité, “Flores malva”, o *El fin de la edad de plata* de José Ángel Valente o incluso el citado *Cuaderno* de Argullol. También tengo la impresión de que la mejor poesía del siglo pasado se ha escrito en forma de novela, como *Ulises* (1922) de James Joyce o *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, ya que lo genuinamente poético no reside en la forma ni en el tema, ni siquiera en el uso del verso. La poesía como la memoria consiste en ese tratamiento del tiempo que saca a flote los vértices decisivos de nuestra existencia, porque hay otro tiempo que nos configura de una manera radicalmente distinta: un tiempo ajeno a toda linealidad, desbocado y caótico.

3. La poesía, como el instinto erótico, es el último resquicio donde pervive lo individual. Desde luego que es posible vislumbrar rasgos comunes entre los diferentes discursos individuales, pero no es lo más importante. La poesía de los últimos años está perdiendo esa insana concepción de rasgos genéricos propios de un grupo. Insisto, lo que está cambiando saludablemente es el procesamiento crítico. Prefiero la multiplicación de direcciones o incluso la desorientación actual que los forzados –y hasta interesados– compartimentos estancos, que hasta los años noventa, se empeñaban en clasificar la poesía española. A nuestra percepción de la literatura del presente le sobran, sin duda, muchos prejuicios clasificatorios, muchas regimentaciones generacionales, demasiadas fechas reveladoras. Hago extensible esta observación metodológica a toda la historia de la

poesía española del siglo XX, construida como una amalgama de trozos epocales, de segmentos generacionales y falsas rupturas, hasta el punto de que podríamos decir de ella lo mismo que el Canónigo de Toledo imputaba a los libros de caballerías: “La componen de tantos miembros que más parece que llevan intención de formar una quimera”. Todas las antinomias y bifurcaciones que recorren nuestra poesía desde la década de los años 1920 alrededor de los polos como poesía poética/poesía literaria, formalismo/contenidismo, conocimiento/comunicación, experiencia/diferencia son disputas artificiales cuyo objetivo último fue la justificación de un canon. La propia imprecisión terminológica de estas polarizaciones nos está avisando de otras fisuras de mayor calibre, ya que lo que estas antinomias revelan, más que una idea alfa u omega de la poesía, es la progresiva puesta en duda, a lo largo de la centuria, de la misma idea de la poesía y de su práctica. Nos situamos ante la verdadera cuestión de fondo que conviene seguir planteándose en estos mapas del verso en español si no queremos seguir siendo indulgentes con nuestras habituales perezas: ¿cómo estamos contando la historia de nuestra más reciente poesía? Y, sobre todo, ¿qué sentido tiene escribir poesía hoy?

JORDI DOCE
ESPANHA

1. Parece indudable que la aparición de internet ha supuesto un antes y un después en las prácticas artísticas y creativas. La poesía no podía ser

menos, aunque el carácter verbal de nuestro arte –su vinculación íntima a la palabra– hace que esta influencia sea, quizá, algo menor que en otros campos, o al menos de otro carácter. Para no extenderme en exceso, diría que los cambios han tenido que ver, sobre todo, con los modos de difusión y el horizonte de recepción: los viejos centros y medios de producción editorial parecen haber sobrevivido, pero ahora tienen que convivir con la difusión de la poesía en blogs, revistas virtuales, redes sociales, lecturas de poesía y debates o conversaciones en plataformas como Zoom, Skype, Google Teams, etc. En ese sentido, las viejas jerarquías verticales, que no han dejado de existir, han perdido fuerza o al menos capacidad de ordenar el territorio: antes, una reseña en un suplemento cultural tenía más visibilidad y más impacto comercial. La red, como su nombre indica, ha permitido tejer alianzas y vías de diálogo que ya no pasan tanto por la academia o las revistas en papel: de repente, es mucho más fácil que te traduzcan a otra lengua o que puedas participar en un festival de poesía con escritores de diversos países, no solo europeos. Todo esto ha dinamizado enormemente el panorama, lo ha enriquecido y lo ha vuelto mucho más activo y permeable. Con todo, resulta curioso que el libro, el soporte papel, no ha perdido su vieja función de validación y confirmación pública del poeta ante su comunidad. Los poetas siguen publicando y *queriendo* publicar libros. De hecho, se publican más que nunca gracias al enorme abaratamiento de los costes de impresión y de producción. El libro sigue siendo el testimonio genuino, indubitable, con que el escritor prueba su existencia, la solidez de su vocación, ante los demás. Observo, por último, que esta apertura de las

viejas fronteras geográficas y lingüísticas está llevando a la pérdida de peso de las tradiciones poéticas nacionales y a la creación paulatina de un estilo, digamos, «internacional», apto para su consumo en revistas, festivales y otros foros de intercambio y debate. No es un proceso generalizado, desde luego, pero sí algo que he podido observar con claridad a lo largo de las últimas dos décadas: los poetas se leen entre sí a través de las lindes nacionales y de las lenguas, conversan, se influyen, y quizá la tendencia natural es la de terminar escribiendo en un estilo menos marcado local o regionalmente, que se deje traducir con facilidad. Sería una pena que esto ocurriera, pues llevaría a una pérdida de la diversidad tonal y lingüística (léxica, sintáctica, etc.), a un empobrecimiento radical del ecosistema poético. La poesía ha nacido siempre de la confluencia de dos ejes: el diacrónico de la tradición intelectual y literaria (escribimos, no se olvide, porque antes hemos sido lectores, porque existe una tradición de la que somos herederos), y el sincrónico de la estricta contemporaneidad vital del creador. Si uno de esos ejes se debilita, el otro puede adquirir una fuerza excesiva, arrolladora. Por otro lado, es cierto que ya ha habido procesos de «internacionalización» en el pasado, como el Renacimiento y la tradición petrarquista que se extendió por Europa en el siglo XV (y que fue, como sabemos, una de las formas en que se plasmó la toma de conciencia de una gran mente europea). Quizá la creación de este nuevo estilo «internacional» no sea sino un movimiento de péndulo que intenta corregir el carácter excesivamente nacionalista de las literaturas posrománticas. *Chi lo sa...* En todo lo anterior no he querido entrar a valorar el fenómeno de los jóvenes –y no tan jóvenes– que escriben

al amparo de las redes sociales y las nuevas plataformas tecnológicas. Lo que he podido leer de su producción, y no ha sido poco, me hace pensar que trabajan en un territorio que nada tiene que ver con el de la poesía como un arte con miles de años de tradición y de historia. Lo suyo es otra cosa. Resulta curioso cómo quieren ampararse, o ampararlo, bajo el paraguas de la palabra «poesía», que no ha perdido su viejo prestigio supersticioso. Pero es mejor que sigan fuera de ese paraguas, mojándose bajo la lluvia de su atrevimiento y su ignorancia (que quizá, solo quizá, no es del todo su culpa). Así a lo mejor aprenden a hacerse o a diseñar su propio paraguas.

2. Carezco de la formación —y de la información— para responder como es debido a todas estas cuestiones. Aunque sospecho que ya he respondido a alguna de ellas más atrás. Lo que sí me parece interesante, por paradójico, es cómo, si bien en principio el concepto de «autoría» se mantiene intacto, y hasta es reforzado por la degradación del yo romántico en forma de selfi, exhibicionismo virtual, presencia compulsiva en redes sociales, etcétera, en la práctica es vaciado de contenido o de sustancia por el mercadeo virtual de las plataformas y su apropiación de los contenidos. Es decir, al creador se le engaña con una falsa promesa de «visibilidad» (falsa porque, cuando todos somos visibles, todos nos volvemos indistinguibles, ergo invisibles) a la vez que se le escamotea el justo pago por su trabajo. Es verdad que esto siempre ha ocurrido, pero ahora mismo el poder de las plataformas es mucho mayor que el que nunca pudieron tener los grandes emporios editoriales. En el caso particular de la poesía, se puede pensar

que nada de esto importa mucho, dado que opera en un territorio ínfimo, casi insignificante en términos globales. Pero me temo que también al reino menudo de la poesía llegan los ecos de estas grandes conflagraciones. Ahora mismo, la *lingua franca* de la comunicación mundial es la lengua de los medios de comunicación de masas, con sus eslóganes tramposos, sus titulares efectistas, sus lugares comunes, sus frases filtradas por el pasapuré de los hashtags, su simplonería léxica y sintáctica, su incapacidad para el matiz, la ironía, la ambigüedad... Y mucho me temo que ese smog verbal que todos respiramos en mayor o menor medida, lo queramos o no, se filtra en la escritura o en el pensamiento que está detrás de la escritura, la impulsa y la condiciona. Es difícil abstraerse del medio y estar alerta, vigilante. Es más: supone una cantidad enorme de esfuerzo. En mis paseos por ciertas redes sociales me sorprende el espectáculo de poetas y escritores a los que admiro caer irreflexivamente en las trampas que tiende el medio. El medio *quiere* que seamos maniqueos, binarios, simplones, dogmáticos..., que aceptemos acríticamente los límites y dimensiones del campo de juego y las reglas que se nos imponen tácitamente. La tiranía de la actualidad, que es una creación de los medios de comunicación, se contrapone a la libertad del presente, que es o debería ser una creación poética de cada cual. Hay que ignorar los estímulos que nos llegan por doquier, que nos incitan a hablar de esto o de aquello porque así somos *actuales* (o, en inglés, «*relevant*»). Es preciso sortear esa trampa, evadirse, en otras palabras: hacerse el distraído, como diría Alejandro Rossi. Sospecho que la pérdida de tensión formal que ha experimentado el arte poética tiene mucho que ver con esto. Y lo mismo

cabe decir de la obsesión por los contenidos del poema, por una tematización absurda que pretende convertir al poema en pie de foto de la realidad, en glosa ilustrativa. En este sentido, lo confieso, soy casi pre-moderno.

3. (a) Creo que ya he respondido en parte a esta pregunta. En España, ahora mismo (y en el ámbito angloparlante, que es el que conozco mejor fuera de mis fronteras), parece que reina un cierto eclecticismo: las viejas banderías grupales y estéticas se han atomizado y han dado paso a una gran diversidad de voces y estilos. Y el diálogo ya no es sólo generacional, sino que se da a través de fronteras nacionales y lingüísticas. Sospecho que estamos demasiado cerca del fenómeno para entenderlo cabalmente o tener una visión clara de su desarrollo. Lo más cercano a un grupo que detecto es ese estilo «internacional» que mencionaba antes, y que es más un aire de época que una escuela con unas reglas y una organización propias. No me parece mal ese eclecticismo, que tiene mucho que ver con la ferocidad de los debates estéticos que se dieron en la poesía española en la década de 1990 y primeros dos mil, y el hartazgo subsiguiente. Pero voy a seguir con mi papel de aguafiestas y abogado del diablo y apuntar que me preocupa que el vacío de ese debate estético, que pese a todo era y es necesario, se vea sustituido por alianzas estratégicas, basadas únicamente en el interés mutuo, la aceptación sin más del status quo y el deseo de visibilidad mediática. Echo en falta un mayor grado de reflexión crítica, algo que se trasluce en la poca presencia y la nula importancia que ahora tiene, entre nosotros, el ensayo literario y específicamente poético.

(b) Sinceramente, no lo sé. No soy un crítico académico ni me ha interesado nunca el hacer mapas o estudiar panoramas, escuelas, etc. Mi interés se ha centrado siempre en la lectura de propuestas singulares, que escapen a los esquemas o las casillas al uso. Creo en la crítica como *lectura*, ni más ni menos, y rechazo abiertamente la afición de muchos críticos a cubrir los libros de lemas, etiquetas y cintas de colores, como si fueran caballos de carreras. En todo caso, si algo han demostrado estos últimos veinte o treinta años es 1) el fracaso del método generacional, bombeado hasta la extenuación, 2) la perversión o corrupción implícita que supone, en España, el sistema de premios oficiales, que distorsiona la recepción crítica de las obras y eleva la mediocridad como vara de medir, 3) la necesidad de pensar la poesía en lengua española como un todo orgánico, dentro del cual la poesía *española* contemporánea es solo una parte modesta del mosaico, 4) la incorporación por fin, y sin reservas ni demoras absurdas, de la poesía escrita por mujeres a lo largo y ancho de la península y del continente americano, y 5) salvo las excepciones de rigor, la incapacidad de las instituciones y del mundo académico español para pensar críticamente y en tiempo real nuestra poesía, fuera de los valores creados y jaleados por los premios, los medios de comunicación y los suplementos literarios. De todos modos, no quiero sonar apocalíptico. Cierro con una nota positiva, y es que gracias a la red y a las nuevas tecnologías he podido conversar y establecer contacto con poetas de mi lengua y también extranjeros que me han enriquecido enormemente. Es más, que han puesto en cuestión muchos de mis prejuicios y (presuntas) certezas. Y, a la larga, sigo creyendo en el

poder de arrastre de una minoría informada y laboriosa capaz de hacerse oír entre los jóvenes y abrir terreno, zonas de debate, franjas de luz difícil.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN
ESPAÑA

1. Tengo miedo de que mis respuestas sean demasiado negativas y, en ese sentido, previsibles. Creo que se ha creado incluso un término para designar al carca detractor de las tecnologías, y yo no quisiera caricaturizarme. La revolución debida a Internet, que por desgracia en literatura ha tenido más de involución, es un fenómeno amplísimo. Lo primero que quiero recalcar es que la “apertura” a los nuevos medios se ha producido al mismo tiempo que asistíamos a la muerte definitiva de la crítica literaria en los suplementos culturales. Tengo la impresión de que la verdadera crítica se ejerce ahora en blogs y ensayos, pero con un lenguaje híper especializado y casi de un modo autista, así que nadie orienta ni aconseja al público lector. Eso, junto al oportunismo de las editoriales y grupos de comunicación, ha contribuido a colapsar la poesía verdadera entre infinidad de títulos de... no sé cómo llamarlos, ¿balbuceos adolescentes?, ¿una especie de reggaetón poético donde el tú es necesariamente objeto amoroso-sexual? Ante este marasmo, se hace difícil hablar de poesía. Yo optaré por no mencionar más esa realidad tediosa y hablaré sólo de lo que interesa. Pero no lo olvidemos: es ésa por desgracia la primera consecuencia, la primera parada de esta “transición”, es decir, la difícil convivencia con un océano de zafiedad y

sin el faro de una crítica poderosa y fiable. No nos engañemos, Internet podría haber facilitado un enriquecimiento, una mayor comunicación, pero la realidad es bien otra. Y no puede ser casualidad. Es más eficaz ensordecir con la confusión que quemar y que prohibir.

2. En mi anterior respuesta he hablado de la confusión general. Ahora me volveré sobre aquellas voces que sí merecen la pena y los rasgos que, a mi parecer, se deben a la irrupción de los avances tecnológicos. En lo que respecta a la hibridez de estilos y medios, considero que hay una cierta tendencia al texto abierto, a una ruptura del género literario, en ocasiones convertido en mero espacio de creación. Se cultiva el poema en prosa a un ritmo antes nunca visto. También se ha dado cobiya a la versión, cabida a lo fragmentario, lo inacabado y roto, como si el proceso de generación del poema fuera tan importante como el poema mismo. Junto a ello, se da sin duda una poesía metaliteraria, al modo un poco de Anne Carson. Pero no sé si esto es una consecuencia de los susodichos avances tecnológicos o, más bien, como quiero pensar, una rebeldía frente a ellos. En alguna ocasión he afirmado que lo literario se ha convertido en una trinchera de resistencia humanista, opuesta a la técnica y a la mercantilización de todo. La literatura es en sí misma o por sí misma un espacio de subversión ante una realidad agobiante, devastadora. De ahí viene, me da la impresión, esa creciente moda de libros que tratan sobre libros, librerías, coleccionistas, bibliotecas; la literatura erigida en religión. Además, Internet ha facilitado la dispersión de las influencias y ha propiciado una búsqueda desesperada de lo individual,

como si a algunos les fuera la vida en apropiarse de unos padres literarios exclusivos. En ocasiones, se ha llegado al friquismo de considerarse más hijo de la poesía japonesa y de tal o cual autor secreto rumano que de san Juan de la Cruz. Son tantos factores... Pero me quedo con ese elemento: la dispersión, el ruido, el caos. Y ante ello, la que yo creo que es la única respuesta posible o, por lo menos, la que deseo para mí y veo en mis poetas favoritos: el retorno a una poesía reconocible, como parapetada en lo más acendradamente suyo. Si estamos en una edad oscura, la poesía ha de ser nítido albergue de la humanidad. Pero eso no ha de ir en menoscabo de los valores estéticos, de hecho es exactamente al revés. A mayor necesidad, más compromiso, sí, pero compromiso con el arte mismo, con su responsabilidad de ofrecer luz, color, vida nueva. Baudelaire, en sus *Petits Poèmes en Prose*, apedreó a un vidriero por su falta de imaginación y de color.

3. (a) Sí, tiene sentido, lo que no sé es si de hecho resulta posible. Por mi propio pesimismo, me veo obligado a una poética extrema o utópica. Quizás la poesía no salvará el mundo, en cambio pienso que “tiene que creer” que lo hará, o de lo contrario no será poesía. Y en esa contradicción aparente, en esa torsión, se imanta una poética agónica. Creo en eso, y en ese sentido considero que los poetas deben volver a hablar, a entenderse. Aunque es difícil. Ya lo dije, no puede ser casualidad que el sistema favorezca la dispersión. Sobre si la historia literaria encontrará rasgos comunes, no me cabe duda de que lo hará. Que cada poeta se sienta huérfano no excluye la existencia de unas coordenadas comunes.

(b) Humildemente, no lo sé. Lo que sí sé es que debe hacerlo, y recuperar también el papel perdido de orientar y recomendar. Otro factor de los nuevos tiempos es la aparición de circuitos internacionales (festivales, universidades, residencias de creación...) en los que ciertos artistas han conseguido la difusión de una obra no siempre sobresaliente. Está todo muy distorsionado y deturpado y la voz de la crítica es más necesaria que nunca. Al margen de eso, no está mal que vayan disolviéndose los mapas nacionales. Han resultado demasiado gravosos, como el viejo divorcio de lo español y lo hispanoamericano... de lo venezolano y lo peruano y lo chileno... En realidad, es absurdo y sólo contribuye a crear cajones en donde no caben las personalidades geniales: pienso en Lorenzo García Vega, un autor tan cubano y tan poco cubano a la vez, una voz tan kafkiana y vocacionalmente exiliada. Es una tarea difícil, pero un reto atractivo. Será hermoso estudiar a los poetas en español que hacen tal o cual cosa, e incluso incluir las voces periféricas, gallegas, catalanas, dialectales, etc. Me imagino, por ejemplo, una investigación que incluya a todos los que gustan, en sus poemas, de hablar de poesía o de literatura, como hace la muy joven Alba Cid, y que seguro que tiene su trasunto argentino o mexicano, aparte de tenerlo en la península, también en otras generaciones: Olvido García Valdés o Chantal Maillard. Saltar por encima de las fronteras para atender a las voces y a sus ecos. ¿No es ya hora de una literatura comparada efectiva? Está claro, para ello harán falta críticos de calidad, críticos que sean un poco poetas. Pero eso sí que no ha cambiado, la única crítica posible inventa la historia más que describirla. Porque la verdadera palabra es palabra creadora.

JUAN ANTONIO BERNIER
ESPANHA

1. En mi opinión, los cambios en el horizonte tecnológico han afectado a los medios de difusión y recepción de la poesía, pero apenas han afectado sustancialmente a la poesía en sí, entendida como un arte verbal basado en procedimientos elementales que siguen absolutamente vigentes desde sus orígenes: musicalidad, repetición, metáfora, imagen... Es innegable que la poesía evoluciona al mismo tiempo que el contexto social en el que se emite, pero su esencia apenas ha variado. En nuestro tiempo, se ha visto afectada por fenómenos novedosos como la viralidad, la inmediatez de la difusión y la recepción y la posibilidad de relación en tiempo real entre emisores y receptores. Estos fenómenos no sólo afectan a la poesía, sino a todo tipo de emisión pública.

2. “Vinos viejos, en odres nuevos”. El paso de la oralidad a la escritura y de la publicación dialógica a la analógica tienen una importancia innegable en la evolución de la poesía en su estructura superficial. En su estructura profunda, su influencia es mucho menos determinante.

3. (a) El discurso poético siempre ha sido individual y colectivo, y así sigue siendo. Por lo tanto, siempre será posible, y pertinente, analizarlo desde ambas perspectivas.
(b) A la crítica no le queda más remedio que seguir utilizando viejos procedimientos: recogida de datos, análisis de los mismos y extracción de

conclusiones. Como los datos han crecido exponencialmente, entiendo que la tarea se vuelve titánica, pero no imposible. Obviamente, será necesario acotar el campo de estudio, con valentía e intuición, es decir con capacidad de riesgo para discriminar lo excelente de lo mediocre. El mundo natural es mucho más vasto que el de la literatura y sin embargo la ciencia no ha renunciado a su conocimiento exhaustivo. Se trata de esfuerzo colectivo. Un solo ser humano no puede abarcar el conocimiento del universo, del mismo modo que un solo crítico debe renunciar a la aprehensión correcta de toda la poesía, ni siquiera la de su tiempo.

JUAN CARLOS MESTRE
ESPANHA

1. Solo podría abordar la respuesta desde una perspectiva personal, y que de ningún modo abarca el espacio sociológico o las interacciones críticas más generalistas. Es un hecho evidente la ampliación de las posibilidades de acceso en lo referido al concepto de difusión, y las hipótesis sobre su alcance en ámbitos hasta ahora vedados al intercambio de trabajos y experiencias relativas al trabajo poético; ahora bien, pienso que ello no presupone una variación sustancial respecto a los contenidos, tampoco en lo referido al supuesto mestizaje y la valía que de ello cabría suponer. Los cambios tecnológicos operan en otro orden de conocimiento, y en mi caso de ninguna manera han influido en mi concepción del hecho poético, que tampoco he apreciado en otras poéticas que estimo y me

acompañan, sin significativas permutaciones, de mis contemporáneos. Sigo leyendo, diría que exclusivamente, libros en el soporte tradicional, y en muy contadas ocasiones esa búsqueda indaga en la red, a no ser para localizar el texto impreso en papel. No tengo prejuicio alguno al respecto, pero débil en sentido estricto me parecería el trabajo poético imantado por la modificación que pudiese introducir en él la babélica asamblea de lo indiferenciador que constituye hoy la realidad virtual de los soportes digitales. No me ha influido el teléfono en mi modo de escribir, y no soy consciente de que lo puedan hacer los más modernos dispositivos electrónicos. Me resisto a creer en esa contaminación, y en su caso creo que carece de la suficiente entidad como para considerarla, en lo que hoy a la poesía se refiere, una influencia en el área del pensamiento estético.

2. Trabajo absolutamente al margen de tales preceptivas y zonas de tensión, nunca me he medido con nada y menos lo habría de hacer ahora con la robotización de los soportes y el campo minado por las egolatrías de la red. Mi praxis es la misma que hace veinte años atrás. Lo único que ha cambiado al respecto es el medio, el canal, que no ejerce ni me supone ninguna presión adaptativa sobre mi trabajo. En vez de abrir la puerta al cartero o acudir a una estafeta de correos a enviar unos originales, lo hago vía mail con archivos multimedia, de manera práctica pero no más elocuente. El lenguaje poético es esencialmente anticanónico, ajeno a las preceptivas de la costumbre, desobediente en extremo en cuanto lengua extranjera, insubordinado ante todo intento de sometimiento a la regla,

en permanente emancipación, incluso del propio sujeto que escribe y que no necesariamente comparte las ideas autónomas del texto. Se trataría, pienso, de dejar hablar a la minoría que sigue siendo en uno la voz poética, y no de sumarse a la sacralidad de los escombros tras la melancólica ruina de las utopías del saber. Detesto la mediatización impuesta por el capitalismo avanzado y su modo de intervenir, incluso, en lo que pareciera hoy carecer de todo valor: las palabras de los poetas. Sostuvo Walter Benjamin, en su época, que el gran botín de los amos ya no eran las plusvalías, sino la cultura. Sigue siendo hoy una apreciación cierta y veraz, resistirse a la colonización de la última casa de las palabras, la poesía, es hoy, o debiera serlo, una emocionante consigna revolucionaria. Sometida la palabra poética a los intangibles dictados de las multinacionales de la informática constituye una de las formas más humillantes de la rendición ante la sociedad de los mercaderes. Preservar la individualidad absoluta de la conciencia poética exige hoy una reflexión profunda sobre el discernimiento de lo que significan los nuevos medios de comunicación utilitaria y cuanto puede haber en ellos de interferencia discursiva sobre la creación artística. El poeta no fabrica productos, no comercializa ideas, no debiera por tanto abandonar el área inestable de ese acto de delicadeza ética que será siempre la emancipación frente a los sistemas de orden y de dominio.

3. Todas las promesas ya han sido hechas, y en su totalidad han sido incumplidas, la hiperdifusión no garantiza ni un nuevo lector atento, del

mismo modo que el compromiso de la globalización solo ha expandido las características de lo más ominoso por el conjunto del orbe. Ahí siguen las ideas que habrían de otorgar una nueva dignidad a las relaciones interculturales del mundo, y sin embargo la precariedad, la destrucción de la enseñanza pública, la socialización de los bienes y los recursos públicos, el analfabetismo funcional, la indiferenciación que iguala a Shakespeare con un par de botas usadas, el prestigio de la basura, la mercantilización del saber, etc. Sigue extendiéndose como una repugnante mácula sobre la superficie del planeta. El conocimiento de la problemática ecológica, el calentamiento global, la destrucción masiva de las selvas amazónicas, el envenenamiento de los acuíferos, la nueva esclavitud cifrada en la explotación de menores y la trata masiva de mujeres por las mafias de la prostitución, la vergonzante y criminal actitud frente a los débiles y necesitados de los procesos migratorios desde los países previamente arrasados por la usura del colonialismo, suponen ciertamente una realidad paradójica frente a la necesidad y pervivencia del discurso poético enfrentado tales desafíos. Perviven las sagradas lluvias en los textos de Saint-John Perse y las inmensas ondulaciones oceánicas de Neruda, huyen los ciervos vulnerados por los poemas de San Juan de la Cruz en busca de otro más alto amor sin herida, mientras la realidad bifronte del dios del Leteo sigue hablando con los muertos y las víctimas morales de la violencia de estado. La única fragmentación que reconozco ante las visiones del presente es la de una realidad que ha estallado en pedazos, y cuyas esquirlas han alcanzado el corazón mismo de la memoria, la poesía que aúna los sueños pendientes de

ser soñados del pasado con la de los jóvenes videntes amigos de Rimbaud que siguen esperando a las puertas de las ciudades el amanecer de lo bello y lo justo. Respecto a la crítica, al menos en mi país, si no está muerta está moribunda, inepta para entender los grandes desafíos de la historia, acartonada como la tapa dura de las Obras Completas de la Mediocridad.

JUAN JOSÉ LANZ
PAÍS BASCO, ESPANHA

1. Todo discurso, y en nuestro caso todo discurso poético, debe partir de la premisa de la aceptación o rechazo de los discursos de poder establecidos y de los modelos ideológicos que conforman y comportan. Sigo pensando (quizás sea una utopía), y creo que es más necesario que nunca en los últimos treinta años, que la finalidad del discurso artístico, al menos desde la Modernidad, ha de ser subvertir y cuestionar los diferentes discursos de poder y las ideologías que vehiculan, muchas veces inconscientemente (podríamos hablar de un «inconsciente ideológico», pero también de un «inconsciente cultural», como, por ejemplo, han hecho en la teoría literaria desde Terry Eagleton hasta, tras las huellas de Louis Althusser, Juan Carlos Rodríguez) algunos productos artísticos. Sé que históricamente esto no ha sido siempre así, pero quizás sea una de las consecuencias de la evolución de la sociedad (y no se olvide que todo producto poético es un productor social) en los últimos doscientos años, una consecuencia más del espíritu de la Ilustración o del Romanticismo. De ahí deriva una de las

peculiaridades que más me interesan de la poesía en general y de la poesía reciente en particular, que es su dimensión como «documento histórico»; no como simple elemento referencial de una realidad concreta, como referente directo de procesos históricos determinados, sino como resultado discursivo y textual de la correlación entre las diversas series históricas, que no pierda de vista su indudable dimensión histórica y cultural, y su funcionalidad pragmática. Todo signo es ideológico (Voloshinov) y la ideología es más cuestión de «discurso» que de «lenguaje» (Eagleton). En consecuencia, son esos signos, esos discursos, los que constituyen la realidad histórica e ideológica de un momento; la poesía contemporánea será, en este sentido, parte constitutiva y constituida del discurso histórico-ideológico de este período, de nuestro momento, en compleja relación dialógica con otros discursos. De este modo, aparece con una clara dimensión documental imbricada en su dimensión discursiva y lingüística. Es evidente que la tecnología, en este sentido, no carece de ideología, de una ideología concreta y determinada, que condiciona la producción discursiva de la poesía reciente; no creo que hasta transformar el lenguaje de la poesía, pero sí para determinar el sentido ideológico de los discursos poéticos. Repito con Eagleton que la ideología es cuestión de «discurso» no de «lenguaje». El objetivo del trabajo crítico, pues, debería ser el análisis de la ideología subyacente a esos procesos tecnológicos, el desmontaje de la aparente asepsia de la ideología tecnológica, que ha desplazado a la científica, y cómo determina la producción de los nuevos discursos poéticos; el desplazamiento de ciertos discursos por esa tecnología que se

presenta como universal, pero que realmente no lo es. El universalismo tecnológico es básicamente una de las falacias ideológicas de ese discurso.

2. Las transformaciones tecnológicas han puesto de relieve en los últimos años un nuevo ámbito de tensiones en el campo de la poesía contemporánea, al mismo tiempo que han actualizado una serie de problemas, desde perspectivas diferentes, que ya venían siendo planteados desde las últimas décadas: la desaparición autorial; el hibridismo textual como base de la escritura y las consecuencias culturales que ello comporta; los límites de la textualidad tradicional y las formas de comunicación, etc. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la apropiación de esos modelos discursivos, incluso de esos nuevos elementos lingüísticos ajenos a la producción tradicional de la poesía (o no tanto), no debería conllevar la asimilación ideológica de los modelos que comportan, que podría hacer acabar convirtiendo el discurso poético en una mercancía consumible y, por lo tanto, desechable. Insisto, la finalidad del discurso poético debe ser cuestionar los discursos de poder; la asunción formal de esos discursos (el pastiche o la parodia) deben conservar ese carácter subversivo, si no quieren acabar convertidos en un producto más de la sociedad de consumo y de la industria cultural.
3. La aparente dispersión de tendencias y corrientes poéticas en los últimos años no debe engañarnos en la valoración del discurso ideológico que la conforma. Bajo esa aparente dispersión, fragmentariedad, falta de unidad, de líneas principales, de «grupo», etc. subyace, indudablemente, no tanto

la libertad, sino su «fantasma», en el sentido platónico, pero también en el irónico de Buñuel. Del mismo modo que la aparente dispersión estética de la vanguardia histórica respondía a un mismo impulso cultural, así ha de buscarse en esta aparente «diseminación» el impulso ideológico que comporta. No convendría engañarse y pensar que esa libertad discursiva es tal, cuando quizás es el resultado del proceso de licuidificación (Zygmunt Bauman) de las ideologías y la consecuencia lógica de un «neoliberalismo cultural». Es evidente que no todo vale en los discursos poéticos actuales y la relativización de estos ha de mirarse siempre con ojos de sospecha.

JUAN VICENTE PIQUERAS
ESPANHA

1. En mi humilde opinión el ser humano y su cerebro, sus miedos y sus esperanzas, sus necesidades elementales y profundas, el animal asombrado, el mono gramático que somos, sigue siendo lo mismo desde siempre. Las personas nacen, crecen, sufren, gozan, cantan, aman, se asombran, buscan, miran, mueren. Y esto es así desde hace miles de años. Cambian las herramientas, los medios, las ideas, las apariencias. La tecnocracia nos quiere hacer creer que todo es distinto, que todo ha cambiado, que somos seres nuevos, mutantes se diría. Y, sin embargo, no. El corazón sigue latiendo en el mismo lugar y por los mismos motivos. El nacimiento, la vida, la muerte, el amor, la música, todo en nosotros y a nuestro alrededor sigue siendo una maravilla y un misterio. Y a esa maravilla y a ese misterio

se debe la poesía. Cantarla o escribirla, hacerlo a mano o en un ordenador, no cambia mucho. Pero esto es solo mi humilde, mi prehistórica opinión.

2. Un solo ser humano ha nacido, ha amado, ha cantado, ha escrito, ha muerto en el mundo. Los poemas están todos escritos por ese ser humano. Deberían ser todos anónimos y estar a disposición de quien los necesite. Porque todos somos uno. Internet ha puesto al alcance de la mano de quien los busque infinidad de textos. Y los nuevos poetas ya no guardan sus poemas en carpetas y los dejan reposar como el vino. Horacio aconsejaba no publicar un poema antes de diez años después de haberlo escrito. Hoy todo es más inmediato, más rápido. Para bien y para mal. Es más fácil publicar y, en cierta manera, más libre y más democrático. Ya no es necesario mendigarle a un editor el favor de publicar tus poemas. Los puedes publicar tú. La comunicación con el lector es más directa. La comunicación es más fácil. Pero cada vez hay menos que decir.

3. Una cosa es la información y otra distinta la sabiduría. No solo no se necesitan una a otra, sino que a menudo son enemigas. Vivimos bombardeados de información pero escasos de sabiduría.

(a) Nunca he creído en grupos ni generaciones ni en ninguno de esos conceptos tan cómodos para redactar manuales de Historia de la Literatura. Solo vivo y solo escribo. La poesía es la voz de una soledad en medio del mundo. Todos decimos lo mismo pero cada uno con su voz. Nos une compartir nuestro paso por aquí y el hecho, insisto, de que somos uno.

Lo que te ocurre a ti me ocurre a mí. Nada humano nos es ajeno. Hay gente que escribe y luego se junta para lo que sea. No es mi caso. Siempre he escrito en total soledad y no pertenezco a ningún grupo ni ninguna revista ni ningún círculo. Hace 35 años que vivo fuera de España. Ahora en Jordania, rodeado de desierto, desierto yo mismo. Estoy lejos de todo, pero llevo dentro todo. Escribo para no pertenecer.

(b) Me temo que no tengo una respuesta a esta pregunta. Me gustaría que el crítico tuviese un buen olfato para encontrar al poeta donde quiera que esté, y no dejarse llevar por la inercia o la pereza o lo fácil. Creo que debe ser un explorador y aventurarse en territorios desconocidos. El hallazgo de una sola voz podría valer la pena.

LARA DOPAZO RUIBAL
ESPANHA

1. Internet lo ha modificado todo, no solo (o no principalmente) el lenguaje poético. Internet ha transformado la relación con el público, la propia noción de público, la difusión de la poesía. La poesía se ha visto contagiada por el marketing, por la competencia de mercado, de un modo acelerado. La poesía necesita ser más atractiva y más visual para hacerse un hueco en el océano de arte/literatura/cultura/ocio que existe hoy a golpe de clic. En cierto sentido, a mi forma de ver, la literatura que más se difunde y viraliza hoy es la más visual, la que se basa en la creación de un personaje, la que es más simple y directa. Y no necesariamente la de mayor calidad. Pero

si nos preguntamos si esto afecta a toda la poesía y a todas las personas que escriben poesía, y en qué medida, creo que no ha pasado suficiente tiempo para poder hacer un análisis profundo. Necesitamos algo más de tiempo para poder observarlo con la distancia adecuada. A respecto de los rasgos de continuidad, creo que no es posible romper con todo lo anterior y empezar algo completamente nuevo. Incluso si se crea en oposición a lo anterior, siempre hay continuidad. La poesía, como todas las disciplinas artísticas, está en constante movimiento, nunca ha dejado de mutar, de contagiarse por lo que sucede a su alrededor. No creo que la irrupción de lo digital haya provocado una ruptura; simplemente ha obligado a adaptarse al medio.

2. Si es cierto que hemos de adaptar el discurso y los conceptos, pero la base sobre la que debemos cimentarlos es la misma. ¿La autoría se ha difuminado? No, en mi opinión se ha acentuado. La necesidad de remarcar la autoría y los esfuerzos por parecer auténtico, original, único, se han agudizado, teniendo en cuenta que vivimos en sociedades que son cada vez más individualistas y egocéntricas. Los públicos se han ampliado, han cambiado algunos de los canales. La poesía no solo se lee; se escucha, se ve. Se experimenta más, porque tenemos acceso a las herramientas, pero también porque para conseguir más difusión es necesario ofrecer un valor añadido, según las reglas no escritas del mercado de las industrias culturales y creativas. Evidentemente esto no afecta a todos los poetas, pero está marcando una tendencia y transformando el género. El libro

sigue siendo un tótem, pero es cierto que pierde fuerza si hablamos de “consumo” de poesía en según que *targets*. Estamos en un momento de transición, en el que conviven diversos canales de acceso a la poesía, pero predecir qué pasará en las próximas décadas me resulta complejo.

3. (a) Creo que el término grupo sigue teniendo vigencia, o al menos lo tiene en mi experiencia. Es cierto que la globalización ha hecho que se diluyan algunos rasgos de identidad, al paso al que se disuelven las fronteras para ciertos ámbitos (la literatura y las artes en general, especialmente). Sin embargo, el contexto y la experiencia vital situada de cada poeta sigue siendo un condicionante sobre su poesía: el lugar en el que nace y vive, la lengua materna que habla (y si coincide o no con la lengua en la que escribe, y cómo es su relación con ambas), su género, su estrato socioeconómico, su nivel de estudios, sus prioridades y preocupaciones vitales, su relación con otros escritores o artistas... y, en fin, cualquier otra característica o condicionante que marque su experiencia vital y artística y que de un modo u otro vaya a influir en cómo se sitúa ante el mundo y cómo esto se filtra en lo que escribe, por acción u omisión. Según el peso que estos factores tengan en su producción poética, su poesía estará más cerca o más lejos de formar parte de un grupo con características parejas a las suyas. Un ejemplo: es probable que mi producción poética tenga más que ver con la de otras poetas de mi edad aunque no utilicen mi lengua; pero el territorio geográfico de mi poesía (incluso si no es nombrado) tiene más que ver con el de otros poetas de mi entorno periférico (independientemente

de su edad o su género) que con el de poetas de contextos urbanos de grandes ciudades más o menos próximas. De todas formas, si existen o no rasgos de grupo es algo que corresponde a estudiosos y críticos, y que solo se puede determinar tomando la distancia temporal suficiente.

(b) Me resulta muy difícil responder a esta pregunta, puesto que no soy crítica ni teórica de literatura. Pero en mi opinión, creo que la pregunta podría formularse de otro modo: ¿Se puede trabajar tomando como objeto de estudio la poesía creada en el inmenso espacio de la lengua española? ¿Tiene sentido pretender abarcarlo todo bajo el criterio único de la lengua? Porque quizás, intentando abarcar tantos países, tantos hablantes, tantos autores y obras, nos perdamos en un océano de referencias, grupos y períodos y no podamos precisamente ver las particularidades, los detalles y la diversidad propia de un vastísimo territorio que tiene en común el idioma (y a veces ni siquiera el idioma). Pero, reitero, me parece una pregunta muy compleja que deben tratar de responder quienes se dedican al estudio de la literatura.

LAURA CASIELLES
ESPANHA

1. Todo lo que cambia nuestra realidad cambia nuestro lenguaje y nuestro discurso. Si no es así, es que no estamos en relación con el mundo, o que no le estamos prestando demasiada atención. Creo que intentar contar el tiempo en el que se inscribe, desentrañar qué palabras lo pueden nombrar,

es lo que hace más interesante al arte en general, y también a la poesía en concreto. Esto no quiere decir necesariamente hacerlo de forma explícita o evidente, sino ser consciente de qué fórmulas, moldes y casilleros se han heredado, y no reproducirlos acríticamente. Tratar de traducir la tradición a lo que realmente nos pasa, a sus formas: estar en diálogo, dejarse contaminar. Lo que hoy leemos como canónico hacía ese en su tiempo: seguir su huella no es reproducir sus respuestas, sino más bien sus preguntas, sus búsquedas, su porqué. El hilo de continuidad, para mí, es ese, incluyendo la vocación de encontrar qué es lo distinto.

2. En todas estas cuestiones, creo que es importante distinguir la literatura de su marketing. Preguntarnos por cómo se escribe en este entorno digital, multimedia e hiperconectado es una cosa; y preguntarnos por cómo se difunde lo escrito por esos cauces es otra. Quiero decir: se pueden emplear los nuevos medios como espacio de difusión, pero seguir escribiendo exactamente igual que para la publicación en un libro en papel; o se puede indagar en las posibilidades de la idea de que el medio es el mensaje, y explorar qué se puede hacer con las nuevas tecnologías, qué potencialidades tienen para escribir de otra manera, a qué nos apelan. Ambas opciones son válidas, pero es importante saber que son diferentes, y que plantean problemas también diferentes. A mí me interesan las dos vías, en distintos sentidos, porque me interesa comunicar. Me siento lejos de las visiones puristas que tienen reticencia a los nuevos medios y a quienes los utilizan. Me parece que, en definitiva, conscientemente o no,

esas actitudes apuntalan un arte de élites, que está a gusto no llegando a nuevos lectores donde potencialmente están. En cuanto a términos como los que planteáis (*autoría, experimentación, hibridez, todo eso*), creo que siempre han estado en disputa, que su definición se ha movido a medida que lo hacían las tecnologías disponibles y la propia definición de los campos a los que se aplican. No he estudiado particularmente en qué punto están ahora mismo. Más que lo teórico me interesa plantearme y plantear cómo subirse a las olas que nos permitan llegar a más personas con lo que escribimos, abrir conversaciones.

3. (a) Es curioso, lo primero que se me ocurre es que quizá pueda haber distintas perspectivas de lectura de esto. En España, en el panorama poético, “grupo” ha significado a menudo “grupo de poder”, y me parece hasta sano que hayamos desarrollado cierta alergia a eso. Igual que “manifiesto” ha significado a menudo “cierre de posición”, y también puede tener su lógica que nos suscite reticencias. Pero esto no quiere decir necesariamente que se camine en solitario o que se tenga una vocación individual. Mi concepción de la literatura es muy colectiva, me siento muy conectada a otros autores y autoras con quienes tengo la sensación de compartir muchas búsquedas e intereses, muchos posicionamientos también. Esto, sin embargo, no se manifiesta en estéticas asimilables entre sí, ni tampoco siempre en actividades públicas comunes (aunque esas siempre son ocasiones que celebro) o en otros rasgos digamos ortodoxos de “grupalidad”. Si digo que me siento conectada con voces contemporáneas que admiro mucho, puedo nombrar a Martha

Asunción Alonso o a Sara Torres, a David Eloy Rodríguez o a Olga Novo, a Berta Piñán o a Juan Carlos Mestre, a Fernando Beltrán o a Anna Gual, por jugar a hacer duplas de voces bien distintas. Y pienso que sí que hay corrientes de fondo que les unen, aunque no en términos obvios. Mucha de la poesía que me interesa aborda cuestionamientos y propuestas que apuntan hacia una misma dirección, pero con estrategias muy diferentes. Me interesa esa heterogeneidad, y pienso que quizá es tiempo de entender que eso, y no determinada hegemonía, es lo que nos está uniendo. Entender lo común como un “nosotros” que se enuncia desde una diversidad de la que se es parte, no juez.

(b) De nuevo, la multiplicación de direcciones no me parece una mala noticia. Hay líneas de discurso crítico que están siendo muy, muy fértiles, y que tienen que ver con ese mapa complejo: pienso en el feminismo como paradigmático, pero en general en tantos discursos situados que hablan desde su intersección concreta. Me interesa eso. Y creo que en lo literario también se está reflejando. La riqueza es grande, y no intentar encerrarla en casillas abre el campo a diálogos muy interesantes. Entre las distintas lenguas ibéricas, por ejemplo; o entre España y Latinoamérica –o, mejor aún, dentro de una hispanofonía entendida de modo más amplio, y que incluya a autores de expresión española siempre olvidados como son quienes escriben desde Guinea Ecuatorial, el Sáhara Occidental, Marruecos o Filipinas. O simplemente entre distintas apuestas estéticas, entre distintas poéticas. A menudo es precisamente el pensar más en términos de mercado que de escritura, más en términos de grupos que

de vínculos, lo que nos impide mantener más conversaciones. Pero están ahí, latentes o abiertas, y probablemente el tipo de crítica que necesitamos también tiene que ajustar un poco su mirada para verlas.

LAURA SCARANO
ARGENTINA

1. El discurso poético actual emerge hoy de una cultura mixta (letrada y audiovisual) e incluso admite variaciones en su proceso de construcción, presentando importantes desafíos al crítico. Debemos distinguir entre “poetas analógicos” y “poetas digitales”. Los primeros, nacidos antes de la era internet, supieron luego integrarse exponiendo sus poemas en la web para difundir mejor su obra. Es la poesía originalmente escrita en papel, pero luego “subida” a la red, para expandir sus formas de circulación y consumo. Otra modalidad analógica, de hibridación primaria –quizás la más cercana para el lector de libros– es la de aquellos poetas que incluyen y exhiben en sus textos impresos tópicos relacionados con el nuevo imaginario digital y las nuevas tecnologías. Podemos incluir aquí también aquellos poetas que ensayan en el discurso escrito nuevos procedimientos, estrategias y retórica propias de internet, como la interactividad, la animación o el sonido, la secuencia simultánea, la incorporación de dibujos, blancos, citas que asemejan links de reenvío, etc., reformulando la antigua poesía visual o concreta de la época de las vanguardias. Son textos propiamente intermediales, que elaboran objetos

mixtos dentro de la categoría de ciberpoesía o *e-poetry*, con múltiples variantes, ya sean cercanas a la oralidad de la performance y la *spoken word*, o relacionados con la imagen en movimiento, video y holopoesía, o bien la biopoesía como complejo perceptual. Todas son prácticas que exhiben una aguda autoconciencia de la necesidad de vincular la cultura literaria a la blogosfera, aunque las modalidades de hibridación son diversas. Estamos ante un nuevo estadio de la lírica, que algunos llaman (y coincido): *poesía-fusión*.

2. En la dirección que señalaba en la primera pregunta, asistimos hoy al paso de una *cultura de objetos* a una *cultura virtual*, que no necesita de la materialidad física para ser percibida en cualquier lugar del planeta. Ya no existe una obra original y su reproducción artificial, sino que los objetos son directamente virtuales. El texto exige la participación de aquel que ya no puede llamarse sólo *lector o espectador* sino, como lo sugiere Vicente Luis Mora, *lectoespectador*. Como la *semiosfera* de Lotman, el *ciberespacio* transforma a la sociedad lectora, cambiando las condiciones de comunicación, los hábitos del consumo y las estructuras de transmisión. Hablar de la poesía del siglo XXI no es sólo reconocer poemarios impresos por editoriales formales, distribuidos por el circuito convencional, con formas de producción y recepción tradicionales, coaguladas en la imagen del autor solitario en su tarea creativa y el lector en silencio con el libro en sus manos. Las nuevas manifestaciones poéticas digitales que habitan la Red expresan una nueva ars poética:

el texto es una superficie visual, espacial, auditiva, animada, variable y maleable, dispuesta a la intervención ajena. El poema se puede leer, pero también mirar y escuchar: se colorea, se musicaliza, se mueve ante nuestros ojos. Se trata de un espacio estético heterogéneo, donde los textos circulan en blogs de lectura y revistas digitales, desafiando muchas veces las autorías individuales. El propio lector que busca participar en su construcción descubre nuevos roles. Esta poesía digital parece recuperar así un afán lúdico e irreverente. Hacer versos, escribirlos, leerlos, combinarlos, moverlos, musicalizarlos, dibujarlos... ya es una operación de fusión que las nuevas tecnologías digitales nos permiten. Los dos mesteres –juglaría y clerecía– cruzan voces y manos, canto y escritura, en las pantallas del nuevo milenio.

3. (a) En mi opinión, la expansión del campo literario hispánico en la Red es un dato determinante para los nuevos objetos y sujetos poéticos, que hacen un uso desterritorializado de la lengua española, como Julio Ortega lo ha venido estudiando con su propuesta de los nuevos “hispanismos transatlánticos”, fase que otros no dudan en llamar “posnacional”. Sin duda, Internet ha acelerado el proceso de integración de la literatura del llamado “mundo hispánico”, especialmente en esta fase actual de globalización acelerada y hegemonía multimedial, donde las tecnologías son translingüísticas y se interconectan, traspasan territorios nacionales y afectan de manera decisiva nuestras antiguas formas de pertenencia a colectivos culturales, áreas de identificación cerradas o sistemas

institucionalizados de expresión. Creo que definitivamente es posible pensar en redes de sociabilidad literaria y cultural de manera transnacional y cada vez tiene menos sentido segmentar por individualidades localistas y cerradas. Al hablar del “español transatlántico” como lengua aglutinante de base de inmensos territorios, me refiero a un nodo de convergencias y tránsitos de poéticas que dialogan y confluyen, reflejando sociedades multiculturales donde lo nativo/extranjero se disuelve encarnado en autores nómadas, cosmopolitas, migrantes, interesados en un lector ubicuo y no necesariamente vecino y connacional. Con vocación panhispánica, el idioma común no resulta ya una formalidad impuesta que encubre diversidades radicales, sino una plataforma de lanzamiento para afianzar un intercambio dialógico, que respete las variaciones regionales e históricas, pero funcione como conector. Sólo en este sentido se puede hablar de literaturas “posnacionales”, como rótulo común que logre sepultar reificaciones nacionalistas y fundamentalismos territoriales, que han dejado de ser hace tiempo el único relato autorizado para comprendernos. Comunicarnos (hablar y escribir) en español supone una elección cultural que implica a una comunidad más amplia que la de nuestra cueva natal; nos añade una identidad que formaliza lo que entendemos hoy por cultura y literatura en español, a ambos lados del océano.

(b) Si bien coincido en la diseminación de corrientes críticas y la superposición a menudo caótica de teorizaciones a favor y en contra de una supuesta dicotomía global/local, creo que la fragmentación al menos en la poesía escrita en español no es tal. Versatilidad y convivencia, una

lengua común respetando variaciones regionales y travesías históricas, afirmación de una *koiné* hispánica como plataforma donde sea posible el diálogo... son figuras de un paradigma cultural cada día más extendido entre los países de habla hispana. Reflexión aparte merece el rol de las redes en la difusión de noveles poetas, sin acceso a las grandes editoriales. Blogs y foros, portales y revistas literarias van formando una familia virtual, donde el autor es lector, crítico y espectador de sí mismo y de los otros en base a gustos, coincidencias y debates en tiempo real. Son escaparates donde desconocidos aspirantes se dan a conocer y esperan verse legitimados por la vía de los comentarios, el número de visitas, las repeticiones en otros blogs (“lista de favoritos”, “amigos”, “me gusta”, “recomendados”, “más visitados”, “compartir” y una variedad de nuevos “emoticones”), aprovechando la técnica viral y actuando como fuente de orientación para otros usuarios. El gusto es resultado así de acciones horizontales, propiciando un espacio de interacción que permite visibilidad y coexistencia de poéticas muchas veces disímiles. Quizás se diga que mi mirada es demasiado optimista o benevolente con las nuevas prácticas hipertextuales, que exceden los géneros acotados tal como los pensamos en siglos anteriores. La buena poesía puede venir en cualquier formato. Y en última instancia como crítica me interesa ver los poemas como textos de cultura, más allá de sus valoraciones cualitativas, soportes de una manera de ver, sentir y vivir lo real. Les dejo como cierre un poema lúdico y anónimo, habitante de la Red, que expone el imaginario que nos atraviesa y ya se ha hecho carne y piel de nuestro cuerpo.

“Oración de Adictos a Internet”

Satélite nuestro que estás en el cielo,
acelerado sea tu link.
Venga a nosotros tu hipertexto.
Hágase tu conexión,
en lo real como en lo virtual.
Danos hoy nuestro *download* de cada día.
Perdona el café sobre el
teclado,
así como nosotros perdonamos
a nuestros proveedores.
No nos dejes caer la conexión,
y líbranos de todo virus...

E-MAIL

LLUÍS CALVO
ESPANHA

1. Aprecio un triple ámbito expresivo en la poesía actual. Por una parte, vemos poetas que siguen patrones pretéritos, incluso con un cierto manierismo, bebiendo de la tradición y adoptando modelos en cierta medida ya conocidos; por otra, existen poetas que trasladan el desparpajo, la inmediatez y la frescura de la red a sus creaciones. La definición más

certera de la poesía actual se encuentra, sin embargo, en el punto medio que constituye el tercer vector: ni el anquilosamiento que venera el tótem y lo replica incansablemente, sin distancia crítica, ni tampoco la confusión del poema con un post de las redes. La simplificación y banalización del lenguaje que se observa en las redes es todo lo contrario de la dirección que debe emprender la tarea del poeta. Ahora, más que nunca, su *misión* consiste en redoblar todas las posibilidades expresivas que libera el lenguaje, sin renunciar a la capacidad subversiva, la sorpresa y la eliminación del sometimiento al lenguaje instrumental. En la elusión de las sujeciones al mero presente, entendidas como algo efímero y perentorio, se encuentra lo eterno del poema. Las propuestas poéticas más interesantes se alimentan de esta fuente híbrida entre el pasado más radical y el presente más diverso e inaprehensible, conjuntando sin complejos autores de procedencia muy diversa. En el tercer vector encontramos, así pues, las voces más numerosas, diversas e interesantes de la poesía actual. El lenguaje poético se ha hibridado, por lo tanto, con otros ámbitos. Esto me parece algo positivo, ya que se ha abierto a otras formas expresivas y a nuevos recovecos del conocimiento. La literatura es un inmenso hipertexto. La poesía coexiste también en las letras de las canciones y en géneros como el rap o el trap, por no hablar de la poesía electrónica o cibernética. La poesía se ha multiplicado de manera incesante y por este motivo no puede seguir siendo algo ceñido a los lenguajes académicos y expresivos de antaño, a menos que la búsqueda en el pasado nos lleve a una revuelta en contra de la simplificación actual de nuestras visiones y lenguajes. Hay un potencial muy subversivo en el

pasado que me interesa subrayar. Contra el presentismo, la vanguardia se sitúa ahora en las voces milenarias. Contra lo efímero, existe el verbo que perdura. El pasado no es academia, manierismo y copia, como consideran algunos creadores, sino la posibilidad de fracturar el presente a través de concepciones que retornan (estaré encantado si alguien ve aquí la sombra de Nietzsche y de Deleuze) y que devienen plenamente revulsivas en el mundo que habitamos.

2. Es obvio que la procedencia de los referentes ha cambiado en los últimos años. El poeta ya no se ciñe de manera absoluta al mundo de los libros, sino que bebe de la música, del cine, de los videojuegos, del audiovisual y de las potencialidades que permite la red. Incluso la ciencia ha tenido un papel relevante en la hibridación de los lenguajes. Los referentes entran en el poema en forma de *sampler*, en que algo de la autoría original se pierde y se transforma, con su carga deleuziana de diferencia y repetición. Me parece positivo este campo de fuerzas que interactúan desde perspectivas y procedencias diversas, pero esto exige un lector muy avezado y atento a la procedencia de los lenguajes. Hoy en día se recibe la obra desde su pura inmediatez, como si no proviniera de un pasado cargado de significados. Todas estas hibridaciones con el presente y con el pasado, exigen, por lo tanto, un nuevo lector que no sé si las actuales condiciones culturales y educativas permiten crear y potenciar. Deseo apuntar, también, que la relación entre lector y autor ha cambiado de manera substancial en los últimos años. El autor se ha convertido, para bien y para mal, en el máximo

difusor de sí mismo, entrando en contacto directo, en numerosos casos, con los destinatarios de sus obras. Esto ha permitido derruir las tribunas del exclusivismo academicista, con su carga de poder otorgado de manera opaca y autoritaria, pero también ha comportado la entrada del poeta en el terreno del marketing personal, a medio camino del difusor esforzado, del gestor cultural y del mercachifle.

3. Aquí se presentan diversas paradojas. Es cierto que hablar de *grupos* o *generaciones* es difícil, ya que no hay movimientos que presenten una masa discernible de ideas y proyecciones comunes. Cada autor se presenta como un mundo, en interacción con el presente y con una gran complejidad de referentes individuales y colectivos. La posmodernidad literaria ha permitido que los núcleos de inspiración, y de ahondamiento en el propio discurso, sean múltiples y prolijos. La falsa sensación de tener todo el conocimiento disponible ha facilitado esta profusión de *mundos en conflicto*. Sin embargo, estos mundos aparentemente estancos presentan líneas de confluencia, respondiendo en muchos casos a un *hábito común* que no cierra nada, sino que actúa como nodo donde confluyen tendencias y líneas diversificadas. Más que buscar rasgos generacionales o de grupo, es posible distinguir referentes comunes y rasgos concretos que se repiten entre determinados autores. Por ejemplo, los poetas que siguen la senda de lo críptico y los poetas que se inclinan más por un tono coloquial y cotidiano, reformulando lo que antes se conocía como *poesía de la experiencia* y pasándolo, al mismo tiempo, por un imaginario que tiene

muchos anclajes con el mundo audiovisual y los lenguajes de la calle. También hay poéticas que hibridan los dos ámbitos, mostrando incluso continuidades con las propuestas de las vanguardias históricas. El poema se hace narrativo, se prosifica en algunos casos, se expande, se disloca, inunda el papel o se vuelve extremadamente minimalista. También es interesante indicar el carácter fragmentario de las imágenes, acumulando impactos en forma de flashes inconexos, como sucede en las letras del trap. Aquí no nos encontramos ante una narración poética de una serie de hechos interconectados, sino que nos hallamos inmersos en una profusión de impactos de gran eficacia y sin ningún enlace entre ellos, pero que tomados en conjunto adquieren consistencia y consiguen crear nuevas inflexiones de lo poético. Por último, se observa también una eclosión de los lenguajes pseudopoéticos, altamente estereotipados, de la mano de los poetas *influencers* de las redes, con libros que causan furor en las áreas comerciales. Es una poesía llena de imágenes ñoñas y banales, facilona y de tono adolescente, de gran impacto social. De golpe y porrazo se ha revitalizado un cierto tipo de poesía que quizás sea la entrada futura a propuestas más maduras y sólidas. En cualquier caso, es necesario constatar que, gracias a la red y a la multitud de propuestas editoriales, la poesía en los tiempos de hiperconectividad no ha desaparecido, sino que se ha multiplicado de manera exponencial. Hay que buscarla en los libros, pero también en la red, en los recitales, en las letras de las canciones y en las diferentes formas expresivas de las artes visuales.

JOSÉ ÁNGEL BAÑOS SALDAÑA
ESPANHA

1. Dámaso Alonso precisó la índole aparentemente paradójica de la obra artística al definirla como «ahistórica por naturaleza entre el fluir de la historia». El entorno sociocultural siempre ha afectado al hecho literario, que, por otra parte, posee unas dotes camaleónicas para sobrevivir a las gracias y desgracias de su siglo. La llegada del nuevo milenio y el desarrollo de la tecnología son solo algunas anécdotas más para los protagonistas del árbol genealógico de la lírica española. De hecho, si trazamos una línea de amplia proyección, se percibe que las derivas políticas de cada época y la tendente masificación de los discursos han condicionado la aparición de generaciones literarias y de textos que, si bien en un primer momento podrían resultar llamativos, han devenido paradigmas de un proceso de naturalización. Piénsese, por ejemplo, en la referencia a las marcas de productos («Underwood Girls», de Salinas) o en la hipercodificación y la infinitud de estímulos, como atestiguan los versos de los poetas que viajaron a Nueva York. En lo que concierne a los cambios en el horizonte político, se observa que estos han configurado vagamente los contornos de la biografía poética desde mediados del siglo XX estableciendo parejas a veces excesivamente limitadoras, pero operativas para la crítica: compromiso-generación del 40, reivindicación irónica o desconfiada-generación del 50, culturalismo y actitud antirrealista-generación del 68 o ética e intimidad-poesía de la experiencia. Si la literatura se fundamenta en la difusión de un mensaje, no cabe

duda de que establecerá relaciones de contraste, de semejanza o de apropiación con otros modos y medios de comunicación. No hay que remontarse a la reinterpretación posterior del sintagma *ut pictura poesis*, sino que basta con traer a la memoria algunos emblemas de la teoría literaria estructuralista y posestructuralista, cuyos arietes han acuñado o implementado nociones como las de desautomatización (extrañamiento, desvío, desfamiliarización), intertextualidad –que provocó el descarrío para unos o la reconducción para otros de la clasificación transtextual genettiana–, intermedialidad, interdiscursividad, iconotextualidad, écfrasis –actualizada ampliamente tras el trabajo de Spitzer– o, incluso, posmodernidad. Este último concepto, además, alude a un amplio periodo cultural que se justifica en el eclecticismo de referentes y de modelos. En resumen, es connatural a la literatura la conexión con los medios y los acontecimientos que la rodean. Y la lírica, que, debido a sus particularidades genéricas, tiende a esconder el tesoro en el uso del lenguaje, acentuará estas relaciones. En el caso de la determinación de la vida internáutica habría que partir de la cultura de masas. De la combinación de estos dos puntos de vista extraeremos conclusiones sobre la literatura contemporánea, verbigracia: gusto por la interacción, mixtura genérica, mediática o formal, tendencia a la brevedad, uso frecuente de la ironía, irrupción de la cultura popular, desconfianza en los discursos rotundos, entre otros aspectos. El referente en sí no es nada nuevo –a excepción de aquello que se ha impulsado posteriormente, como los videojuegos–, pero sí que está cambiando la operación como tal; esto es, los poetas del 50 y los del 68

ya recurrieron a la intermedialidad con la publicidad, por ejemplo, pero la tensión entre automatización y desautomatización era mayor que la de ahora, pues generalmente se ha normalizado el procedimiento.

2. El formato de publicación puede condicionar claramente el producto artístico. En este sentido, el contacto entre medios abre un amplio abanico de posibilidades. Y seguramente esto se desarrollará mucho más en las próximas décadas, en las que habrá que estudiar cómo influye definitivamente sobre el circuito comunicativo. La autoría, la obra, la lectura y también la interpretación se verán afectadas. Ya se ha adelantado información interesante sobre este terreno. Sin ir más lejos, el concepto de hipertexto –no el de Genette, sino el de la línea de Landow– o el de hipervínculo cumplen las fantasías posestructuralistas de Kristeva y de Barthes, para quienes la literatura seguiría un curso intertextual *ad infinitum*. Destacan, asimismo, los estudios más recientes sobre la iconotextualidad o la textovisualidad, que vienen a poner de manifiesto la predominancia de una cultura de imágenes. Estos aspectos los ha trabajado con tino Vicente Luis Mora –autor, también, de *El lectoespectador*–, que ha dado cuenta de que no siempre una imagen vale más que mil palabras, de ahí la profundización en lo narrativo de diferentes recursos visuales como los videojuegos o las series. Acaso afecte esta cuestión más allá de la producción literaria, hasta el punto no solo de condicionar a la poesía sino también de alterar el comportamiento de las personas en la interacción social. A este respecto, cabe destacar que la instantaneidad y la condensación

de la información en Instagram van poco a poco arrebatándole el trono a Facebook en cuanto a la actividad entre los usuarios más jóvenes. Con todo, me parece que gran parte del interés de la hibridez de formas y de lenguajes, así como del efecto que esta produce en el lector, se halla ahora más que nunca en el estudio de la naturalización de procedimientos eclécticos que, aunque refuerzan la inmanencia textual, rompen la barrera del libro y ponen de manifiesto que la poesía se inscribe –y se escribe– en el mismo mundo que el del lector, al que se le exige la cooperación en la confección del significado. Pongamos algunos ejemplos que aclaren esta cuestión: ¿por qué Elena Medel simula la interrupción del poema «A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora» (*Chatterton*) con la repetición entre estrofas salteadas de la palabra «bang»? ¿A qué se debe que José Alcaraz publique un libro, *Edición anotada de la tristeza*, en el que todos los poemas se distribuyan como notas a pie de página? Otro caso peculiar es el de Miriam Reyes, que compone un poema formado por la iteración de dos versos, que retoman algunas palabras de Wittgenstein: «No debo serrar la rama en la que estoy sentada / ni morder la mano que me da comer» (*Haz lo que te digo*). Otro autor más joven, Xaime Martínez, plantea una épica de Batman en la que se intercalan pasajes de Homero, escritos de Frank Miller y los aforismos abisales de Nietzsche (*Fuego cruzado*). Otro dato interesante que abordar desde esta perspectiva: ¿por qué Ángelo Néstore combina antes de la sección «Una cuna vacía» (*Actos impuros*) el lema «Cry, baby» –la canción de Janis Joplin– con una sentencia de Pasolini? Todavía más lúdico en cuanto

a la colaboración del lector es *Skinny cap*, de Martha Asunción Alonso. Este libro traslada a Horacio a la cultura urbana –*ut graffiti poesis*, podría decirse– y, además, invita a los lectores a la escritura mural. La obra incluye siete plantillas para grafiti diseñadas por los artistas de Humanicity e invita al receptor a que las use, las fotografíe y las envíe por correo electrónico a la dirección skinny.cap.lh@gmail.com para su posterior difusión. Todas estas relaciones, sumadas a los juegos comunicacionales que implican, atañen a la crítica literaria actual.

3. La crítica literaria está acostumbrada desde sus inicios al caos, ya que, apoyándose en la teoría, persigue construir o generar conocimiento. Incluso a partir de la posmodernidad la crítica ha resaltado su excitación ante la dispersión metodológica y ante el descontrol o la imprevisibilidad de las manifestaciones culturales. No creo que el crítico sea hipermétrope por naturaleza, pero tampoco considero que se logre con facilidad determinar el recorrido de un periodo excesivamente cercano. Se pueden –y se deben– vislumbrar las líneas de actuación, como se hizo con generaciones anteriores que, aun cuestionadas actualmente, responden a unos patrones estables. Sucede así con la generación del 27, la del 50 o la del 68, por ejemplo. Ahora bien, de acuerdo con la mayoría de la crítica, la poesía española reciente se caracteriza por su heterogeneidad, de manera que se dificulta notablemente buscar en ella el concepto de grupo. Ello tampoco nos exime de analizar los recursos o los temas compartidos a lo largo de estas publicaciones. Y en este tipo de estudios comparativos mi opinión es

que no se debe bajar la guardia ante ninguna alternativa: como propone este monográfico, hay que buscar el carácter de la poesía de los últimos treinta años y, además, tiene que contrastarse con aquella que se ha escrito, al menos, desde mediados del siglo XX.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
ESPANHA

1. No sé si esto sonará un poco contrarrevolucionario, pero diría que el impacto de los medios digitales en el lenguaje poético sigue siendo bastante limitado. Más allá de algunos guiños deliberadamente *postpoéticos* – haikus escritos en código binario o poemas concebidos como una sucesión de enlaces web–, no creo que ahora mismo Internet ejerza una influencia determinante ni como tema ni como modelo (hiper) textual. Como es lógico, los jóvenes son más proclives a plasmar en sus versos estas realidades, pero a menudo la alusión a buscadores, redes sociales u otros *gadgets* funciona como excusa para reciclar en un nuevo envase los temas eternos (el amor, la soledad, la muerte o la indagación metapoética). En los casos más interesantes, la reflexión sobre las dinámicas intermediales conlleva un aprovechamiento del simultaneísmo visual que ha propiciado la Red: pienso en proyectos activistas, como *La marcha de 150.000.000* y *Silithus*, de Enrique Falcón; o *Hacia un ruido*, de María Salgado, que expanden el formato tradicional de la página hacia una cuarta dimensión. También puede esbozarse una relación muy sugerente entre el

carácter fungible de la vida digital y la avidez consumista, como se aprecia en la obra de Sergio C. Fanjul o, desde unas coordenadas moralmente más ambiguas, en la de Manuel Vilas. En los casos menos logrados, los productos literarios pueden acabar exhibiendo una obsolescencia programada similar a la de aquellos modelos tecnológicos a los que remiten: piénsese en lo anacrónico que resultaría actualmente un libro de poemas construido a imitación de los mensajes SMS, por ejemplo.

2. Si antes me mostraba un tanto escéptico sobre el papel de la Red como musa, me parece indudable, en cambio, su relevancia como canal de difusión. Otro asunto es establecer qué filtros críticos operan en el salvaje ciberespacio, si es que opera alguno, o qué diferencias formales existen entre un texto publicado en un libro convencional y otro subido a la nube evanescente de Instagram o Twitter, por no hablar del vestigio arqueológico de los blogs. La fluidez y la inmediatez de los soportes digitales influyen en la divulgación de un hibridismo que, de todos modos, ya estaba en la base del discurso poético contemporáneo. La diferencia principal radica en que lo que antes se consideraba una provocación (la mención a tonadilleras, estrellas del celuloide o iconos revolucionarios en el horizonte del 68) ahora se integra con naturalidad en un culturalismo caliente que se apropia de cuñas publicitarias, iconos mediáticos o consignas ideológicas, desde el lenguaje paraliterario del grafiti hasta los emoticonos de WhatsApp.

3. (a) Las generaciones son un incordio metódico tanto para los estudiosos de la poesía como para los presuntos implicados en las operaciones de lanzamiento generacional. Sin embargo, mucho me temo que constituyen la única estrategia viable a efectos didácticos: si queremos abarcar la complejidad del panorama poético, hay que sumar primero para restar después. Aunque sería deseable analizar el mundo individual de cada autor, el poeta que espere recibir una atención personalizada puede esperar sentado. Las singularidades están muy bien a toro pasado, pero los grupos se han creado siempre para tomar el Parnaso por asalto y facilitarles la vida a críticos y lectores (que se lo pregunten a Gerardo Diego o a Castellet).
- (b) Como diría Rosalía (y no precisamente de Castro), malamente. Con todo, hay indicios positivos, como una comunicación cada vez más asidua entre la literatura de las dos orillas. Si la poesía española ha vivido a menudo volcada hacia sí misma, en una suerte de exilio voluntario, creo que se está rompiendo ese aislamiento. En ello influye un magma de lecturas comunes abiertas a tradiciones muy diversas, desde el alogicismo ashberyano hasta la plasticidad minimalista del haiku, pasando por la ironía desmitificadora de una Szyborska o el denso simbolismo de un Tranströmer.

LUISA CASTRO
ESPANHA

1. Creo que los nuevos formatos digitales han aportado nuevas posibilidades de irrupción y de difusión, es cierto, pero según mi opinión, estas nuevas

formas en absoluto vienen a invalidar o “mejorar” las posibilidades del medio tradicional, es decir, no creo que el lenguaje poético tenga más posibilidades de crecer y abordar temas nuevos por la rapidez de internet, ni por la concurrencia de imagen/video con el texto. La capacidad de la lengua es total sobre el papel, y los modos de lectura sobre pantallas, inmediatos y de múltiple difusión no intensifican esa capacidad, sólo la multiplican pero no son ninguna garantía de que intensifiquen la calidad y alcance de los discursos poéticos. Si estos nuevos formatos han cambiado algo es muy posible que este cambio tenga que ver con la confusión actual sobre qué es poesía y qué no. Creo absolutamente que la poesía es un don y un trabajo en soledad que nos vincula a una entidad superior que es la lengua, y este don y este trabajo a medias entre el poeta y la lengua se desarrolla por una senda muy particular. La inteligencia, la lucidez, la sensibilidad, el bagaje cultural, el “duende” que diría García Lorca, puede aparecer en momentos convulsos y momentos de serenidad pero a priori no es amigo de la inmediatez y la exhibición pública que muchas veces internet propicia. No digo que los “productos” de internet carezcan de calidad, y no dudo que haya o pueda haber poesía en la red de calidad, pero yo no conozco a ningún poeta actual de la red que se pueda comparar a Walt Whitman o a Pablo Neruda. Sigo creyendo que hay una alta y baja cultura, y con esta distinción no quiero decir que todo lo tradicional sea de mérito y todo lo de internet sea inferior, simplemente quiero decir que los discursos poéticos verdaderamente sustanciales y que cambian nuestra visión del mundo son aquellos que proceden de autores acreditados

por especialistas insobornables, que no están a las modas y que saben distinguir entre creación y simpleza. Creo que Internet propicia mucho las simplezas y la falta de reflexión. Y advierto que hay una expansión del “consumo poético” que se dirige a un público indocumentado y sin lecturas, que no conoce ni conocerá nunca otra cosa.

2. La autoría está en crisis, pero no va a desaparecer. La autoría, al contrario de lo que se piensa, no es el “ego” del autor sino todo lo contrario, es su especial conexión con la lengua, el acervo común del saber y el conocimiento universal. Un autor es alguien que “transmite” una verdad de la lengua. Esa verdad en la poesía es una verdad revelada, que ni siquiera le pertenece a él. Con esa verdad de la que es artífice (muchas veces de modo inconsciente pero a fuerza de mucha atención y trabajo y lecturas cribadas) el autor amplía el repertorio o inventario de relatos del mundo que poseemos, cambiándolo, subvirtiéndolo. Sólo es autor quien tiene esa capacidad de aporte. Frente a esta “autoría” se está imponiendo la “celebridad”, esto es se están creando modelos de celebridad rápidos y alternativos que convierten al aspirante a autor en un “icono”, un producto de consumo más sometido a las leyes de la oferta y la demanda. El autor verdadero no está sometido a ninguna otra ley que la de la lengua y el conocimiento universal, es decir, está comprometido con la búsqueda de la verdad y del progreso humano. Einstein y Withman son equiparables.

3. Toda esa floración y diversidad de discursos poéticos (y esa confusión de los críticos) hace perder mucho tiempo y favorece la promiscuidad del crítico y del experto con los media y los *mainstream*. Hay un instrumento infalible para controlarlo que es la profesionalidad, la amplitud de la cultura crítica y la reputación contrastada del crítico o especialista. Un crítico y un experto tienen una responsabilidad absoluta sobre los discursos dominantes. Analizar y tomar en cuenta todas las propuestas a nuestro alcance es una tarea ingente hoy en día y necesaria, pero no debería distraer al crítico de su tarea esencial, que es distinguir y establecer niveles de discurso. En el ámbito hispánico y global, hace tiempo que han dejado de tener sentido los “paquetes” generacionales (aunque no los estudios, que son necesarios y clarifican muchas cosas, por supuesto). Pero todas estas formas de clasificación de los discursos poéticos (por generación, raza, sexo o nación) no dejan de ser una forma de “envoltorio” editorial que obedecen a consideraciones mercantiles generalmente. Para el ámbito hispánico yo considero muy necesario el discernimiento crítico, porque somos muchos millones de hablantes y nuestra lengua es increíblemente dúctil, pero no veo por ningún lado en poesía una voz crítica o de un especialista que se eleve por encima de estas clasificaciones del mercado, sociológicas o coyunturales. Esto nos pierde en un mar de trivialidades que no nos favorece. Apostar por el autor y por la autoría es otra vez la clave. Seguimos siendo grandes gracias a Cervantes. Hay que procurar y fomentar la lectura de los grandes. No perderse en lo pequeño. La única

manera de que un país o una lengua progresen es apoyando, fomentando y difundiendo el valor genuino.

LUIS CORREA-DÍAZ
CHILE

1. Quizás ésta sea una de las respuestas más complejas de elaborar, puesto que sería una alegría poder presentar una visión más afirmativa que comprendiera a la casi totalidad del discurso poético, tanto creativo como crítico, en tanto una vinculación epifánica con respecto a las nuevas tecnologías, a los social media y a Internet en general. Pero, creo que a estas alturas y pasadas las albricias con que se han celebrado ciertos casos –tales como los de Omar Gancedo, Eduardo Kac, Clemente Padín, Augusto de Campos, Ana María Uribe, Luis Bravo, Gustavo Romano, Belén Gache, Arnaldo Antunes, Eugenio Tisselli, Santiago Ortiz, Carlos Cociña, María Mencía, entre alguno pocos más–, me parece que no se podría hablar con propiedad de que haya habido un cambio de paradigma sustentable. Pese a todo, ha habido asimismo esfuerzos importantes a nivel de crítica especializada, ya sea en libros o artículos (que abarcan algunos de ellos no sólo poesía sino literatura electrónica/digital en general), basta pensar en Claudia Kozak, Thea Pitman, Claire Taylor, Eduardo Ledesma, Leonardo Flores, Scott Weintraub, Carolina Gainza, Angélica Huízar, Hilda Chacón, Osvaldo Cleger, Anahí Ré, Laura Scarano, Nohelia Meza, Megumi Andrade Kobayashi, Alamir Côrrea, Jorge Luiz Antonio. Pero, la poesía, en general

sigue siendo la misma, y no sólo porque siga siendo escrita y distribuida en el medio tradicional, de manera impresa, sino porque la mentalidad de los poetas, salvo excepciones, no ha hecho un cambio de parámetros de acuerdo a los tiempos. Por esta razón, y debido a que se pueden observar ciertos acercamientos al mundo de nuestro lenguaje tecno-científico (que es una metáfora lo mismo, pero la de este siglo, no caben dudas) en algunos poetas, me decidí a estudiar esa situación bajo la noción de “poesía digital/electrónica/cibernética *still in print*”, es decir, observar cómo se registraban y se asumían los nuevos imperativos tecno-científicos, dentro de los que se incluye la poesía-código, una de sus manifestaciones extremas, publicada en forma [e]impresa, como por ejemplo el caso paradigmático de *Voodoochild /: Redemption Songs* (2015) de Christian Oyarzún Roa. Igualmente, habría que mirar más comprensivamente, puesto que no debiera tratarse sólo de referencias a nuestra vida con las computadoras, otros compromisos también han de contar: la problemática del medio ambiente, el pensamiento posthumano respecto a los animales y todo lo que nos rodea en lo cercano y en lo lejano, como la nanoingeniería y la cosmología (como Ernesto Cardenal lo hizo en algún momento en el mundo de la cultura impresa), etc. El asunto mayor es que la literatura, aunque parezca una herejía si lo digo así, es más conservadora de lo que se piensa —no así las demás artes—, y más confinada a la psicología humana y a lo socio-económico-político (y etno-racial) de nuestro existir. Claro que hoy se lee más que nunca (mejor es una interrogante no resuelta) debido a Internet y que se difunden los más variados [hiper]textos (y las imágenes con textos: memes, poemas-

Instagram y otros) por las redes a una velocidad inimaginable, y que se consumen al instante y se comparten y se desechan. Claro que la difusión se ha multiplicado y facilitado exponencialmente, incluso las revistas de poesía han encontrado la ruta de la inmediatez. No obstante, el discurso poético y su poética en lo sustancial no ha cambiado. Es cierto que cada época ha tenido y seguirá teniendo zonas de experimentación decididas de acuerdo a las novedades que le ofrezca su tiempo. Pero, también es cierto que éstas son zonas de algún modo marginales y que tienen un reconocimiento parcial siempre a la larga, cuando ya ha pasado la urgencia de sus experimentos, cuando son otras ya las demandas del futuro.

2. Sí, todos estos son temas o 'nodos' de interés investigativo, particularmente en una vida doble como la que vivimos (cultura impresa y cultura digital), y han sido estudiados repetidas veces por los investigadores que he mencionado anteriormente. Por lo general se ha tendido a ver transformaciones en cada una de las categorías implicadas (autor/í/a, lector/a y formas de lectura, la relación entre ambas entidades, el lugar del texto (desafiado por el lo visual-kinético y lo sonoro-oral), la hibridez tanto de géneros/subgéneros como de medios (tanto de producción como difusión), la articulación de códigos disciplinarios culturales a veces tenidos por opuestos, la pantallización de la cultura y sus productos, el *game* como rector de expectativas ..., la lista es más larga, obviamente. Transformaciones ha habido, se ha hablado de la democratización del Internet, de la vida participativa de las redes sociales; del fin del libro, algo que nunca ocurrió, en favor de sus diversas

versiones online (e-books, e-revistas, blogs, webs, etc.); se habló del milagro de la interactividad y la co-creación... Todo esto ha ocurrido y hasta cierto punto podemos decir que vivimos de una manera insospechada en cuanto a nuestros usos y abusos, pero me temo que no puedo decir que la literatura y la poesía hayan operado cambios en lo sustancial de su discurso, su poética permanece reiterativa de sí misma y de su larga historia.

3. (a) Siempre es posible y a veces deseable, no cabe duda. Por más globalización que haya los seres humanos seguimos y seguiremos siendo tribales –el nacionalismo de cualquier forma que se presente es una forma de tribalismo y lo llevamos, como casi cualquiera especie, en los genes y no es negativo que así sea, es así; otra cosa es uno de esos ideales que solemos imponernos contra nuestra propia naturaleza. Podríamos recordar aquí la noción de “altermodernidad” de Nicolas Bourriaud –citada por Agustín Fernández Mallo y pensada por éste como un “postmodernismo tardío”–, como una manera de establecer un marco que aluda a esa condición ecléctica y móvil de nuestras relaciones planetarias. No obstante, y más cercano en el deseo a este ideal, tal vez habría que preferir acercamientos de carácter internacional antes que puramente nacionales, aunque queden un poco en el aire y sean reducidos a geo-políticas culturales específicas. Eso es lo que pretendió Eduardo Kac cuando publicó su *Media Poetry: An International Anthology* (1996, reeditada y expandida en el 2007), y lo que quisimos hacer un grupo de curiosos con el *Muestrario de poesía digital latinoamericana* (2016, reeditada en 2020).

(b) Tal vez podría responder a esta cuestión planteando que para mí existen dos tipos de crítica, cosa en la que también algunxs estarán en desacuerdo. Una práctica crítica receptiva, es decir que reacciona literaria-política-culturalmente a lo realizado por los artistas –por los poetas, entre ellos–, que quiere situar, describir, evaluar y canonizar ciertas obras individuales o conjuntos generacionales de ellas. Me parece que esto es lo que se ha hecho casi siempre. No obstante, a mí me parece más interesante y actual (y necesaria) otro tipo de crítica, una que no se reduzca a hacer lo dicho, sino que además, y principalmente, dialogue de igual a igual con las obras, que las cuestione, que las desafíe y, por qué no, que les señale caminos. Puede sonar esto pretencioso, pero no hay que olvidar que hoy en día el artista no es ya el centro de nuestro universo mental y cultural, ese status de adoración del que ha gozado románticamente ya no guarda relación con lo que pasa en el mundo. Un artista no sabe todo lo que hay que saber y no tenemos que esperar que lo sepa, nadie lo sabe. Por eso, el crítico –que puede ser poeta igualmente y así lo hará con conocimiento de causa y ojalá además en sus obras también– podrá sugerir y a veces demandar que la poesía (y la literatura) salga de su poeticidad acostumbrada, con rigor porque tiene que estar más informado que nadie sobre el curso de los asuntos humanos. La poesía tiene que ser menos experiencial y más especulativa, menos expresiva y más imaginativa, un espacio menos dedicado a relatar las multidireccionales cuitas del yo y más abocado a simular realidades posibles/factibles. Este tipo de crítica no se da mucho desafortunadamente. Un ejemplo que se me ocurre aquí proviene del ámbito hispano europeo,

la *Postpoesía* (2009) del español Agustín Fernández Mallo. Este físico y poeta hace allí una revisión cruda de la poesía de la España del siglo XX y la llama a que ésta se sume con su laboratorio verbal (metafórico) a “considerar la ciencia la nueva y legítima poética del siglo que ahora comienza”. En el contexto hispanoamericano un trabajo crítico como éste no ha aparecido tomando la vanguardia pública, salvo en algunos aspectos notables como en los trabajos de Eduardo Kac y Scott Weitraub desde los Estados Unidos, desde Argentina de Claudia Kozak, y desde España el mexicano Eugenio Tisselli. En mi caso particular, lo he hecho en unas observaciones preliminares sobre poesía e Inteligencia artificial, en relación a un poeta mexicano de los más recientes (Martín Rangel), y que ahora estoy ampliando para cubrir otras obras (como las de Eduardo Kac, Gustavo Romano, Belén Gache, la poeta *still in print* Silvia Veloso, y otros), pero en especial para proponer que esa es la ecuación de nuestro tiempo y, dado que se trata de la mayor y única tarea de la especie humana desde sus orígenes, así la poesía ha de integrarse a esta siempre renovada consecución. Y esto no se reduce, evidentemente, a asociarse sólo con las nuevas tecnologías de cualquier presente dado.

LUIS MELERO MASCAREÑAS
ESPANHA

1. Muchos pensadores han abordado las relaciones entre arte, sociedad, técnica y tecnología. Las voces de los autores y poetas que construyen

el discurso literario en el siglo XXI al amparo de las nuevas tecnologías, hacen posible revisar esas concepciones apelando a la incorporación de elementos tecnológicos. La minoritaria –a veces impenetrable– expresión verbal compuesta en verso busca abrirse paso en un espacio hiperconectado de la mano de la experimentación y los algoritmos, donde juega tanto la intuición del artista como el cálculo lógico-matemático de la máquina que modifica los múltiples modos de percibir las posibilidades estéticas del lenguaje. El poeta, muchas veces sin saber qué es la poesía ha de inventarla. La fase tecnológica, alienada en su constitución y funcionamiento, desconoce la dimensión del trabajo de la actividad humana. El imaginario produce significados que apuestan por una evolución de la concepción de la poesía, tan eventual como intensa en su apertura a un espacio y tiempo que cubren nuestro estar en el mundo. Los jóvenes, tan trascendentes y decisivos en todo y para todo son los grandes usuarios del universo virtual. La medida de sus alas vence todos los vientos, su exaltación es una revolución frente al tradicionalismo –a veces solo se trata de incertidumbre–, pero, están obligados a cambiar qué es lo poético por ser el suyo el modelo entusiasta de la inconformidad. Ya no se centran exclusivamente en la palabra y es algo que ha funcionado muy bien: instituyendo imaginarios, ligando símbolos a significados, mostrando otros mundos posibles en los aparatos escogidos, aunque, en algunos casos observamos que solo se trata de naturalizar la técnica sin interrogarse sobre las relaciones específicas de lo artístico o lo poético. Al igual que el lenguaje tiene sus reglas, la *gramática*, los ordenadores trabajan determinados por

unas instrucciones, el *algoritmo*. No podemos olvidar que esta alienación digital y estos repertorios combinados y recombinados lo hacen de acuerdo a una ideología procesal que establece un determinismo. La compleja trama de ceros y unos no está completa –no digo acertada, pensemos en la obra *Status Update* de Darren Wershler y Bill Kennedy o WASP (Poeta Ilusionado Automático Español, por sus siglas en inglés) y ASPERA (Experto Automático de Poesía Española y Aplicación de Reescritura, por sus siglas en inglés), dos sistemas de generación de poesía programados por Pablo Gervás, director del grupo de Procesamiento del Lenguaje Natural de la Universidad Complutense de Madrid, por citar dos ejemplos– fuera de la fantasía del ejercicio artístico. Sigue siendo necesario tener algo que decir, y en este sentido da igual si se quiere reinventar el mundo con pocas palabras o escribir una carta de amor por día (recordemos el trabajo de programación de la «Ferranti Mark I» de Christopher Strachey). El hombre en su relación con el mundo favorece todo este cauce de expresiones. Parece apropiado preguntarse entonces por la exploración creativa, las diversas zonas –e intensidades– del medio, la ruptura y el orden nuevo en que se han tornado los símbolos, el juego del software y el poder o la libertad de unas situaciones que no han existido nunca fuera de la idea generada por los medios informáticos. La posibilidad de romper con aquellos determinismos y subjetivar el código es lo que lleva a la posibilidad real de modificar el lenguaje del discurso poético por parte del poeta. Si la técnica es una operación sobre la realidad, el arte de la experimentación acerca la relación de la poesía con las nuevas tecnologías, y de ahí, su

siguiente paso, es desenvolverse y avanzar hacia la esencia del poema, lo único que no es intercambiable, produciendo un sentido –el discurso poético– donde el lenguaje se transforma en experiencia sensible. Es un recorrido que muchas veces empieza como un juego, el crecimiento de una práctica que crea sus propias reglas, un experimento de laboratorio interactivo donde se aprovecha el impulso inventivo. Supongo que mucho de lo que se ha estado haciendo estos últimos años solo es un reflejo de continuar con lo que se ha venido planteando como poesía, toda vez que el medio transforma y crea nuevos significados y significantes. Si aceptamos que la tarea que sigue es ciertamente de renovación a través de las redes sociales y los nuevos formatos interactivos, la llamada poesía electrónica –ya hace 54 años del poema “IBM” de Omar Gancedo–, la poesía generativa o la poesía experimental (la primera exposición en España de poesía visual, la práctica más acreditada de la poesía experimental, tuvo lugar en 1965 en la Galería Grises de Bilbao, cuya coordinación corrió a cargo de Julio Campal y Enrique Uribe), todos ellos han transgredido los códigos hegemónicos y el ámbito de lo semántico en general. Vivimos atrapados tras las rejas del lenguaje, señalaba Michael Foucault; desde *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp y Man Ray, donde fusionaban distintos elementos con poemas circulares contruidos con base en juegos fónicos, los poemas aleatorios de Tristán Tzara sacados de un sombrero, la técnica *cut-ups* o de recortes de William S. Burroughs y Brion Gysin, sin olvidar los caligramas de Guillaume Apollinaire, las palabras en libertad de Filippo Tommaso Marinetti, la invención de

los futuristas rusos del grupo Hylaea del concepto «zaum» –el poema fonético–, aunque fueran los dadaístas quienes realmente profundizaron en la poesía sonora (Hugo Ball, Kurt Schwitters, Tzara...), el letrismo de Isidore Isou (1945) y el concretismo, cuya fundación se debe a Eugen Gomringer y simultáneamente al Grupo Noigandres en Brasil (1952), las corrientes estéticas de la literatura matemática de Oulipo y el movimiento neo DADA Fluxus, entre otras referencias, desde entonces y hasta hoy todo ha sido el uso de la interactividad permitida por el medio, llegando a declamar que «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», en palabras de Wittgenstein. La semanticidad verbal ya no es el fin último de la literatura, confluyen muchas y peculiares concepciones del arte literario, coexisten la arbitrariedad y la intercambiabilidad. En el mapa último de la poesía hispánica, para dar respuesta a la pregunta sobre si el horizonte tecnológico y social han modificado el lenguaje del discurso poético, contesto que sí, pero, para llegar a dicha conclusión debemos escudriñar los vericuetos expresivos y el espacio virtual que sirve de conexión a la continuidad de las ideas o conceptos de las formas artísticas.

2. Las nuevas tecnologías participan en la creación literaria actual. El lenguaje cambia, el estilo cambia y las modificaciones que Internet ha introducido en el hecho literario han cambiado la forma en la que el poeta introduce en el poema la tecnología. La sociedad del presente es digital y las nuevas tecnologías, ya no tan nuevas, están teniendo un impacto directo en la forma de crear y presentar los poemas, además de presentarse como una

oportunidad para dar a conocer el trabajo poético. La relación entre un autor y su trabajo es más que apuntar un nombre propio, son una serie de elementos donde influyen los aspectos culturales o aprendidos, y con cada nuevo canal se suman nuevas posibilidades expresivas. De donde todo surge y todo es posible, la palabra, pura y libre, a la que Mallarmé previó en toda su amplitud sustituyendo al que entonces se suponía su propietario, el autor, se encuentra bajo la influencia de los nuevos medios, sobre todo los electrónicos, que no alteran la estructura básica del lenguaje, pero le agregan nuevas dimensiones no sólo al proceso de elaboración, la literatura digital, sino también a la literatura no digital que es tratada y comunicada por medios digitales, donde puede incluirse, por ejemplo, el libro electrónico como una transposición del texto impreso. El mundo hiperconectado mediatiza el discurso, el *flâneur* digital vaga por una esfera donde la mediación comunicativa ha propiciado que la expresión emocional se diversifique al servicio de nuevas interpretaciones, gracias a que, por ejemplo, las construcciones web constituyen en sí mismas una nueva forma de proyección del poema de la que no se había podido disponer hasta ahora, donde el autor además introduce solapadamente referencias textuales, gráficas, auditivas o audiovisuales en sus obras escritas. Véase la propuesta audiovisual de la poeta Violeta Medina: el libro *Piel de vidrio* (Huerga y Fierro editores, 2013) va conectado por un código QR a otro físico y dialoga con un poemario electrónico en cinco idiomas. El acto de lectura es la penetración en ese universo creado. Aunque no nació en Internet, la propuesta dentro del panorama de las poéticas visuales de la denominada poesía hologramática

o poesía holográfica de Eduardo Kac (el término «holopoesía» fue acuñado en 1983 por él mismo), inaugura un papel primordial del espacio y lo visual en la poesía. Realidades virtuales tridimensionales hechas de luz, poemas creados con rayos láser donde las letras tridimensionales flotan y se mueven en el espacio. Una experiencia poética visual inmaterial donde el lector no es un mero receptor, nos movemos y cambia la perspectiva. Si el poema cambia, si nosotros nos movemos en busca de los significados y relaciones también cambiará la forma de concebirlo. Los relatos, una forma de representar la realidad simbólica del mundo, se configuran de una nueva manera en el logro narrativo del relato digital. Estamos también más cerca de alcanzar el requisito de la impersonalidad donde es el lenguaje quien actúa, transformar el texto: el único poder de los escritores es mezclar escrituras de textos ya existentes, como decía Barthes. En cuanto a la interactividad, la poesía se fusiona en el entorno propicio de las redes sociales, donde es fácil observar la reconversión dialógica que ha sufrido la relación entre el lector y el autor de la obra. La mediación comunicativa es una constante proyección de la comunicación discursiva y la tecnología digital facilita su transmisión, sin embargo, la recepción de la obra y la reducción de la distancia entre aquellos también propicia un elemento autista causado por la creación rápida y el consumo vertiginoso. Que la poesía gane en visibilidad no significa que se traduzca en un mayor número de lectores. En este ir y venir, la aplicabilidad de la tecnología en la poesía facilita las múltiples escrituras que también realizan los lectores el momento de interactuar. Por otro lado, ideas tan originales como la que coordinan los burgaleses Juan

Carlos Ibáñez y Carlos Contreras Elvira, que en 2011 pusieron en marcha el proyecto matriz inicial de «Ocupación Poética», tienen como objetivo fomentar la lectura y divulgar la poesía ocupando los no-lugares que hay en todos los espacios con archivos poéticos audiovisuales. Un proyecto que ha llegado a extenderse por todas las capitales de España (más de 3000 poemas) y en más de 25 países del mundo, apoyando estructuralmente el proceso creativo en la mediación técnica (teléfono móvil *smartphone*, aplicación de realidad aumentada LAYAR o sistemas de geolocalización), haciendo de esta un vehículo de conocimiento y disfrute artístico. Se trata de un ejemplo con múltiples lecturas en lo que a concepción de autoría se refiere. Su mediación, la poética como programa, la seriación y reproductibilidad del resultado (pienso en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin; también en la receta de los poemas Dada, Duchamp o los juegos surrealistas en relación a la noción de autoría), las acciones que han llevado a cabo en cementerios, pasando por museos y universidades donde capturar versos da lugar a nuevas fases creativas, a nuevas emociones donde la tecnología no hace sino contribuir a mejorar y ampliar el campo de expresión más interno de lo poético, la necesidad de compartir y, como apuntaba, propiciando que la expresión emocional se diversifique.

3. A partir de las posibilidades infinitas en la era de la comunicación digital, el lector y el poeta han encontrado el modo de estar conectados en todo momento. Cualquier suceso es ahora más instantáneo y crece a un ritmo incontrolable, sin embargo, la fragmentación individual de los discursos,

su complejidad, sigue siendo un mismo fondo de lecturas y una memoria literaria y poética compartida. El ancho cauce de la poesía lo revela todo acerca de nosotros, pero, el único poder del escritor –ha dicho Barthes– está en mezclar escrituras, enfrentar unas con otras. La construcción contemporánea de la diversidad poética son las decenas de miles de libros de versos que aparecen significativamente repetidos con temperamentos diferentes. Una pluralidad estética, eso sí, capaz de formular desde la heterodoxia o la tradición letrada todos los nuevos retos hasta el infinito. En la vida común solamente sobresale de la norma conocida nuestro asombro autónomo, el latido lírico que incide profundamente en la praxis del texto. En lo indecible de una realidad que cada vez va ocupando más espacio: el hombre y las nuevas formas de comunicación, el intercambio continuo y simultáneo de enormes cantidades de información es la gran novedad, los nuevos canales virtuales se inundan de poesía, y en la era de tuits, *Tumblr* y *Youtube* eso se comparte. En la actualidad el pensamiento cultural defiende con apasionado entusiasmo la heterodoxia estética, gana la convivencia; pero, porque el hombre sin preguntas se pierde a sí mismo, esa es también la incertidumbre en la actual reconstrucción de los medios –en su carácter de divulgadores y modificadores del discurso poético– cuando lo que está en juego es la poesía, si la coyuntura, estereotipada y superficial, exime de la responsabilidad del comprender. Todo ello repercute en la idea misma de una propuesta de conjunto o «grupo» que, en líneas generales insiste en la idea de acercarse a la gente, pero que inevitable se desmorona si no la dejamos en el ámbito de lo múltiple y disperso. La característica de las

vanguardias fue la fragmentación en numerosos *ismos*, que expresaban sus principios –ideológicos y formales– a través de unos escritos conocidos como *manifestos*. Hoy en día, espantados ante la inmensidad de cómo de rápido generamos información, unos 4.300 millones de personas conectadas a internet a principios de 2019 –cifras que ya se han quedado cortas– y que enviaban 473.400 tuits en un minuto, lanza al vacío la posibilidad de vislumbrar la multiplicación de direcciones del discurso crítico. La situación lleva en sí sus reticencias a comprender la atomización de la cultura y el sentido de lo nacional o internacional. El lema podría ser: *un blog, un tuit: un manifesto*, y entre todas sus posibilidades comunes nadie pondrá en duda que los llamados *influencers* son las estrellas de las redes sociales. En los tiempos del *posteo* es más válido que nunca el discurso crítico, aunque el texto analítico a menudo se vea doblegado ante la rentabilidad a corto plazo, en un momento donde el juicio popular es emitido desde las redes sociales –aunque esto le dé el derecho de hablar a legiones de idiotas, tal y como reflexionó Umberto Eco–. Entre las referencias fundamentales de los *instapoetas* en el ámbito hispánico, se encuentra una nueva forma de criticismo que ocupa el espacio vacío del ideal crítico, no teniendo otra relación que la generosidad hacia la poesía de moda, ya que lo insólito, lo verdaderamente nuevo y generativo de la multiplicación de direcciones del discurso crítico es que ha sido sustituido por un *like*, millones. En este sentido habrá que valorar cuándo el reconocimiento de la nueva poesía que se escribe en la red está solamente sujeta a unos inteligentes promotores (muchas veces los propios autores), en una carrera frenética que recuerda

peligrosamente a «Nosedive», el célebre capítulo de la serie británica *Black Mirror*. No sabes quién está hablando –clicando– ni a qué velocidad se están consumiendo estas formas de interacción. Es ahí donde también se ubican y desarrollan los juegos de fuerzas entre los actores del medio y el discurso crítico fundamentado se convierte en algo radical (la lección de Christopher Domínguez Michael en El Colegio Nacional, Ciudad de México, el 3 de noviembre de 2017, titulado «¿Qué es un crítico literario?» me parece sumamente interesante para completar esta idea), cuando la situación es que entre las diversas propuestas actuales, nadie ha conseguido revolucionar el canon experiencial de la poesía hispánica más estrictamente contemporánea. Hablar de los intrincados caminos de los mapas que los varios discursos poéticos han dibujado en los últimos años, tiene que ver más con los medios de subsistencia que con las contrariedades de las diversas propuestas que, además, han encontrado en las llamadas «editoriales chicas» una dedicación imparable donde a veces se hacen notar, pero muchas otras pasan desapercibidas. Los lectores son muchos, porque los poetas cada vez son más. Las relaciones que han modificado las actitudes y reacciones de los críticos y expertos son el Pedro y el Lobo de todas las épocas. La poesía sigue habitando la necesidad de cuestionarse por dentro y comprometer todas las fórmulas semánticas. Internet ya es literatura, y para esta toda está inventado, lo que Internet demanda no tiene que ver con los diferentes discursos individuales o las direcciones del discurso crítico poético, porque en la práctica, por más altamente sofisticada que sea la presentación del espacio –el medio– lo que le da su razón de ser son siempre los contenidos.

Todo poema reclama una pregunta –amor, amistad, odio, deseo–, y ese es el más importante rasgo en común de la poesía de hoy y de siempre.

MARÍA ELOY GARCÍA
ESPANHA

1. Al principio puede parecer que las redes y los distintos dispositivos digitales son una buena noticia porque abren el mundo a cualquier manifestación poética, pero esa especie de «democratización» no es siempre una buena noticia. Sin las lecturas necesarias, sin la base cultural adecuada resulta una saturación de información muy de nuestra época: la «hipervisibilidad» que decía Barthes. Es decir que desembocamos en un «todo discurso vale» muy peligroso, no sé qué sucederá en otros países actualmente, pero en España, al final, la calidad literaria es muy mejorable. Eso con respecto a las redes sociales. Con respecto a los distintos soportes tecnológicos sucede como en todo, son enormemente necesarios para cualquier artista, no es muy diferente al descubrimiento de la fotografía y el cine. Los artistas lo procesan y lo asumen, lo digieren y el resultado siempre es enriquecedor, pero ni más ni menos que antes, creo yo. Los rasgos de continuidad son los mismos, al final un poeta no es el aparato que tenga detrás o su puesta en escena, es el sencillo recurso de su mirada.
2. Yo creo que una de las cosas más interesantes sobre las que reflexionar con respecto a estos cambios es la inmediatez: la relación inmediata con

el lector que te sigue, que te exige, que interactúa contigo y también su crítica, su desapasionamiento si te sigue y no te conoce, es un examen constante. Al final la exigencia es extraña, se te pide insistentemente que seas el representante y el vendedor y el productor de tu propio libro. Por supuesto que tienes que adaptar los discursos, adecuarlos a su soporte, unos resisten más profundidad y otros te exigen más rapidez en la comprensión, es extenuante. Pero resulta ser una forma de comunicar con tu lector o, mejor dicho, con tu espectador porque cada vez hay menos diferencia entre ambos.

3. (a) Yo creo que en términos poéticos nunca ha tenido sentido la cuestión grupal, se ha hecho a posteriori para tomar las cosas de manera ordenada, para poder diseccionar mejor la pulsión del tiempo de la que habla el poeta. Fíjate que creo que el poeta nunca se generaliza a sí mismo, sí que está sometido a modas, claro, como cualquier artista, pero lo egocéntrico te lleva a pensar que estás solo pensando como la primera vez que pensara el primer hombre solo.

(b) Bueno, es que el mundo no es uno y punto, el mundo es sofisticado y se renueva insistentemente, por tanto, las críticas sobre el mundo no pueden ser las mismas. En estos momentos yo no siento que tenga que hacer una crítica al mundo hispánico, yo creo que la crítica es ya al mundo occidental, a Europa, a la dejadez con la que arrastramos los pies por los barrios de Europa conscientes de la marca de confort que nos cobija: la ausencia de reflexión, la tristeza infinita de consumir, la rabia

sin violencia que nos enseñan a guardar, el apasionamiento por banderas sin discurso, el sopor con pereza que causa un cambio, esa es la crítica y solo es occidental. Necesitamos volver a reivindicar las palabras manidas y sobadas como patria, libertad, democracia, es una forma de robo que nos han hecho los anuncios publicitarios blandos y los gobiernos que juegan con la pose de las palabras vacías de contenido, algo así como llevar un vestido de palabras a ver cómo me quedan en los labios, detrás nada más que una consigna para hacer eficaz el voto repetitivo.

MARÍA ROSA LOJO
ARGENTINA

1. No sé hasta qué punto el lenguaje poético en sí mismo se ha modificado por la introducción de internet. Indudablemente, sí han aumentado extraordinariamente las posibilidades de difusión de la poesía, a través de las redes sociales, y de las publicaciones *on line*. También se abren posibilidades de interacción con otros lenguajes, aunque estas no necesariamente son nuevas. Por ejemplo, en Argentina trabaja desde hace los años '90 (antes de que la web pasara a primer plano en la vida cotidiana) el poeta performático y audiovisual Javier Robledo: "Robledo entiende al lenguaje poético como una mixtura de imagen, sonido, símbolo, palabra, discurso; y plantea que, en una época atravesada por la tecnología, existen nuevos soportes a ser explorados." (http://ludion.org/radar.php?artista_id=21). En estos meses de pandemia, sin posibilidad de

lecturas presenciales, se han multiplicado las plataformas audiovisuales, que potencian la relación de la imagen, la música y la palabra poética. No siempre los poetas proporcionan todo este material. A menudo otros realizadores editan su poesía en nuevos marcos, lo que produce una verdadera co-creación.

2. La publicación en papel tiene sobre todo dos problemas hoy día, comparada con internet: uno es su costo elevado, y otro, la difusión comparativamente escasa. Creo que por eso la Internet puede volverse cada vez más atractiva, sobre todo a medida que las tecnologías se perfeccionan y ofrecen formas de presentación e interacción cada vez más sofisticadas. Como señalé en la pregunta anterior, el encuadre multimedial promueve a menudo la intervención de coautores en el nuevo contexto. Las veo como experiencias que enriquecen y amplían el horizonte poético.

3. (a) Hay plataformas poéticas locales en todas partes que hoy, justamente gracias a Internet, se abren hacia un espacio cada vez más internacional, donde todo está a un *click* de distancia. Coexisten con las publicaciones en papel, que no han desaparecido, aunque su circulación sea más reducida. Siempre existen pertenencias culturales, lingüísticas, nacionales. No sé si se puede hablar de “grupos”; en Argentina hay colectivos poéticos, pero no porque todos los poetas que los integran participen de una misma estética, sino porque son más bien ámbitos de reunión (que hoy, por la pandemia, han pasado a la virtualidad) desde

donde cada integrante puede mostrar lo suyo, interactuar, participar de diversas actividades. Por otro lado, me parece que la poesía circula muy ampliamente en portales, blogs, revistas, congresos, festivales y lecturas (en vivo u *on-line*), donde conviven escritores de diferentes países, estéticas y generaciones.

(b) Hay críticos que se especializan en ámbitos nacionales; otros navegan, atraviesan fronteras de todo tipo, plantean líneas comparatísticas. Me parece que la diversificación es estimulante, multidireccional, induce a trazar nuevas cartografías poéticas. No veo este fenómeno como un obstáculo sino como un aliciente. Los viajes geográficos y virtuales extraordinariamente facilitados en nuestro tiempo alientan un cruce de espacios y de tradiciones como nunca antes se vio. Y con una libertad también inédita para la creación y para la crítica.

MARIANO PEYROU
ESPAÑA

1. La poesía que más me interesa es la que va desnuda, al margen de la música (con la que tanto se ha acompañado) o de cualquier otro medio. Hay algo radical –próximo a la raíz– en esa desnudez: algo frágil y ambicioso, algo utópico (ser su propia música, crear sus propias imágenes y texturas), algo íntimo, autónomo, temerario, triste. No es sólo que ésta sea la poesía que más me interesa: es que es lo que me interesa de la poesía. Creo que puede haber obras excelentes basadas en hibridaciones, pero me parece

que al final, para quienes buscamos esa desnudez de las palabras (que sentimos que la materialización en un libro o en la voz ya es una especie de traición), los cambios tecnológicos no tienen ninguna importancia en nuestra relación con la poesía.

2. La poesía tampoco era, hace unos años, solo lo que los poetas firmaban y publicaban en papel. También era a veces una creación colectiva, o lo que surgía en una improvisación oral, o el texto que un jaguar con alas entregó a los antepasados de la tribu cuando comenzó a existir el mundo. La verdad es que estoy bastante al margen de esos “nuevos canales de difusión”, de modo que soy un absoluto ignorante sobre las repercusiones que puedan tener, pero sospecho que no modifican demasiado el amplísimo concepto de “autoría”, etc.

3. (a) Creo que, al menos en Occidente y desde hace unos cuantos siglos, la poesía –el arte– tiene un valor porque permite la individualidad: es, en cierto modo, un discurso antisocial, o al menos asocial, que surge de lo diferente que puede haber en un sujeto y está dirigido más a individuos particulares que al “público”. Esto, quizá paradójicamente, cumple una importante función social: la poesía –propia o ajena– es uno de los pocos espacios en los que uno puede ser uno mismo, además de criticar la impersonalidad de lo público y la imposición de modelos, identidades, etc. que se lleva a cabo por medio de cierto tipo de discursos “comunitarios”.

(b) Por supuesto, esto desorienta a los críticos o historiadores que construyen un relato a partir de los denominadores comunes, buscando tendencias que borran a los sujetos y a su subjetividad y que celebran el talento de unos pocos en tanto representantes o embajadores de un grupo. Creo que la crítica que vale la pena –que es verdaderamente crítica– se centra en esas singularidades de las que estoy hablando y trabaja desde cero en cada caso en vez de elegir como objeto de estudio obras que, tras una moderada distorsión, permitan corroborar su teoría.

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO
ARGENTINA

1. La función emotiva o expresiva de la que hablaba Roman Jakobson el siglo pasado se conserva en la poesía de las nuevas promociones que conviven con Internet, sean nativos o residentes digitales. Sin embargo, las herramientas que facilita internet impactan no solo en las formas de lectura sino también en la sintaxis y semántica del texto como consecuencia de una creciente retroalimentación entre emisor y receptor y de las restricciones del soporte digital. Esto ha modificado el esquema de comunicación clásico: los papeles de receptor, emisor y código son categorías móviles. Los poetas tradicionales conviven con poetuiteros e instagramers: la poesía digital es un fenómeno que se desarrolla, que parece haber llegado para instalarse y que se difunde y consume en buena parte por un tipo de público de una franja etaria principalmente adolescente y juvenil (los nativos digitales) para quienes sus

autores a veces se convierten en verdaderos *influencers*. A continuación resumo alguna de las ideas que planteé en un artículo que publiqué aquí: https://www.sigloxxieditores.com/libro/nuevas-poeticas-y-redes-sociales_49344/. En lo que concierne a los mecanismos de circulación de la poesía a través de las redes, en la actual coyuntura de heterogeneidad estética, los autores que representan la llamada *Generación millennial* o *Generación Y* (autores nacidos después de 1981), usan Internet y las redes sociales como principales medios de promoción y desarrollo de su producción literaria. Gracias a estos instrumentos han sabido dar un impulso al género poético en términos de ventas y de lectores, ampliando el público hasta incluir a las nuevas generaciones, escasamente involucradas anteriormente como asiduos lectores de poesía. Enumero a continuación algunas de las características que he estudiado en un artículo de mi autoría sobre la nueva poesía española y las redes sociales (Coord. Remedios Sánchez García, Editorial SIGLO XXI, 2018): (1) **La intermedialidad.** Instagram, por definición, es una aplicación que nace para compartir fotografías y también vídeos breves. Los paratextos verbales y los paquetes de metadatos aglutinados en cada *hashtag* son, en este caso, complementos de la imagen, de modo que se combinan los discursos icónico y verbal. El ciberescritor se enfrenta al desafío de dominar elementos ajenos a la palabra, algunas técnicas de programación web, de diseño gráfico o incluso de marketing. Habilidad de combinar texto, sonido e imagen. (2) **Lenguaje claro, cotidiano, coloquial.** El *alcance léxico* de esta poesía es discreto porque se utiliza un lenguaje que busca favorecer la legibilidad y la inmediatez de la comprensión. A este respecto,

considero necesarios e iluminadores algunos estudios recientes que apelan a herramientas de la lingüística aplicada para efectuar análisis lexicométricos de la joven poesía española (y se concentran en aspectos como la *frecuencia léxica*, la *variación léxica* y las *clases de palabras*) como algunos estudios de Francisco José Sánchez García, profesor de la Universidad de Granada.

(3) **Brevedad y bimembración.** Los poemas difundidos en Instagram y luego recogidos en libro se caracterizan por su brevedad, que está dictada por la necesidad de aprovechar el espacio de la pantalla. La estructura sintáctica de estos micropoemas suele ser bimembre y se construye a partir de antítesis y oposiciones. Se aprovecha, también, la bisemia favorecida por los juegos de palabras. Estas oposiciones se fundan muchas veces en imágenes cromáticas, auditivas y sustantivos abstractos (luz/sombra; fuego/cenizas; silencio/voces; arder/quemar; coser/descoser etc.).

(4) **Imperativos, usos aforísticos, frases hechas, locuciones, uso de conjunciones adversativas y coordinantes.** Estas características se combinan con la bimembración que mencioné anteriormente. Los versos suelen usar conjunciones adversativas y coordinantes, pocas veces hay oraciones subordinadas. La apelación a varias conjunciones puede conducir al polisíndeton y a la repetición anafórica. Aparecen muchos verbos en imperativo a modo de consejos, se roza el uso aforístico y se establecen juegos con frases hechas y locuciones que se supone que forman parte del acervo cultural de su lector-modelo. “Trama urbana y afán de testimonio siguen sosteniendo buena parte de las propuestas poéticas del nuevo entresiglos” señala Laura Scarano (2014: 106). Referencia completa: Scarano, Laura. “Identidades poéticas en la era global”, en Cora

Cecilia Rampoldi (comp). *Literatura. Lingüística. Investigaciones en la Patagonia VII*, 2014, pp. 103-124. Estas *poéticas de lo menor* tiene también una tendencia meditativa que se acerca a las modalidades “aforísticas” cercanas a una “lírca del pensamiento”. (5) **Insistencia en la función metapoética.** Son numerosas las analogías entre el lenguaje y el amor, la comparación establecida entre las relaciones sentimentales y el ámbito de las palabras, los libros, tipos textuales y géneros discursivos. (6). **El uso reiterado del verbo cópula.** Otra característica que he identificado es la tendencia a la acuñación de definiciones poéticas articuladas en torno al verbo cópula “ser”.

2. En el año 2003 escribí un breve texto para una revista argentina sobre el fenómeno que denominé “juglares electrónicos”. (La referencia es la siguiente: Martínez Pérsico, Marisa (2003). “Juglares electrónicos: el procedimiento de hipertextualidad en la literatura y en Internet”. *Revista de información docente Raíces y alas* 6 (11). Luego profundicé esta idea en un artículo para la revista española *Caracteres* (2013): <http://revistacaracteres.net/revista/vol2n1mayo2013/los-juglares-electronicos-y-la-novisima-narrativa-hispanoamericana/> Allí decía lo siguiente, acerca del problemático concepto de “autoría” que se plantea a partir de la interacción entre el creador y el uso de soportes digitales: La noción de texto que surge con la cultura posmoderna del hipertexto recuerda, paradójicamente, a la circulación de la información durante la Edad Media. Si bien el canal de transmisión de esa biblioteca itinerante que se llamó *juglar* era

la oralidad y el despliegue de su arte –el mester de juglaría– cumplía la función primordial de informar a la población sobre las hazañas y gestas de sus héroes, hay un aspecto de su *performance* que nosotros, usuarios de Internet del siglo XXI, repetimos. Este poeta trovador, a pesar de su ingenio y capacidad interminable de recreación, carecía de “voluntad de autoría” y solo actuaba como transmisor cultural. Su *techné* radicaba en seleccionar materiales de la tradición para reconfigurarlos; su oficio no era el de un plagiarlo, aunque trabajaba con sedimentos de una cultura heredada de generaciones anteriores. Su arte se dibujaba y desdibujaba mil veces de boca en boca, introduciendo variantes y repitiendo fórmulas, pero siempre bajo el sello del anonimato. La voluntad de autoría recién aparecerá fuertemente con el individualismo renacentista. ¿Por qué esta dinámica cultural tan alejada en el tiempo recuerda el modo de circulación de la información actual? Especialmente, por la desaparición de límites precisos entre las funciones del emisor y del receptor dentro del circuito de la comunicación. La información que circula en la Red es patrimonio de todos los actores, creada y recreada, factible de ser reproducida con las variantes y repeticiones que cada usuario desee. El lugar del autor, que es el lugar de poder y de “autoridad” se desdibuja, como afirma el filósofo italiano Gianni Vattimo en *La sociedad transparente* (1989): medios como el periódico, la radio, la TV han sido determinantes para disolver los puntos de vista centrales y han promovido la multiplicación de visiones del mundo; en los Estados Unidos de los últimos decenios han tomado la palabra minorías de todo tipo, culturas y subculturas. Podemos incluir

a Internet dentro de esta categoría, aunque por su naturaleza no pueda llamarse propiamente recurso *massmediático* (quien escucha radio o mira TV recibe el mismo mensaje simultáneamente, mientras que en Internet cada receptor está seleccionando la parte que se adecua a sus necesidades o intereses, en el momento en que el receptor lo dispone). Acerca de la «experimentación» y la «hibridez» de «formas» y «lenguajes» diferentes en la poesía actual he mencionado algo acerca de la “intermedialidad” en la pregunta anterior.

3. (a) Creo que sigue teniendo sentido y sigue siendo necesario que existan grupos, y que estos convivan con las individualidades. Pensemos que todavía se publican algunos textos programáticos a la manera vanguardista que defienden su necesidad de identidad y pertenencia grupal, recordemos por ejemplo el Manifiesto “Defensa de la poesía” del grupo panhispánico Poesía ante la incertidumbre, publicado en marzo de 2011. De todos modos, creo que sí ha cambiado la definición de “grupo” literario. No necesariamente los grupos hoy comparten una misma línea estética, a veces son grupos aunados con voluntad editorial (o sea, se generan sinergias grupales a partir de aportes individuales para sacar adelante proyectos editoriales, colecciones de poesía, con más fuerza), o los grupos se crean para organizar eventos y actividades: festivales, encuentros. Es decir: hoy no es un requisito la defensa de una homogeneidad estética sino la reunión de esfuerzos aislados para generar proyectos más sólidos. La actitud compartida.

(b) Yo no veo una fragmentación alarmante, veo paradigmas divergentes que conviven, tanto en España como en América Latina. Unos más canonizados, otros menos, unos representados por ciertas editoriales de trayectoria, otros abarricados en editoriales independientes. Creo que el campo literario desde siempre se nutre de estas luchas, de la pelea entre centros y periferias. La crítica podría detenerse en analizar los catálogos editoriales, las propuestas de estas editoriales, así como las actividades poéticas masivas (eventos en ferias, festivales, etc.) para radiografiar la naturaleza de esta pluralidad.

MELCION MATEU ADROVER
CATALUNHA, ESPANHA

1. Pertenezco a una generación (la nacida en la década de 1970) que ha crecido entre los dos mundos (analógico y digital). A diferencia de los *millennials* conocimos como una necesidad inmediata la fotocopiadora, tocamos la máquina de escribir, la enciclopedia de papel, escuchamos las cintas de cassette y visionamos cintas de VHS. Crecimos ya con la llegada y popularización de las herramientas informáticas, la introducción del PC a los hogares, internet, las plataformas de difusión en línea, el e-mail, los blogs, la incorporación de audio y video, etc. Estos cambios nos han proporcionado nuevas plataformas de acceso a la información y de difusión. Podemos acceder a la última poesía japonesa contemporánea o a incunables digitalizados con un solo clic. Pero apreciamos el papel, el

libro –sea nuestra plataforma de difusión o no– porque sentimentalmente nos hemos educado con él y porque tiene aún muchas ventajas sobre las plataformas digitales: no depende de fuentes de energía, su materialidad como objeto le aporta posibilidades expresivas idiosincráticas (y no pienso solo en el libro-objeto y las ediciones artesanales). Cada creador ha reaccionado como ha podido o sabido ante estos cambios, tanto en el plano de los canales de difusión de su obra como en su incorporación al lenguaje poético. Por mi parte publiqué mi primer libro, *Vida evident*, que era un libro juvenil y “tradicional” (formado en su mayor parte de sonetos), en 1999, después de vivir un par de años en EEUU y vivir desde el epicentro la generalización de internet. Son todavía sonetos, aunque, leídos desde esta óptica, puedo ver que algunos ya tematizan aspectos de este cambio, como la interferencia (en versiones analógicas como el zapping y el collage) o la aparición del correo electrónico. Lo publiqué en papel a la vez que colaboraba en una de las primeras revistas digitales de España, <http://www.barcelonareview.com/>, que nunca fue una revista «española» ni «catalana», sino «internacional»: su fundadora, Jill Adams, es una norteamericana afincada en Barcelona y se publica todavía, como ya entonces, en formato trilingüe catalán/español/inglés. El cambio tecnológico es sintomático de la vocación mundial (global) de mi generación, que en mi caso se traduce en instalarme fuera de mi país (viví once años en EEUU, llevo cinco en Brasil). Incluso quienes han vivido siempre en el mismo lugar se ven expuestos a esta manera de viajar inversa que es que lo extranjero venga a ti. Ya hace décadas

que podemos ser locales (o glocal), pero la posibilidad de esta difusión inmediata y mundial está allí. En cuanto a la asimilación de estos cambios en el lenguaje: hay muchas vías, cada creador escoge sus herramientas. Incluso en la poesía textual, el léxico poético incorpora y tematiza estos avances: se incluyen palabras y motivos de las nuevas tecnologías. A un nivel sintáctico se insiste en la idea de interferencia, en que la estructura lineal del discurso se ve interrumpida por otros discursos más o menos simultáneos. Los géneros se mezclan con mayor facilidad: prosa y verso, imagen y palabra. Y todo eso, mezclado, se lleva a la performance, *spoken word*, y poesía en vivo. Las estructuras complejas, en red o circulares, la realidad aumentada, el hipertexto, todo esto se ha ido incorporando de alguna manera al discurso poético. Pienso por ejemplo en textos como “El canvi” de Miquel Baucà (1940-2005), escrito en formato de diccionario, o “Circular”, de Vicente Luis Mora (1970): son ejemplos de textos que desde el lenguaje verbal exploran las posibilidades de una escritura más allá de la linealidad unívoca. Mi último libro publicado, *Illes lligades [Ilhas ligadas, 2014]* une estructuralmente y temáticamente las islas de Mallorca, Nueva York y Florianópolis. Buena parte es prosa «recortada» o prosa pura y dura. Este archipiélago imaginario forma parte de mi presente, porque son lugares que están en mí: en mis orígenes, donde he vivido o vivo en la actualidad y con los que me relaciono casi a diario por una vía u otra. Esta simultaneidad de lugares y tiempos es parte de la experiencia contemporánea que compartimos. ¿Continuidad con el discurso anterior? Toda esa mezcla de géneros y posibilidades expresivas era ya el discurso

anterior. La poesía catalana, que es mi tradición lingüística, es descendiente directa, hermana gemela de la de los trovadores y trobairitz occitano-provenzales. Ya en la Edad Media la poesía era texto, composición musical, performance (interpretación), artes del libro y visuales (el manuscrito incorporaba miniaturas). Y nunca lo dejó de ser. Y también vale para la canción y la tradición popular: la poesía oral en algunas zonas, como Mallorca, con la glosa, sigue muy viva, como ocurre con los repentistas brasileños. La mezcla de lo popular y lo culto con la posmodernidad lleva a cuestionarnos hasta qué punto es útil ya esta distinción. Los concretistas recuperaron un término joyceano para referirse a la poesía como verbivoco-visual: palabra, sonido, imagen. El catalán Joan Brossa practicó un camino paralelo a ellos que incluye textos, teatro, poesía visual y objetual. La poesía oral ha sido recuperada y modernizada en Cataluña revitalizada de una manera muy activa en estos los últimos veinte años gracias a poetas y rapsodas como Enric Casasses, Josep Pedrals, Dolors Miquel, etc. Y también en el plano de la performance y la *spoken word*. La poesía ya era palabra, sonido e imagen en la Edad Media, ha sido siempre performance en su vertiente popular, y lo continúa siendo ahora, actualizando e incorporando los medios a su alcance.

2. Creo que sin renunciar a la idea de autoría y la intervención de participantes individuales, toda obra intermedial lleva a la colaboración. Algunos poemas de mi último libro se incorporaron a otros del estadounidense Rowan Ricardo Phillips en el CD *Poética* del compositor y contrabajista

Alexis Cuadrado. Los textos y las partituras pueden ser de cada cual, pero en el CD y en las presentaciones en vivo intervenimos los tres, junto a otros músicos. La publicación en libro continúa, a pesar de la crisis editorial, y gracias a ella y a la competición con el libro electrónico hay una revalorización del libro como objeto: ante la banalización del catálogo *mainstream* de los grandes grupos editoriales, surgen pequeñas editoriales, algunas artesanales; para hacerse necesario, muchos sienten que el libro debe editarse mejor, con más cuidado, y lo demuestran.

3. Creo que ya a propósito de la generación de 1950, João Cabral de Melo Neto definía, un poco por los pelos, a un conjunto de poetas muy diferentes a partir de las soluciones individuales que planteaban ante unos mismos problemas. La crítica debe plantearse las preguntas, los problemas para los que los creadores buscan respuestas individuales o particulares. La dispersión actual es el signo de los tiempos, no debe verse como la fragmentación de una añorada unidad perdida. Es lo que hay y como tal debe analizarse. El mapa es complejo porque lo son las tensiones del mundo actual: entre la globalización, las diferentes reivindicaciones colectivas e identitarias, los diferentes nacionalismos (estatales o no) y una pandemia que ha confinado y aislado a medio mundo, y puesto en cuarentena buena parte del tejido cultural. No creo que sea difícil encontrar afinidades entre las poéticas activas en diferentes puntos de un mundo hiperconectado.

MICHAEL SOARES DA SILVA

BRASIL

1. Os traços de continuidade com o que veio anteriormente estão expressos na poesia contemporânea, quer sim quer não; pois em outro modo não se expressou a poesia que então vemos. Os dispositivos digitais vieram para fortalecer a poesia e todo o meio expressivo, sendo assim, aquelas formas que se adaptaram ao meio expressivo dos dispositivos digitais estão favorecidos.
2. A partir dos conceitos de relação autoral entre poeta e leitor, a publicação de poesias nos meios digitais trouxe uma camada ligada a suporte e reconhecimento. A partir dos anos 90, houve maior fluidez do mundo poético e falta de importância à poesia em geral. Escrever torna-se um meio de expressão que independe das publicações.
3. Como falado, entre escrever e ser lido existe um abismo de socialização. Muitos escrevem com intenção de serem lidos, mas poucos efetivam sua vontade que depende dos meios de publicação de informações que podem não corresponder à totalidade de interessados que satisfaçam o escritor. O leitor pode estar satisfeito com poucos versos de uma obra-prima, como a poesia grega; mas o escritor parece depender do acesso ao universo lírico do poeta para sobreviver entre a crescente concorrência devido a geração dos computadores.

MIGUEL CASADO
ESPAÑA

1. Es evidente que los cambios tecnológicos y sociales condicionan notablemente las formas de percepción y que estas nos vinculan y/o separan del mundo; a partir de ahí, y seguramente a medio y largo plazo, modifican también la lengua. Esto no es nuevo; se ha estudiado mucho lo que supuso el paso de la oralidad a la escritura en la antigüedad, o la revolución perceptiva que introdujo la imprenta (es impresionante la perspicacia y la vigencia del trabajo de McLuhan). Sin duda, cada cambio técnico y social tiene sus propios rasgos y maneras de influir –y el cambio a lo digital y lo virtual es de enorme repercusión–, pero no deberíamos ser tan ingenuos de sentirnos en un momento único y sin precedentes de la historia; esta creencia mermaría además la capacidad de conocer y pensar el cambio al sustituirlo por su mito. En este sentido, me parece difícil valorar seriamente unos cambios que, en perspectiva histórica, estarían aún insinuándose o empezando a producirse. Aunque es evidente la intermedialidad de la poesía contemporánea (no ya solo de la más reciente, sino que esto se remonta a muchas décadas atrás, antes en todo caso de la digitalización), mi atención personal se dirige principalmente a la poesía verbal escrita. Entiendo que la lengua es, en buena medida, la diferencia que constituye la condición humana, nuestro medio de conocimiento y útil de conformación del mundo. Y, al fin y al cabo, la hipercomunicación que distingue la vida actual, en una dinámica –no conviene olvidarlo– impulsada por el sistema económico, se da básicamente en el marco y cauce de la lengua.

Mi atención se dirige, pues, a la poesía verbal escrita, y me cuesta asumir que sea sinónimo de “poesía tradicional” un arte que, al menos desde hace siglo y medio –pienso en Rimbaud–, ha tomado la negación de sí mismo como ley de su movimiento. Por otro lado, en las demás manifestaciones que vienen considerándose poéticas (poesía “como objeto”, “como acción”, etc.) no es difícil distinguir fuertes raíces tradicionales de varia índole.

2. No sé si la relación de la poesía “con otras artes y disciplinas” es del mismo orden que la que pueda mantener con “la ciencia de la comunicación y los avances tecnológicos”; no parece, en efecto, que sean del mismo orden las relaciones mantenidas por la poesía con la pintura o el cine, que las mantenidas con la imprenta en el XVI o el periodismo en el XIX. Los nuevos canales de difusión son, sobre todo, canales de difusión (no me refiero ahora al trabajo poético con lenguajes informáticos, con una tradición que se remonta a los años 60 del siglo pasado, porque la pregunta no apunta ahí) de una actividad que se hace juntando palabras como siempre. Hay una mayor facilidad técnica para relacionar imagen y texto en un solo objeto; hay mucha mayor facilidad para utilizar archivos y documentación, para realizar ejercicios de apropiación (de larga tradición también ya), etc. Quizá la inmediatez de la escritura, su inscripción en el tiempo real de la vida, se ve impulsada y favorecida por los medios digitales de difusión. Pero seguramente, ante un texto, sea tan necesario como siempre discernir si se trata de un desahogo de los sentimientos personales, un juego combinatorio y retórico de elementos codificados

o un trabajo de tensión de las palabras; la presentación *horizontal*, no jerarquizada, de los distintos materiales que favorece internet quizá exige más que cada lector ejerza ese discernimiento, pero siempre es una buena noticia que se requiera el espíritu crítico de cada uno.

3. (a) Esta pregunta me produce cierta perplejidad. No sé apreciar en qué consiste esa “fragmentación individual de los discursos poéticos”, y sobre todo la valoración negativa que, de modo implícito, se transmite de ella. Sería una gran noticia que el enunciado inicial estuviera en lo cierto y la poesía se hubiera ido moviendo a contracorriente de lo que ha diseñado el sistema en las últimas décadas, decantándose como un lugar de resistencia a ese sistema. Pero, para poder hablar sobre todo ello, sería primero preciso deslindar entre la práctica de la poesía, los estudios que se realizan sobre ella, el publicismo que la toma por objeto, etc. En principio, que los discursos poéticos se individualicen me parece su estado necesario; entiendo la poesía como un trabajo de búsqueda de una lengua-mundo propia, personal, que investigue en las fisuras e imposibilidades de la lengua –y de su relación con la realidad– para abrirla cada vez. En grupo se puede dialogar, compartir lecturas y experiencias, adoptar iniciativas en un ámbito social, favorecer la promoción o la difusión de los distintos miembros, etc., y esto se puede seguir haciendo, se sigue haciendo, ahora como antes. La escritura no es grupal o, en todo caso, si pudiera ser colectiva, ese *grupo* habría de *individualizar* su lengua-mundo para producir poesía, del mismo modo que lo necesita el autor individual. Un poeta como César Vallejo siempre trató de abrir

vías de diálogo, de tener interlocutores, compartió en grupo iniciativas y experiencias, y es imposible entenderlo en términos de grupo, no hay quien lo pueda clasificar. Si, por otra parte, se analizan los grupos históricamente activos, se comprueba –aparte de mínimas excepciones– que su acción se limitó a un tiempo breve, que se dio sobre todo en un ámbito programático y de difusión, y que los poetas más valiosos siguieron desde muy pronto una trayectoria propia que solo falseándola podría seguir leyéndose en clave de grupo. En efecto, “vislumbrar direcciones o rasgos comunes entre los diferentes discursos individuales” es algo que atañe a la academia, a la crítica, al publicismo comunicativo, no a la escritura. Y para considerarlo se encuentra un problema de tradición: el modo en que la academia, la crítica y el publicismo han trazado grupos y señalado rasgos comunes se ha basado de manera general en leer a los poetas buscando semejanzas, lo que implica una mala lectura, que no aprecia lo singular de cada texto, es decir lo que lo hace poético. Los denominadores comunes simplifican, generalizan, pierden el tacto concreto de la lectura, terminan forzando a quien lee a adaptarse a un marco dado previamente. Que esto quiebre sería un paso para un conocimiento más real de la poesía.

(b) Quizá la sensación de una mayor “fragmentación individual” se debe a que cierta crisis de las editoriales y los medios de comunicación tradicionales ha debilitado el control que en muchos países ejercían sobre el canon, del mismo modo que el gran aumento de la información ha ido dificultando que siguieran vigentes en la academia las etiquetas al uso, con frecuencia artificiales. Esto puede producir desorientación o

incomodidad en el trabajo didáctico o periodístico, como se refleja en este cuestionario; pero va en la línea de una mayor libertad y pluralidad de lectura. A mi juicio, la crítica nunca debería ir de lo general a lo particular, ni tratar de explicar la escritura poética a partir de una serie de direcciones comunes, grupos, un *mapa* de tendencias. Más bien, el proceso habría de ser el opuesto: a partir de la lectura exigente de la obra concreta, de los textos reales, quizá en algún momento se podría llegar a distinguir rasgos generales, siempre más útiles para los historiadores que para los lectores y los poetas. No es una tarea sencilla ni posible de realizar de manera inmediata, con la velocidad que requiere la hipercomunicación, y sin duda desborda las posibilidades de un crítico individual; solo sobre una base de crítica seria, se podría realizar ese trabajo de segundo nivel que, por tanto, inevitablemente solo podría alcanzarse como una forma de conocimiento colectivo.

OLVIDO GARCÍA-VALDÉS
ESPANHA

1. Sí, en efecto, el mundo ha cambiado radicalmente, tal como McLuhan lo había descrito con admirable precisión en los años 50 del siglo pasado. La *galaxia Gutenberg* dio paso a una vida tecnomediática, de sensibilidad audiotáctil, que nos hace difícil entender los hechos culturales –el arte, la poesía...– de una sola ojeada. Sin embargo, en esa mutación o salto cualitativo, algo quizá se ha mantenido con perfecta continuidad: la

intuición como herramienta y antena fundamental para orientarnos. Entre las incontables posibilidades de la oferta, ¿qué despierta de pronto nuestro interés, y cómo, por qué, hasta qué punto?, ¿qué pone en juego al interesarnos?, ¿en qué momento lo desestimamos, vemos que no, que es mero bluff? Ahora como antes, cuando la sensibilidad está entrenada, los cantos de sirena y sus variables grados de fascinación o de atractivo se distinguen bien. Y ahí vamos, un poco como siempre, buscando, separando y discerniendo, y dejándonos atrapar por lo que nos merece la pena, sea en la red, sea en directo.

2. Ciertamente: interacción de los receptores y la obra, o de los receptores entre sí, intermedialidad y nuevos procedimientos de trabajo (de “escritura” y de “lectura”), hipermedialidad... Pero propiamente el concepto de autoría se había puesto ya en crisis con las vanguardias históricas. Y ahora se sigue llamando “autoría” al origen, individual o múltiple –y contando en lo múltiple la programación y realización–. La recepción, por su parte, me parece que no ha cambiado mucho: percepción, pensamiento, reacciones afectivas y estéticas siguen siendo cosa de cada quien para cualquier soporte. Por otro lado, la expansión del campo “poesía” ha sido constante desde las vanguardias y ha tenido momentos especialmente fuertes en Latinoamérica, como la galaxia *concreta* brasileña o los *antipoemas* de Nicanor Parra... Todo depende de a qué llamamos poema o qué leemos como poesía. Yo leí hace poco, como un libro memorable de poesía, *quiero dejar de ser undentroдеми*, del escritor alemán Birger Sellin –en extraordinaria traducción al castellano

de Carmen Gauger—. ¿Y acaso se han agotado ya “clásicos” con lenguas tan diversas como Juan L. Ortiz (1896-1978), Jaime Saenz (1921-1986), Blanca Varela (1926-2009), Joan Brossa (1919-1998), Lorenzo García Vega (1926-2012), Antonio Gamoneda (1931), Ida Vitale (1923), José-Miguel Ullán (1944-2009), María Victoria Atencia (1931), Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Gerardo Deniz (1934-2014) o Leopoldo María Panero (1948-2014)? Personalizando, para mí escribir poemas ha sido el trabajo de la vida. Lo digo retrospectivamente. Hace treinta años no habría sabido decirlo así, y, sin embargo, ya *era* así. No me refero a que haya dedicado mi vida a escribir poemas, como una dedicación literaria. Quiero decir que la vida, si merece la pena de ser vivida, acaba siendo un trabajo que uno hace sobre sí mismo, y escribir poesía es una de las formas que adquiere ese trabajo. De algún modo ese trabajo de uno sobre sí mismo entra en el poema. Es raro: la vida es lo inmediato y lo muy difícil de aprehender; no es lo dado, es lo que hay y lo que ocurre en tanto que percepción intensa de lo que hay y lo que ocurre. Solo por algún tipo de intensificación de la percepción llega la vida al poema, y esa intensificación naturalmente se refiere también a la lengua. La vida pasa al poema en la lengua, que toma para hablar, por así decir, la forma –sonoridades, conexiones y desconexiones, sintaxis– de la vida. El poema es del presente, el pasado está en el presente; también lo por venir son las preguntas del presente. El poema, más que con un yo, tiene que ver con la vida. Es un lugar raro donde se guarda la vida. Cuando se tiene mi edad, se ve qué ha tenido importancia y qué no, qué lugar han ocupado las cosas. En ese sentido, escribir poemas y leer los que otros han

escrito, ha sido un espacio desde donde mirar, lo que importa está ahí. Ese espacio es una lengua, una lengua que cada uno hace propia dentro de la lengua común, una relación con las palabras y la sintaxis, ir hasta donde las cosas son como son. En cierto modo, se trata de encontrar una lengua que no mienta como suele (la política, los medios de comunicación, las redes sociales...), de encontrar un inestable punto de fijeza o verdad.

3. Creo que hay tal vez un malentendido conceptual; algo que me desconcierta un poco en el planteamiento de las cuestiones. Así, en “...padeciendo una paradójica fragmentación individual de los discursos”. ¿Por qué “padeciendo”? ¿No se trata más bien de una ganancia (ganancia lingüística, política, poética...)? Me parece que solo desde una perspectiva de comodidad para la enseñanza académica –y no desde una perspectiva crítica– se podría entender de ese modo, como pérdida. La lectura de cualquiera de los poetas que he citado en la pregunta anterior, en su “paradójica fragmentación”, serviría como ejemplo de asombrosa ganancia. Por otra parte, ¿no ha sido siempre un error estudiar la poesía –eso que llamamos *poesía*– por “grupos”, “generaciones”, “escuelas”? En quien dedica su vida al trabajo del que hablaba antes –sea en poemas verbales, sea por otros medios y procesos– no hay desorientación (tampoco en quien los lee). A no ser que llamemos así los distintos grados y caminos de su búsqueda; y en ese sentido, bienvenida sea la desorientación. Me gusta entender la crítica como un modo particularmente eficaz de *lectura*; no de una lectura que iguale,

acomode y encasille, sino una lectura capaz de dar cuenta de lo singular en cada una de esas obras.

PABLO FANTE

CHILE

1. A nivel de la modificación, desde mi experiencia, el elemento tecnológico (escritura digital y soporte de difusión en línea) estimula una comunicación de la poesía leída más breve, que estimula lo visual en pantallas, y al mismo tiempo estimula que la poesía se manifieste en otros formatos, ya sea en obras sonoras o audiovisuales (ambas tecnológicamente más accesibles hoy que durante el siglo XX). Estos cambios de formato llevan a cambios del discurso poético, que dialoga con el formato que lo sostiene y en que se transmite: reconozco en las poéticas actuales un diálogo permanente con la tecnología en curso, reflexionando sobre la práctica de la escritura sobre nuevos formatos digitales o, de manera más ambigua, de algo que se llama “poesía” más allá del uso mismo del lenguaje. Por otra parte, la poesía mantiene una fuerte continuidad de tópicos a lo largo de los siglos, que sería excesivo enumerar aquí.
2. Los formatos digitales tienden a borrar huellas de autoría y la distancia entre autor y lector. Reconozco una fuerte tendencia hacia lo visual, en diálogo con la elaboración de afiches, que logran un impacto rápido, como se busca en redes sociales. Se busca un mensaje directo. Esto se suele

manifestar también en ciertos poemarios impresos, que incluyen obras visuales. Detrás de esto se manifiesta una problemática de tipo temporal: el tiempo de lectura (el tipo de lectura) se modifica, generando lecturas más veloces y también poemarios que permiten este tipo de lectura.

3. Al menos en mi experiencia desde Chile, reconozco corrientes, que pueden cruzar países con una gran rapidez, por la mayor capacidad de los textos para circular. Existen corrientes de poesía, cuyos autores tienen la capacidad de estar inmediatamente conectados a través de diferentes países. Hay una lógica de mundialización. Ahora bien, me parece importante estar conscientes de por qué ciertos materiales circulan más rápido que otros (poesía, música, todo tipo de obras comunicativas). En algunos casos, la difusión ya no depende de la programación de las editoriales, sino de iniciativas personales. Es decir, que las obras leídas pueden depender más de la capacidad de ciertos individuos para gestionar redes sociales (y la red en general) que de apuestas editoriales (para bien y para mal). En este contexto, la crítica debe ser sumamente prudente. Uno de los principales riesgos es aferrarse a obras poéticas temáticas que parecen paradigmáticas de ciertas corrientes y que permiten análisis académicos evidentes, pero que no son necesariamente obras leídas ni obras que marquen a otros poetas. El camino más seguro es internarse en el panorama completo de un país, aunque esto conlleve una evidente dificultad. En cualquier caso, como la poesía tiene públicos lectores más acotados que otros

gêneros, en general existen editoriales especializadas, y los autores suelen repetirse en estos catálogos.

PÁDUA FERNANDES

BRASIL

1. É uma pergunta que está a ser feita por várias pessoas. Trata-se de uma questão posta, por exemplo, aos que fazem panoramas da poesia mais recente. José Luis Morante, na apresentação da antologia que organizou de poesia espanhola deste século, *Re-generación: Antología de poesía española (2000-2015)* (Granada: Valparaíso Ediciones, 2016), comenta a chegada dos poetas que são “nativos digitais”, mas ressalta que faltam estudos para analisar como isso afetou o discurso poético. Osvaldo Silvestre, num ensaio que Célia Pedrosa e Ida Alves recolheram em livro (*Poesia contemporânea: Voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016), aponta que a instância legitimadora de um novo poeta continua a ser o livro impresso, e que as esperanças de que a internet abrisse um novo “mundo da poesia” têm malgrado. Há algumas coisas curiosas sendo feitas desde o início do milênio, como criar poemas a partir do que o Google sugere a partir de algumas palavras no instrumento de busca, mas isso ainda é apenas o velho *ready-made*, agora com um procedimento novo. Há quem escreva anunciando que assume a forma de “*e-mails*”, mas, se o título fosse “cartas”, daria no mesmo. Creio que ainda seja realmente

cedo para verificá-lo, com exceção de algum dos pontos que a pergunta seguinte destaca e que respondo a seguir.

2. Afetou no sentido de que a internet tornou a publicação mais fácil. Hoje, com as novas tecnologias, que permitem fazer impressão por demanda, até a publicação impressa ficou mais barata e, com isso, as editoras pequenas ficaram mais viáveis comercialmente. A situação no milênio passado era bem diferente, como posso testemunhar. No entanto, o desafio de ser lido continua; talvez hoje seja mais árduo, em razão, claro, da proliferação desses materiais (quanto disso vai efetivamente ser lido? Um blogue como o Escamandro mudou neste ano a política de publicação por esse motivo. Lembro agora de um poema recente do escritor argentino Julián Axat, publicado em *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* (City Bell: Julián Axat, 2019), “Poema impreso en impresora tres ‘d’”. O poema anuncia escrever o mais belo soneto, roubando os encantamentos de todos os poetas, e imprimi-lo em três dimensões. O resultado? “Nace la voz y un cuerpo/ con el que me fundo en el abrazo/ que (al fin)/ me desaparece”. Talvez essas novas tecnologias signifiquem novas modalidades de desaparecimento. Esses espaços na internet muitas vezes desaparecem sem deixar traço, mais efêmeros do que os livros em papel. Além disso, redes sociais e assemelhados não constituem, em princípio, espaços de leitura, mas de desleitura, próprios para propaganda, desavenças, discursos de ódio, mas não realmente para a literatura. Falo agora do Brasil, que é o caso que mais conheço: nesse sentido, certos autores, creio que não

só os mais jovens, têm-se posicionado, não raras vezes, como produtos a serem consumidos, e a experimentação e as formas têm orbitado em torno da linguagem da propaganda. Causas políticas são tratadas, dessa forma, como rótulos de identificação de produtos oferecidos no mercado, e é curioso ver como certos poetas procuram verificar qual é o rótulo da moda para colar por cima do que já vestiram. É a lógica do mercado, que contamina e mata possibilidades, mesmo quando o discurso é aparentemente de esquerda.

3. (a) Sim, os próprios poetas parecem reivindicar esse tipo de identidade coletiva em muitos casos. Cito um caso sobre que já escrevi, os poetas argentinos contemporâneos agrupados em torno da antologia *Si Hamlet duda le daremos muerte: Antología de poesía salvaje* (City Bell: Libros de la talita dorada, 2010), organizada por Julián Axat. Quando a resenhei uma década atrás, pude destacar o caráter geracional presente nesses poetas, para quem a política não era uma simples paisagem: trata-se de autores, em regra, da geração dos fundadores da organização H.I.J.O.S., isto é, de pessoas que nasceram na época do golpe de 1976 ou da última ditadura militar, e que tiveram, na condição de filhos de presos ou de desaparecidos ou de mortos políticos, suas vidas afetadas pelo terror de Estado. Alguns dos poetas reunidos nessa antologia estão nessa categoria de atingidos pela ditadura, outros não, mas a tematizam, em confronto com a poesia predominante nos anos 1990. A tese de Emiliano Tavernini parece-me analisar bem esse grupo: *Poesía, política y memoria en la Argentina*

reciente. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015), disponível nesta ligação: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75218>. Parece que essa retomada política da poesia acontece realmente em mais de um país; quando Julián Axat (cito-o novamente) organizou *La Plata Spoon River* (City Bell: Libros de la talita dorada, 2014), convidou poetas argentinos, mas também do Chile, Colômbia, Peru e Brasil. Cada um escreveu um necrológio para um dos mortos na inundação em La Plata. Relembro o acontecimento: o governo de La Plata resolveu esconder os mortos e sua própria incúria em uma grande alagamento em 2013 e perseguiu o juiz e o defensor judicial (o próprio Axat) que estavam investigando o caso. A antologia, inspirada no livro célebre de Edgar Lee Masters, foi concebida como intervenção pública de denúncia em favor desses mortos que o regime democrático queria esconder. Ela teve sucesso: o governo não pôde esconder o caso e milhares de pessoas compareceram ao lançamento. A obra pode ser baixada por meio desta ligação: <https://elniniorizoma.wordpress.com/2017/03/25/libro-la-plata-spoon-river-libro-completo-en-pdf/>

(b) Essa deveria, com efeito, ser uma das tarefas da crítica, tanto a realizada pelos próprios poetas quanto a pelos críticos não poetas. O mundo hispânico, porém, é grande demais. Vicente Luis Mora, tratando apenas da poesia de Espanha na antologia que organizou, com título tão bem escolhido, *La cuarta persona del plural: Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)* (Madrid: Vaso Roto, 2016), constatou uma “proliferação e convivência de poéticas díspares nos últimos anos”,

ratificando outros críticos. Essa tarefa só pode ser realizada coletivamente e, para tanto, a crítica deve valer-se justamente deste tipo de obra, que necessariamente existe a várias mãos e necessita estender-se no tempo, que são os periódicos. Como *Caracol*. Para tanto, é imprescindível manter-se a abertura e a gratuidade desses periódicos acadêmicos (que, em regra, publicam contribuições oferecidas gratuitamente), sem cair no corrupto modelo de publicação estadunidense, que já levou à morte um ativista como Aaron Swartz. Aqui também, a lógica do mercado contamina e mata possibilidades.

PEDRO POITEVIN
ALEMANHA

1. En mi experiencia, el advenimiento de Twitter, en particular, con sus restricciones de espacio arbitrarias y rígidas, coincidió con el renacimiento de cierta veta de poesía formal. Por ejemplo, cuando los tuits eran de un máximo de ciento cuarenta caracteres de longitud, Jorge Drexler inventó la semiespinela, una estrofa de cinco versos octosílabos con un esquema de rimas internas análogo al de la décima espinela, y un grupo considerable de poetas se dedicó por un tiempo a explorar (en público) las posibilidades de esta nueva estrofa. Han surgido, también, juegos híbridos entre la poesía y otros medios. Por ejemplo, en alguna ocasión, cuando acababa de enterarme de la existencia de Google Docs y de la posibilidad de invitar a desconocidos a presenciar el proceso de escritura,

compuse una villanela frente a un pequeño público. Uno de los versos que me vino a la mente era: “toda repetición es sorprendente”, pero a medida que la villanela avanzaba, la línea se movía de un lado a otro sin encontrar su sitio en el esquema rígido de la forma. Otra de las líneas en la villanela era: “se me escapa algún verso fugitivo”. Y efectivamente, el susodicho verso fugitivo terminó escapándose y quedó fuera del poema, y el poema que terminé escribiendo fue, en buena medida, una meditación acerca del proceso de su propia escritura, de manera que la influencia del escenario (Google Docs) y de la mirada del público terminó engendrando un poema y una presentación teatral acerca del nuevo mecanismo de interacción, del nuevo medio. Los experimentos oulipianos también se han beneficiado del advenimiento del internet. En homenaje a Raymond Queneau y sus «Cent mille milliards de poèmes», el poeta francés Robert Rappilly diseñó un algoritmo para producir cien millones de sonetos palindrómicos en francés. Yo hice lo mismo en español. Lo más interesante que me ha dado Internet es una colaboración con el poeta británico Anthony Etherin. Tras proponernos investigar la plasticidad de la frontera entre nuestras dos lenguas, Anthony y yo escribimos seis experimentos bilingües con distintas búsquedas y convenciones. Uno de ellos es un palíndromo bilingüe. Otro es un par de sonetos en conversación (uno en inglés y uno en español) que son anagramas el uno del otro. El proceso que los vio nacer involucró una serie de pares intermediarios de sonetos que no eran anagramas, y un divertido regateo en el que Anthony me pedía menos instancias

de la letra q y yo a él menos instancias de la w, por ejemplo. Los dos sonetos resultantes son, en cierto sentido, bi-traduccionen, pues ninguno de los dos es el original. Ambos son traducciones de traducciones de traducciones, etcétera. De no ser por la naturaleza porosa de las fronteras sociales en la era del internet, este tipo de colaboración experimental bilingüe entre poetas formales y marginales no hubiese sido posible.

2. La colaboración entre Anthony Etherin y yo me parece un caso ejemplar. El asunto de la autoría es difuso: ¿quién escribió el palíndromo bilingüe? El tema de la traducción es también sumamente difuso. Ese par de sonetos, uno en inglés y otro en español, que son cuasi-traduccionen anagramáticas el uno del otro, no son, ninguno de los dos, el original. Es curioso también que ha habido, en años recientes, una exploración de formas híbridas: poemas de once líneas alejandrinas que pueden ser leídos, si se hacen las pausas internas requeridas, como sonetos tradicionales (Alejandro Crotto publicó tres en *Letras Libres*); triolets que se transforman en sonetos. En un caso reciente, yo escribí dos sonetos palindrómicos que son anagramas el uno del otro. (Etherin ha hecho lo mismo en inglés). A mí me parece que este tipo de experimentación formal no sólo está ligada al advenimiento de nuevos medios de comunicación sino también a una doble preocupación: por un lado, estamos cada vez más conscientes de las tremendas limitaciones que la realidad social contemporánea ha impuesto sobre los individuos; por el otro, estamos también más conscientes de la mimesis de los mensajes políticos, de la manipulación mediática a la que

nos exponemos a diario, y ello ha dado lugar a un interés en los mensajes cifrados y en la duplicidad poética.

3. (a) La crítica tiene que ser ágil para rendir cuenta de lo que ocurre en esta época de cambio y transgresión de fronteras. Si bien sería un error abandonar consideraciones de “grupo” en general, es muy fácil atribuir una influencia cultural excesiva a las viejas formas de clasificar al mundo. (b) Si bien las modalidades del discurso poético se multiplican en número, el mundo ha empequeñecido considerablemente en los últimos años. Todos estamos en las mismas plataformas globales de información y desinformación, y el contexto en el que surgen estos nuevos discursos poéticos es menos angosto, menos local de lo que solía ser en el pasado. La dificultad estriba en identificar y entender, en un contexto a menudo un poco menos particular, las nuevas movidas poéticas que son favorecidas por las diferentes escuelas.

PEDRO SERRANO
MÉXICO

1. El lenguaje poético siempre está en modificación y al mismo tiempo siempre es el mismo, extendiéndose y concentrando. La posibilidad de la palabra regresa siempre en simultánea claridad diáfana y ofuscamiento, gracias a su constante reverberación. Sea ésta como sea, ya en el sonsonete encantatorio de los rituales ancestrales, ya en el individual recorte y pegar

de palabras ajenas, las piedras de la palabra entrechocan y resuenan, forman figurillas en el suelo y atraen la mirada y el oído. Cada nuevo medio significa el reacomodo de su forma. Del habla presente que retumba en cada oyente a la escritura postergada que se reactiva una y otra vez en su lectura, la poesía va cambiando y multiplicándose. A veces se desprende del ritmo, o se acoge en la rima, o se dispone de una nueva manera, en letras o en ideogramas o engarzada en música o disponiéndose en pantallas visuales. Al surgir la imprenta activó variadas disposiciones, a veces más concentrada en su organización visual, en otros casos en sus recovecos sonoros. Inevitablemente, los nuevos medios electrónicos, desde la escritura directa en computadora hasta el manejo sofisticado de programas provocan en ella nuevas activaciones, principalmente en estos dos canales, el del oído y el de la vista. Esto, en cuanto a sus posibilidades de expresión. En cuanto a su difusión, la red es para la poesía lo que las prensas rotativas fueron en el siglo XIX para la novela, cuando las publicaciones periódicas hicieron de ella el género popular por excelencia. La oportunidad de alcanzar cada mes o cada entrega un público cada vez mayor estructuró técnicas narrativas y condicionó modulaciones. El hábito se hizo al medio y la novela se desplegó de acuerdo a tales disposiciones tanto técnicas como sociales. A partir de entonces han salido novelas a borbotones, casi todas objetos de uso y desuso: hechas para el consumo, sin menoscabar tal cualidad, sin elevarla tampoco. Pero esto no holla en el paradigma de su calidad. Cuando la novela alcanza punto de ebullición, es decir de inasibilidad, de apetencia

continua, nos movemos en el mismo terreno que en un poema. Desde esa perspectiva, una novela es tan escasa y tan continua de público como la poesía, porque responde, desde su particular disposición, a las mismas pulsiones. Entonces se vuelve inagotable, se vuelve poema, pues. Pero volviendo al campo de los géneros, y no de las calidades, y en cuanto a su accesibilidad, en estos momentos la red es para los poemas lo que las rotativas fue para las novelas. La tecnología digital ha permitido el acceso inmediato y generalizado a todo tipo de poemas, desde los más reciclados hasta lo insospechado, y todos ellos al alcance de la mano. En ese sentido, la circulación de poemas ha crecido exponencialmente gracias a la red, que hace accesible la más extensa biblioteca, en todas sus variantes además, en todas las lenguas. Con una computadora, con una tableta, con un teléfono celular, no hay poema que no podamos alcanzar. La red ha provocado, en ese sentido, una proliferación de lecturas posibles. El mismo poema da para todos los gustos: lo podemos encontrar en una adusta publicación académica lleno de prótesis críticas, o en el campo florido de las así llamadas páginas de versos para el alma o en la meticulosa selección del blog de una poeta o en las diversas revistas de poesía que existen en línea. Si en el siglo XIX la prensa rotativa provocó, gracias a la novela, la democratización de la lectura lúdica por un lado, y por el otro la aparición de individuos, costumbres y clases antes poco presentes en la literatura, la red digital está permitiendo el acceso de un público lector a todo tipo de expresiones verbales, desde las más tradicionales hasta las más extraordinarias. Y si los ritmos de esos

tiempos y los acomodos periódicos de diarios y revistas acompañaban y ayudaban a la elaboración de lecturas morosas y acompasadas, la inmediatez de su disposición visual en pantalla y su accesibilidad en todo tipo de situaciones (siempre y cuando haya carga eléctrica, hay que decirlo) hace de los poemas un género ideal para su consumo en internet, ya sea de manera oral, escrita y hasta en animaciones virtuales. En cambio, si bien es cierto que se puede leer –y se leen, por supuesto– novelas en dispositivos digitales, hasta donde alcanzo a ver y a saber, nadie está escribiendo y nadie está publicando y nadie está leyendo novelas por entregas en la red. Pero no sólo eso. Si para la novela la prensa, y esto desde Cervantes, significó la incesante renovación de sus posibilidades externas en las más variadas de las formas, para la poesía, Independientemente de la voluntad de quien escribiera, la prensa acentuó una disposición solipsística y un acendramiento cada vez mayor. Al abrir opciones dispositivas que la situaban en un aislamiento visual dentro del espacio público y común de las páginas periódicas; al encajarla en libros objeto hechos en colaboración con dibujantes y grabadores; o al alcanzar una autosuficiencia gracias a la disposición en la página en blanco en busca del libro total, el medio de la impresión fue conduciendo al poema lenta e inexorablemente hacia una progresiva exclusión. En cambio, en los medios digitales la situación de la poesía se parece a la revolución de la vida en la explosión cámbrica, cuando todo fue posible para las formas orgánicas. Las potencialidades de la red abren el espacio a las más diversas expresiones emocionales que se puedan pensar con relación

a la palabra, tanto visual como auditivamente, y si se me apura diría que muy pronto hasta sensorialmente. La red expande las posibilidades de manifestación de eso que llamamos poema. La continuidad con el discurso anterior va a seguir dándose en esta manera a la vez dinámica y jerárquica que ha tenido siempre la manifestación poética, en tanto activa el juego de las palabras, independientemente de las maneras que tome para manifestarse.

2. En el siglo XVI la relación entre poesía, pintura y música era una danza intermitente de acoplamiento y competencia, las tres gracias en ronda alrededor de un centro formado por sus respectivas musas, en tensión y ligazón continuas. A lo largo del siglo XX lo que llamamos, para abreviar, modernidad en las artes, fue creando espacios cada vez más separados de autonomía y diferenciación. Aunada a esta separación, entre las artes por un lado y por el otro distintos aspectos de lo que podemos llamar una cultura única de la modernidad, que incluye a la ciencia y la tecnología, se fue cavando otra brecha cada vez más profunda, donde los discursos propios de explicación de cada área funcionó cada vez más en el desconocimiento de lo que se hacía en otras, hasta alcanzar a la más extrema ignorancia. Un poco ahí seguimos. Ni los científicos y técnicos entienden como se piensa en las artes y las humanidades, ni éstas han sabido tejer argumentos en los resquicios que se abren en otras áreas del pensamiento y la acción culturales. Del mismo modo, las aproximaciones que desde la ciencia se hacen hacia la poesía desconocen los vastos campos

de acción que se han abierto en ella a lo largo de los últimos cien años. Un estudio, por ejemplo, hecho con todo rigor del método científico sobre la acción y activación de los poemas en el cerebro, se olvidó de considerar su implicación espacial, reduciéndola al poema a su manifestación sonora y conceptual. Las aproximaciones desde el pensamiento científico al lenguaje literario, lo objetivizan bajo formas rudimentarias de explicación evolutiva, y dados los corsés impuestos, construyen una visión mecánica y esquemática que nada tiene que ver con lo que pasa en un poema, o en danza, por hablar de otra disciplina de difícil asidero conceptual. Sin embargo, no todo está desconectado. Cada vez son más los libros en los que el abordaje de los fenómenos científicos halla comprensión en otros ámbitos, y cada vez más las rutas de acceso a la biología, la química y la física se vuelven accesibles a quienes no tienen especializados en esos campos. Falta aún que desde este lado se lancen cuerdas que amarren aspectos de la teoría y la práctica del lenguaje de la poesía, o de las artes visuales, con las asombrosas exploraciones y descubrimientos que se están haciendo en la ciencia en estos momentos. No va a ser tan difícil, una vez que desde ambos lados se entienda de que manera se está hablando de fenómenos en cierto modo cercanos, y que lo que llamamos arte no está separado de la complejidad conceptual de los fenómenos biológicos. Se necesita, eso sí, que la elementaridad del pensamiento científico acepte que también existen complejidades conceptuales que desde el pensamiento artístico las pueden iluminar. Para eso es necesario aceptar, desde este lado, que el campo del poema no es un campo unificado y que no hay

ni habrá una gran síntesis moderna de la poesía, sino un cada vez más extenso y variado campo de activación de lo poético. Lo que viene es una imbricación diversa de distintos modos expresivos, acercando y alejando aquellos modos del poema más ancestrales con otros aún por visitarse. En ese sentido, las formas tradicionales de manifestación de lo poético, desde la expresión oral hasta las publicaciones tradicionales en forma de libro o revista, van a convivir y activarse con nuevas posibilidades que se vayan abriendo. ¿Por qué no imaginar, por ejemplo, una lectura en que la poeta aparezca visualizada en su sala, mientras que quien la escucha la traslada a una calle? Esto va más allá de las posibilidades expresivas en este momento, pero aún ahora las salidas del poema, precisamente debido a la pandemia, están teniendo nuevas activaciones, desde la lectura en la propia casa del poeta a la que accedemos desde nuestras pantalla, hasta la difusión, venta y distribución de libros impresos que se mueven exclusivamente por la red. En este sentido, los conceptos mencionados en la pregunta, como autoría, comunicación, experimentación e hibridez seguirán moviéndose y reacomodándose, a partir de las propias indagaciones tanto en los poemas como en la teoría de la poesía. La comunicación, por ejemplo, no sucede en un poema, como tampoco existe la posibilidad de traducción en el poema desde las teorías de la traducción y la comunicación. Hay que partir del poema, y no al revés, para entender estos conceptos allí donde suceden. La noción de autor, cada vez más puesta en cuestión desde los propios postulados del poema, seguirá defendiéndose, claro, desde el lugar de los intereses creados de quienes están involucrados en la producción

económica derivada de los poemas, sean editores, escritores o familiares. La autoría de un poema siempre ha sido un hecho y siempre también ha sido un reciclaje. Se afirma y se disuelve continuamente, sin que este disolverse cancele la realidad de la mano autora pero también sin que ésta paralice los mecanismos de enajenación disparados por el poema, que permiten apropiaciones, traducciones, reactivaciones y disoluciones en manos de otros, lectores y escritores. La comprensión de estos temas y la aceptación del roce continuo de ductibilidad, dureza, labilidad, delimitación y permeabilidad en los poemas, resumido, ampliado y abarcado en el entendido de la traducción, va a hacer, como ha sido siempre por otro lado, que la experimentación corra parejas con la repetición, y que la hibridez de formas y lenguajes abra espacio también a la unicidad de determinadas búsquedas poéticas. Un poema puramente sonoro no niega la realidad de un poema solamente visual, siempre y cuando no quiera imponerse como única posibilidad, y mientras la palabra siga siendo eje de absorción y difusión ilimitadas de sentido. Los poemas, así, van a encontrar nichos de manifestación que van desde lo más esencialmente poético, por llamarlo de alguna manera, hasta lo más ecléctico o borroneado. Algo hay en los poemas como quiera que estos sean, que les permite perdurar llamándose poemas, aunque parezcan otras cosas.

3. Quienes creen que lo poético sólo se da del modo que reconocen como tal, que defienden banderas y denuestan lo que no cabe en sus cuadras, acabarán constreñidas a sus muy pocas opciones y se quedarán recluidos

entre las cuatro paredes que defienden. Nunca los poemas fueron de una sola manera, pero el acceso a tantas diversificaciones, y la puesta en contacto de tan contradictorios procesos de creación venidos de distintos orígenes, están produciendo maneras de lo poético a lo que no es fácil acostumbrarse. ¿Por qué en cine se puede aceptar eso y en poesía no? Aunque quizás así ha sido siempre. Fueron las jarchas las que crearon el fermento de los primeros poemas en español, de la misma manera que fue la electricidad del habla andina en contacto con las vanguardias lo que disparó los hallazgos de César Vallejo, o las espirales irónicas de Jules Laforgue en francés las que provocaron la asombrosa coincidencia que surge entre las húmedas almas de unas criadas como brotes tiernos en T. S. Eliot y las muchachas frescas y humildes como humildes coles en López Velarde, aunque nunca se leyeran el uno al otro. Esto sólo se está exacerbando. Este intercambio, esta socialización y esta globalización del poema están permitiendo que un poema brasileño concreto pueda aparecer inmediato a una villanela que cumpla con todas sus reglas, sin que uno cancele a la otra. No se trata de que dialoguen sino que puedan aparecer ambos, que no cancele una al otro. Hay que acostumbrarnos a degustar lo distinto, lo inconmensurable, lo insospechado. Y hay que rascar en los sabores que nos parecen reciclados para encontrar lo que tienen de extraño, de ajenidad. El hecho de que los poemas de una escritora rumana circulen muy pronto en otras lenguas, o que los juegos y artificios permitidos por el espacio digital pasen, si no de mano en mano, sí de pantalla en pantalla y casi de inmediato por los más recónditos o populosos lugares, obliga a preguntarse por lo poético de muy

diversos modos y a veces con opuestas herramientas. Hay que saber hacer uso de todo y dejar también que todo acceda a su espacio de manifestación. Claro que se corre el peligro de que se intercambien baratijas en lugar de joyas, pero eso ha pasado siempre. Es precisamente este mercadeo, el manoseo continuo de los poemas, en la forma que fueren, y los trasvases cada vez mayores que se dan gracias a las traducciones, que lo que no importa va cayendo por su propio peso y que se conserva, se repite, asimila y reactiva lo que sí vale la pena. Un poeta japonés contemporáneo de Eliot y de López Velarde totalmente desconocido en Occidente hasta hace muy poco como puede empezar a tener circulación gracias a que un traductor lo puso en una lengua, y luego otra en nuestra lengua, y sus poemas, ahora en español, pueden despertar mecanismos antes insospechados en una poeta que trabaje con distorsiones guturales. Del mismo modo, el charco en una calle descrito en caracteres alfabéticos se puede convertir en una galaxia ideogramática y volver a sus orígenes reconvertida en resplandecientes luminosidades digitales. No estoy hablando de dejar los poemas en manos del mercado, porque entonces estamos hablando de las empobrecedoras exclusividades relacionadas con derechos de autor secuestrados por editoriales, sino de un mercadeo y trapicheo continuo, del uso extenuante de los poemas en la forma en que se presenten. Es eso lo que va a ir calibrando aquello que vale la pena, haciéndolo recalar en aquellas personas a las que les aproveche, cambiando usos y costumbres, reacomodando modos de percibir y de aceptar qué es y qué no es un poema. La fragmentación individual, a la vuelta del tiempo, de sus variaciones y continuidades, va a ir dejando las huellas necesarias de

lo que merece continuar. Gracias a la versatilidad de los medios tenemos poemas para todos los gustos. Habrá que buscar entonces, y esa es labor de la crítica, a qué grupo pertenecen los distintos herrajes de un poema, las calas que comunican a una poeta con otra. Quizás entonces las cercanías van a ser dadas no tanto por intereses nacionales sino por coincidencias más hondas entre distintos recorridos poéticos. La crítica tendrá que aprender a apreciar la diferencia en lo reconocido, a buscar lazos en lo que aparentemente no tiene cercanía, a explorar nuevas formas de discernir no tanto lo que es poético sino cómo lo que se está buscando y logrando coincide o se conecta con otras maneras de alcanzar eso poético, y a no a crear banderas de lo permitido o lo inválido, sino a buscar y a reconocer secuencias y consistencias dentro del espacio propio en que se da eso que alguien denomina poema. Saber que Garcilaso está más cerca de Picabia de lo que nos imaginábamos es un recorrido que la crítica tiene que empezar a hacer, para entenderse a sí misma, para acercarse, desde sus propias pulsiones, a los campos de fuerza que suceden en un poema, casi como una labor de rastreo taxonómico en lo inusitado. Las diferencias que se dan en las búsquedas poéticas de un individuo son quizás más pronunciadas que las que se dan ubicándolo en un solo espacio geográfico o lingüístico. Quizás habría que empezar a sospechar de los poemas que se parecen a otros poemas que se parecen a otros poemas surgidos todos de un mismo ámbito geográfico, y que no tengan relación o hagan eco o coincidan con lo que sucede en otros lugares. Los poemas que responden tan unánimemente a su propia tradición, y que la crítica local loa como representativos, muy probablemente son valorados

precisamente por estos abanderamientos parroquiales, más que por lo que sucede en ellos mismos como poemas. Digamos que los mapas son ahora cuatridimensionales, y ponen en relación espacios distintos con tiempos a veces opuestos, sacando jugo de las más insólitas experiencias y elaborando artificios con prendas antes insospechadas.

PEDRO XAVIER SOLÍS CUADRA
NICARÁGUA

1. En Macondo, José Arcadio Buendía (gracias al astrolabio, la brújula y el sextante), “tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios inhabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete”. Tal fue la invención de Internet, esa realidad alternativa, ese laboratorio de la conectividad en solitario que opera a la velocidad de la inmediatez... Pero que también es un comedor de ansias en el que es posible empantanarse en nimiedades, fatigarse en caminos virtuales sin dirección, enlazarse a guerras de bulos, o ser víctima o victimario de un nuevo cainismo: el *bullying* cibernético. No obstante, como José Arcadio Buendía al tocar el hielo por primera vez y quemarse la mano con el témpano, nosotros sin duda podemos decir: este es el gran invento de nuestro tiempo, que dio paso a una nueva sociedad informática a la escala de la “sociedad cosmopolita de los hombres”, como escribía Kant. Si algún día este mundo de Internet colapsa (puesto que las civilizaciones nacen, crecen y mueren), entraríamos en un lógico desconcierto

global. Guardando las distancias, al desestabilizarse la *polis* tras la victoria espartana en la guerra del Peloponeso, los helenos –escribe Platón– sufren “vértigo”. Al entrar su mundo político-social en crisis, el hombre helénico es sobrecogido por una profunda inquietud y desorientación. Asimismo, el periodista Kirkpatrick Sale, en su libro *The Conquest of Paradise*, refiere cómo, aun en una región acogedora, fértil y boscosa como Virginia, cuya topografía no es muy distinta de la europea, un número sorprendentemente alto de los colonizadores que llegaron con el Capitán John Smith permanecían sentados, se desvanecían y morían. Miles de pioneros consignaron su sensación de insignificancia ante una tierra donde también había cielo y que podía ser pisada sin caerse, porque en la redondez del mundo no había arriba ni abajo. En realidad, todo hito va acompañado de una suerte de trastorno de ansiedad. Y en este trashumanar–para calificarlo con una palabra acuñada por el Dante– que ha llegado a la actual globalización (con su dosis de exclusión y abulia), para mí la misión básica del poeta es teclear sin dejar de ver a los otros. Vivir en la vida real como en el escenario de una cuarentena es un lujo que no se puede dar ni el poeta, ni la raza humana.

2. El impacto de las innovaciones tecnológicas, la comunidad en línea y los nuevos formatos de uso hodierno, representan un cambio de época, al punto que la conectividad es como si se hubiera vuelto parte de la condición humana. Si la simple técnica de la herradura facilitó la expansión del imperio romano, los alcances de la adictiva tecnología actual son difíciles de figurarse. Suceden casos en que lo nuevo deja atrás lo viejo

(como cuando el teléfono terminó por desterrar al telégrafo). En cambio, otras invenciones, como la aguja de coser, han subsistido al colapso de varios imperios mundiales. También se dan muchas situaciones en las que las innovaciones sirven más para complementar que para suprimir lo existente, como la adopción del libro digital como complemento del libro de papel. Es lógico que de manera natural, ajustada a los días que vivimos, se dé una re-conceptualización en materia editorial y de los mecanismos de comunicación cibernética entre escritor y lector... pero ello no creo que suponga un problema para el fenómeno creativo. La única verdadera tensión es con la calidad poética; y lo que representa un desafío y un misterio es la página escrita.

3. (a) En Mesopotamia los escribas inscribían sus relatos sobre tablillas de arcilla, que después cocían para asegurar la permanencia de lo que habían escrito. Dijo Dios a Habacuc: “Escribe la visión, grábala sobre unas tablas para que se la pueda leer de corrido” (Ha. 2,2). El uso de estiletes de caña como lápices y de tablillas de arcilla con la llamada escritura cuneiforme, se convirtió en la primera consignación material conocida del habla y es aceptada comúnmente como la más antigua expresión escrita. Pero argumentaba un editor que si los habitantes de Mesopotamia hubieran empleado para sus mensajes una especie de *e-mail* en lugar de las usuales tablillas de arcilla, apenas sabríamos hoy algo sobre ellos. Si se hubiesen conservado los soportes de datos de épocas tan remotas, probablemente no poseeríamos ya el *soft-ware* para leerlos. Y si lo poseyésemos, probablemente

no sabríamos distinguir, en la inmensidad de textos transmitidos, lo importante de lo no importante, y por ello sabríamos en definitiva tanto como tan poco.

(b) El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua tuvo un ideario colectivo, pero los rasgos expresivos de cada poeta (como José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra) son claramente diferenciables; en la generación siguiente, las características poéticas de Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal, del mismo pueblo y generación, no pueden ser más distintas; y en los años 60/70, no hallo un estro común en Ana Ilce Gómez y Gioconda Belli... Lo mismo puedo decir de mi generación. En Nicaragua, el período literario de las décadas del 80 y 90, atestigua la partida de nacimiento de nuevos poetas que yo denomino “Generación del 89”, marcados por los procesos que anteceden y suceden a ese año emblemático: la caída del Muro de Berlín, el desmantelamiento de la Cortina de Hierro, el fin del mundo bipolar y subsiguiente fe de bautismo de la globalización; y, en nuestro caso concreto, los últimos momentos del régimen sandinista (1979-1989). Lógicamente, tales sucesos históricos sellaron –indistintamente de la trinchera política– a esa generación fraguada en los alrededores de 1989. Pero un acercamiento objetivo a su factura poética no nos permite hablar de un núcleo ni de una tendencia. Hablar de “generación” y encasillar, resulta didáctico; en efecto, la obra del poeta puede analizarse empotrada en el ámbito local o enzarzada en relaciones generacionales. Pero, en definitiva, la poesía es fruto del talante individual.

RICARDO CASTILLO
MÉXICO

1. Tal vez estos últimos 30 años inviten a mirar el tránsito del siglo XIX al XX, pues representó también una gran sacudida tecnológica que modificó todos los planos de la vida cotidiana, y prácticamente todos los paradigmas de las disciplinas del saber de aquellos días. Creo que guardadas las distancias, algo semejante sucede con el horizonte tecnológico y social de nuestros días. Este periodo de la revolución industrial y su continuación entre los dos siglos, produjo formas de sentir y pensar inéditas hasta entonces, de las que no podían sustraerse, por supuesto, la lectura de todas las cosas (incluidos los libros) y tampoco la escritura misma que dejó de percibirse como un catálogo de géneros cerrado. Surgen nuevas consideraciones acerca de lo que era escribir y en qué consistía leer. Aparece una heterodoxia de poetas y artistas de todas las disciplinas, una sensibilidad de la época que pone en el centro de su elaboración y en el fundamento de sus propósitos la crisis de representación no sólo del poema (y el arte en general) sino en la creación de claves de lectura que imponen exigencias nuevas para el lector. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, las narraciones de Poe, Dostoievsky o Melville, Kafka, Joyce; del Dadaísmo al surrealismo, al margen de las diferencias entre todos ellos, comparten esta crisis de representación. Ya en el siglo XX surgen, o se funden entre sí, nuevos géneros, muchos interrelacionan las artes. Lo visual, lo sonoro. El discurso poético puede ser un objeto, o llegando al extremo, al negro sobre el negro. Es cierto que todo esto devino en una

“frontera” entre la tradición y lo que de manera simplista se consideró fuera de ella, sin embargo parece claro que la evolución del arte en el siglo XX fue poniendo en aprietos este concepto rígido de tradición. Creo que en ese sentido radica la continuidad en nuestros días, actualmente el poeta en la red enfrenta por un lado esta crisis de representación del poema escrito, que se manifiesta, en el mejor de los casos, según yo, como una exploración de formatos y géneros alternativos al poema escrito. Por otra parte la casi inexistente industria editorial en lo que concierne al libro de poemas en el siglo XXI (sobre todo las grandes editoriales que durante gran parte del siglo XX todavía publicaban el género), hace que el poeta publique en la red poemas escritos, como una posibilidad de circulación y recepción que nunca antes se presentó para el género en su historia. Ciertamente estas actividades del poeta en la red y en el horizonte digital no garantizan calidad, y que pueden ser decepcionantes en gran número; pero es indudable que la red y las aplicaciones digitales de audio, foto y video, o bien la posibilidad democratizadora de poder hacer un libro, una revista digital o publicar un poema escrito en un blog o red social, además de dirigirlos a una comunidad específica de interesados, vino a representar la mejor opción para la poesía de la época por dos razones: primero para experimentar con nuevas herramientas discursivas y, segundo, para publicar y hacer circular el poema sin la intermediación de las editoriales ni de las autoridades que acostumbraban hacerlo, pero que gradualmente vienen mostrando menor interés en el género. Si Dante o Cervantes hubieran nacido en esta época ¿cómo sería su relación creativa

con las herramientas digitales para elaborar sus discursos? ¿Qué tipo de literatura habrían hecho con la luz eléctrica o las simples herramientas de una página de Word? La respuesta es de actualidad si consideramos que uno y otro fueron vanguardia de su época, y que pusieron en crisis el sistema de representación de su tiempo. ¿Qué haría la vanguardia, Tristán Tzara o Man Ray con una aplicación de video para editar foto fija? El poeta de nuestros días tiene a la mano posibilidades de elaboración de trabajos poéticos que nunca antes tuvo la oportunidad de considerar. Me gusta pensar que las aplicaciones digitales de texto, audio y video de la actualidad ofrecen recursos creativos que hubieran sido de gran utilidad para los grandes creadores que no tuvieron la oportunidad de conocerlas. Sin embargo es más lo que se interrumpe, y no continuará; no sé cuántos libros de poemas se publiquen los próximos diez años en Hispanoamérica, pero no es difícil aventurar un importante descenso, por costoso y poco práctico ante la publicación y circulación digital. Parece que el estilo de vida de la época tiende a considerar el cultivo de la poesía como un síntoma del subdesarrollo, como un producto del ocio forzoso, el desempleo. Ante este panorama, como el trapecista que siente el vértigo de la caída, el poeta tiene en la red su mejor aliada (prefiero esta imagen que pasarme de las mil palabras)

2. Me gusta que hables del discurso poético, pues puedo aprovechar para agregar que ese pasaje al que antes aludía entre los siglos XIX y XX, propició precisamente un discurso poético que excediendo los límites

del poema escrito, se extendió hasta la médula de todos los géneros y las demás artes. Ante la imposibilidad de seguir representando bajo los mismos presupuestos a lo sagrado, al individuo y a la colectividad, al tiempo y al espacio del globo terráqueo, como lo habían hecho los artistas de épocas anteriores, los creadores más sagaces de la época se concentraron en dotar a sus obras de un carácter híbrido, abierto y ambiguo, obras destinadas a la percepción de un lector dispuesto a leer de otra manera. Obras que no ofrecen la confiabilidad de un modelo referencial para determinar la identidad de la voz del poema (Yo es otro, escribe Rimabaud) y lo mismo sucedió en la novela con el narrador, los personajes y el autor (que como sabemos era un asunto que ya venía interviniendo desde El Quijote). El discurso espacio temporal de lo poético se reveló como un soporte fundamental en todos los territorios artísticos, la geometría activa de un tiempo y un espacio que hasta entonces parecía haber estado casi exclusivamente a cargo del poema. Una experiencia cognitiva que podía corresponder al orden de la calle y lo cotidiano, o bien a los salones literarios de la alta cultura, pero que en todo caso compartían en sus obras una poética que funciona como ley espacio temporal de su expresión. Un discurso transversal, donde la obra es una multiplicidad de lugares y el tiempo es discontinuo, una mirada periférica dentro de un orden que abre la posibilidad de inesperados nexos entre la obra y el receptor. ¿No está acaso en el Aleph de Borges el germen de nuestro rudimentario internet? Creo que desde mediados del siglo XIX a la fecha no ha dejado de existir un discurso poético que de una manera u otra considera lo

poético como una forma de conocimiento. Reconozco que en mi caso, a mis 66 años, es lo que me interesa de la práctica poética y tal vez enfatizo de más un discurso poético que de cualquier manera nunca fue ni unitario ni mayoritario. Pero me refiero a una sensibilidad creativa de la época en la que lo poético aparece como un procedimiento de los cinco sentidos y el cerebro. Una modalidad de pensamiento que implica mucho más que escribir poemas y publicarlos. Lo poético desde entonces puede funcionar para pensar la ciencia, o para aprobar una entrevista de trabajo, o para enfrentar y resolver inconvenientes graves o cotidianos. Aunque es cierto que mentalidades demasiado apegadas a la Razón o incluso mentes demasiado literarias, piensan diferente, pues lo poético para ellos está desvinculado del conocimiento. Además de ser una forma infalible de complicar y complicarse la vida. Lo cual también es cierto en este juego de realidades simultaneas que nos presenta el siglo XXI. Sin embargo lo que quiero destacar es la supervivencia de un discurso poético que llega hasta nuestros días, con la convicción de abrir un espacio para escrituras que constituyen nuevas prácticas de lenguaje y lectura. Una modalidad de conocimiento. Es necesario reactualizar a los clásicos y a las vanguardias históricas, a los grandes creadores del siglo XX, releerlos y traerlos a nuestros días, invitarlos a nuestro contexto para volver a reflexionar como ellos en la variación, la autoría y la hibridez, para resignificar la comunicación entre la obra y el lector. Para repensar eso que la tradición exilia de sí misma con el nombre de experimentación, como si se tratara de una cosa aparte, como si cualquier obra de valía

de cualquier época hubiera sido posible sin una búsqueda experimental. Góngora y Quevedo experimentaron y un sonetista de nuestros días se equivoca si piensa que ya no tiene por qué experimentar nada al escribir un soneto. En mi opinión personal lo poético es una experiencia que se origina necesariamente en el experimento de obtener la mejor variación de un resultado X, cuando X es el poema. Lo que cambia, en todo caso, es el contexto del experimento. Creo que sería fácil ponernos de acuerdo en que a ningún poeta le conviene conocer de antemano el poema que está por escribir.

3. Me parece más deseable que posible, deseable porque siempre será de utilidad poner en foco un panorama que para bien y para mal, es anárquico y borroso. Determinar los rasgos comunes y los grupos a partir de una dirección poética en particular no parece tarea fácil. En internet, nada más en Facebook, por ejemplo, se pueden cartografiar distintos territorios de poetas amigos (de hecho aparezco en varias listas de contacto de estos territorios), colectivos locales, nacionales e internacionales que interactúan, publican materiales, comparten publicaciones, invitan y son invitados a festivales y lecturas, pero creo que estaríamos en problemas si pretendemos señalar con eso un grupo o una dirección específica. Se trata por lo general de una estrategia de sobrevivencia para mantener vivo al poema escrito, y de algún modo el ambiente poético; un recurso en el que la publicación, la difusión de eventos y la circulación del poema prueba su eficacia para dicha comunidad de lectores, una comunidad real y concreta, con lectores reales

y concretos, aunque ciertamente no se verifique necesariamente a través de la actividad editorial convencional. Sin embargo habría que trabajar duro en esas listas de amigos para encontrar rasgos comunes o caminos concretos en tal o cual dirección, pues en el camino encontraríamos seguramente infinidad de bifurcaciones. Además a final de cuentas queda el problema a considerar que los rasgos en común pueden existir entre poetas que no tienen contacto alguno, o que ni siquiera hablan español o portugués. Lo que me queda claro es que la actividad poética de los últimos 30 años ha terminado por rebasar al trabajo crítico. Antes de internet la crítica ya estaba rebasada. A mediados de los ochenta ya hay demasiados libros de autores jóvenes, además de los muchos que no lo eran, y sólo unos cuantos críticos que tenían cada vez menos espacio en las publicaciones como para ocuparse de ellos, unos cuantos críticos que a cambio tenían toda la apertura editorial de trabajar preferente en la novela. No pongo en duda la pertinencia comercial de la alternativa. El mercado del libro de poemas no soporta ninguna comparación con el de la novela. Sólo digo que hay mucho por leer y conocer si se quiere indagar qué es lo que pasa y ha pasado en la poesía en tantas ciudades durante ese periodo. Este problema de ausencia crítica, no es más que un síntoma de la decisión de las grandes editoriales de ir abandonando el género. Con todo el libro de poesía siguió apareciendo gracias a las heroicas editoriales pequeñas, muchas veces subsidiadas por los autores o el estado y casi siempre efímeras. Esto dio lugar a que sucesivas generaciones particularmente numerosas de poetas hispanoamericanos no recibieron,

salvo las inevitables excepciones, una sola nota crítica. Para hacer un “mapeo” de la poesía hispanoamericana, el crítico de hoy enfrenta una gran cantidad de obras que no han sido leídas durante al menos 30 años, aunque seguro ya había carencias desde antes. En México hay un sitio en la red que resulta ejemplar para documentar, así sea parcialmente, estos años. Se trata de una biblioteca facsímil de libros de poemas de poetas nacidos en las décadas de los cuarenta a los ochenta. Libros que en muchos casos sería imposible encontrar en librerías y muy complicado en bibliotecas. Se llama poesía *Mexa*, su animador Luis Eduardo García, hace su selección invitando solo a los autores que le interesan, consiguiendo su permiso para que cualquier interesado pueda descargarlos gratuitamente. Con esta mínima muestra de México (parcial, en cuanto que es el gusto de Luis Eduardo García el que proporciona la información) podríamos darnos una idea del rezago crítico que se enfrenta si hablamos de toda la poesía hispanoamericana. Mención aparte requieren el aporte de las publicaciones las revistas digitales, en México, por mencionar solo dos. el Periódico de Poesía y la revista Tierra Adentro. Ante esta desorientación y multiplicidad de direcciones cualquier ejercicio crítico tiene provecho, no tengo duda de que existen en la red y en muchos libros publicados voces y escrituras que son dignas de ser recogidas y leídas con la mejor atención. Por ejemplo te recomiendo a Ismael Velázquez Juárez, a quien tal vez te resultaría interesante entrevistar. No me cabe duda que en muchas ciudades de Hispanoamérica han aparecido una cantidad de libros que no han sido leídos. El panorama ciertamente se presta para buscar en

las diferencias, más que en la uniformidad de rasgos. Lo mismo sucede con la experimentación multimedia, sobre todo si no nos conformamos con dicha característica para ver un rasgo común, pues esta práctica (y cualquier otra, me atrevo a decir) tiene sus casos más afortunados en la diferencia como un atributo constante. Igual pasa con el poema escrito. La diferencia tiende a contextualizar los rasgos comunes. Tal vez la crítica deba adoptar las facilidades de las herramientas digitales y hacerlas participar en la investigación, por su parte la academia de literatura no saca todavía todo el beneficio que podría uno esperar de las herramientas digitales. No me refiero al acopio de datos, ni a la lista de links de favoritos, ni a las bases de datos, sino a su potencial para elaborar discursos académicos. Nuevas escrituras académicas. Existe una brecha tecnológica pues los directores de tesis de literatura no se formaron bajo esta tecnología y no es de esperar que se renuncie fácilmente a toda una vida formativa. Tampoco se antoja deseable, pues todo relevo generacional tiene sus propios tiempos y necesidades formativas. Es posible que los directores de tesis del 2040 serán más receptivos ante los cambios que se están dando, si es que entonces todavía alguien estudia doctorados en literatura. El discurso que podría desarrollar la academia con el mundo digital está secuestrado por una idea de mundo bibliográfico que ha cambiado y seguirá cambiando cada vez más. Por ejemplo el simple hecho de considerar o no como publicación una edición digital. O de considerar la existencia de una obra a partir del número de citas críticas con las que cuente, mientras estas sean en forma de libro o revista en papel. Esto

hace que sea difícil indagar desde la academia la poesía de los últimos años, generaciones constituidas por una gran cantidad de poetas que la crítica no ha podido consignar, como no sea en listas innumerables, que llaman antologías, a pesar de la escasa reflexión crítica que ofrecen. Se tiene que asumir también que los últimos 30 años de internet y su orbe digital, solo Windows, para no ir más lejos, representa una especie de segunda alfabetización para el imaginario colectivo, leer y escribir palabras de pronto ya no fue suficiente dentro de esta revolución cognitiva que posibilita formas de relacionar informaciones textuales con otros recursos discursivos que permiten a su vez, incorporar lo que se puede mirar, escuchar, deducir o simplemente imaginar. Así lo haya hecho involuntariamente, nunca en la historia de la poesía la tecnología ofreció tanto a la creatividad poética. Así como voluntariamente la industria de las publicaciones en papel nunca ha ofrecido tan poco al poema escrito. Siendo esto así parece cada día menos aconsejable investigar acerca de la poesía hispanoamericana auscultando solamente la bibliografía tradicional.

SATURNINO VALLADARES
BRASIL

1. El diálogo con los clásicos es el trazo de continuidad que mejor conecta la poesía de los últimos treinta años con la anterior, tanto formal como temáticamente. Esto es lógico. Por tanto, no negando la particular aportación de cada poeta y la singularidad de cada escritura, las conexiones

con la tradición literaria, el estudio y el conocimiento de las grandes obras poéticas constituyen los puentes que mejor conectan la poesía actual que más me interesa con la desarrollada en el pasado. Como usted indica, no cabe duda de que la red amplió las modalidades de difusión y recepción de la poesía, lo que es muy positivo. En el caso de España, han surgido un grupo de jóvenes autores superventas que, en cierto modo, destacan por presentar un mensaje con intereses propios de los adolescentes, temática amorosa y escasa calidad literaria. Estos escritores son también cantantes, actores, *influencers*, *youtubers*, y se sirven de internet para realizar vídeos en los que presentan lecturas “artísticas” con *performance*, lo que los ha hecho bastante populares entre la población más joven y que, generalmente, no son lectores habituales de poesía. Sin alcanzar las ventas de la novela, la poesía se ha convertido en un género comercial con estos autores. La crítica no los trata bien, lo que, en cierto modo, alimenta la imagen maldita o rebelde de creadores enfrentados al sistema literario vigente. Estos días, hay una polémica literaria debido a la concesión del Premio Espasa de Poesía –dotado con 20.000 euros– a un autor que, estilísticamente, se inscribiría en este tipo de poesía compuesta por una mezcla de frases de autoayuda, eslóganes publicitarios y versos similares a los que uno imagina en una carpeta de instituto, como “que las cosas no hayan salido como esperabas, a veces también es fortuna” o “Porque hay días / que tu mejor opción / es irte a dormir, / durmiendo las cosas / no pesan, no duelen, no cansan. / Dormir repara”. El jurado incluso destacó “su conexión y empatía con las nuevas generaciones”, y la editorial subrayó el “tinte juvenil y motivador,

fresco y urbano” de este poeta que tiene “cientos de miles de seguidores” en Twitter, Instagram o Facebook. Parece evidente que la editorial está creando un producto con el que aumentar su comercio. En todo caso, este grupo de autores jóvenes han sido los más beneficiados en la difusión de sus obras en la red, aunque su discurso poético no ha aportado nada que antes ya no existiera, y la supuesta hibridez de su lenguaje y el diálogo que establece con otros medios resulta más anecdótico que interesante. En definitiva, aunque Internet ayudó a la difusión de la poesía, trajo consigo una enorme confusión para aquellas personas que no leen habitualmente poesía o para los adolescentes que acaban de empezar a leerla: la de creer que cualquier cosa escrita puede constituir un poema, y que un poeta construye su obra en momentos de inspiración. Como decía al inicio de esta respuesta, al lado de estas formas poéticas que no me interesan, hay un conjunto de excelentes poetas que se sirven de la tecnología para renovar el lenguaje poético y encontrar numeroso público en el aquí y ahora inmediato.

2. Pienso que, en general, no ha habido cambios importantes en conceptos como autoría o en la relación entre poeta y lector, aunque es cierto que destacados poetas de los últimos treinta años se han servido con frecuencia de la técnica del collage, entre otras, recuperando materiales muy diversos: textos de otros autores, fragmentos de otras disciplinas, imágenes, sonidos, etc. En estos casos, evidentemente, el concepto de autoría es más discutible o está menos limitado que hace treinta años. La experimentación, la hibridez de formas y lenguajes, la inclusión de elementos externos al poema,

etc., es decir, el abandono de las formas tradicionales en busca de nuevos modos de expresión poética ha enriquecido la poesía actual, en un nivel comparable a las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Internet ha transformado radicalmente el mundo y la producción poética también se ha visto afectada y ha participado activamente de estos cambios. Más allá del rechazo de las convenciones retóricas y racionales, la originalidad se presenta en un espacio generalmente urbano en el que abunda el juego y el humor, y donde la presentación formal del texto aparece a menudo en el contexto de una imagen o en diálogo con un texto externo.

3. En relación con la paradójica fragmentación de los discursos que usted señala certeramente, considero relevante, por su precisión, recuperar una idea que José Ángel Valente pronuncia al referirse a la pintura de José Manuel Broto: “Sólo el fragmento remite o alude a la totalidad y sólo esa alusión hace existir aquélla”. Además de con la pintura, la escultura o el fragmento poético, podemos vincular esta sentencia con la fragmentación individual de los discursos –no solo poéticos– artísticos. Los conceptos de grupo o generación sirven para ordenar y clasificar la literatura en manuales o para explicar los diferentes movimientos literarios en las clases universitarias, pero cuando profundizamos en nuestro estudio entendemos que este tipo de generalizaciones son falsas, pues, no negando la situación personal y colectiva que diversos escritores pueden compartir, en un afán por vislumbrar las direcciones o características comunes de un grupo, se ocultan las particularidades de cada poeta, y son estas diferencias, estas aportaciones

personales, las que provocan nuestro interés por un determinado autor y no por otro, y, finalmente, el valor de su obra literaria. Aunque inexactos, los conceptos de generación o grupo facilitan la escritura de las historias literarias, la enseñanza y el aprendizaje. En el momento en el que el grupo se presenta en sociedad, puede ser cierto que sus autores compartan ciertas características literarias, pero, salvo raras excepciones, estos rasgos del colectivo suelen difuminarse o desaparecer completamente en la evolución individual de cada poeta. Intentaré responder brevemente a la cuestión b. A pesar de la enorme extensión de la lengua española, creo que, en esencia, la crítica, incorporando el uso general de internet, se sirve de los mismos medios hoy que hace treinta años. Sus funciones orientadora y definidora son tan necesarias como siempre o más necesarias que nunca.

SHARON KEEFE UGALDE
ESTADOS UNIDOS

1. En el siglo XXI el arraigo definitivo de los avances tecnológicos, representados por los ordenadores, el Internet, y el mundo globalizado, marca un cambio radical en las bases de la producción y recepción de la cultura. Construcciones que valoran el centro y la jerarquía se reemplazan por la disolución de límites. Hace casi un cuarto de siglo que Octavio Paz comprendió que el avance de las nuevas tecnologías modificaría la creación poética al aumentar dramáticamente la confluencia de la palabra y la imagen [Octavio Paz. *Obras completas: La casa de la presencia: poesía e historia*, Vol. I, Barcelona:

Galaxia Gutenberg, 1999, pág. 221]. Tanto como poeta como pensador, Paz es un puente entre las experimentaciones intermediales de las vanguardias históricas y los atrevimientos de los poetas del siglo XXI. Solo hace falta recordar los discos visuales que publicó en colaboración con Vicente Rojo en 1968, poemas-objetos, una especie de un juguete cambiante y colorido cuyos signos en rotación fomenta poesía en movimiento [Octavio Paz, *Discos visuales*, México: Ediciones Era, 1968].

2. Como advierte Jürgen Müller, todavía no existe una conceptualización coherente del término *intermedialidad* que abarque su uso en distintos discursos y campos, pero sí, hay un acuerdo sobre ciertas características [Jürgen Müller, “Intermediality and Media Historiography in the Digital Era”, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 2 (2010), pág. 16]. Las zonas híbridas de la intermedialidad potencian la creatividad: “Intermediality assumes an in-between space – ‘an inter’ – from which or within which the mutual affects take place” [Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”, *Cultura, Lenguaje y Representación, Revista de Estudios Culturales de la Universitat de Jaume I* (2008), pág. 26]. Las interrelaciones de la literatura, las artes visuales, la música, el teatro, el cine, la televisión, y el video, en combinación con las prácticas digitales producen efectos mutuos que redefinen la cultura: “Lo que desde la perspectiva del ‘centro’ se considera como una agresión contra la norma y por esto inferior, pasa en la hibridez a ser un principio de estructura: el deambular, la peregrinación” [Alfonso

De Torro, “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-trasmedialidad”, *Comunicación 5* (2007), págs. 28]. La poesía frecuentemente se transfiere en un arte híbrido que reúne el texto escrito, la voz humana, el lenguaje corporal, efectos teatrales, arte visual, música, y sonido, que a través de la re-mediación se transfiere en un video subido a un blog o YouTube [Chiel Kattenbelt, *op. cit.*, pág. 25, define *re-mediation* como “the representation of one medium in another” y afirma que es una característica fundamental de la era digital]. Otra vertiente de la emergente poesía híbrida es un giro hacia la imagen que W.J.T. Mitchell llama *pictorial turn* [W.J.T. Mitchell. *Picture Theory*, Chicago: Universidad de Chicago Press, 1994]. La pantalla del ordenador, la tableta, el móvil, que transmiten un tsunami de imágenes –fotografías, videos, arte gráfica– facilitan una creatividad en que la imagen y la palabra poética se cruzan (*cross-over*).

3. La visión de un modelo cultural descentrado es característica de nuevas editoriales y colectivas. Todas son total o parcialmente cibernéticas, por ejemplo, *Cuadernos Caudales de Poesía*, un proyecto no editorial no comercial vinculado estrechamente a la realización de recitales y encuentros poéticos, La Bella Varsovia, cuyo lema es “agitación cultural y editorial”, y MLRS (Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia), cuya función es la difusión. Para conocer a fondo la obra de algunos poetas-blogueros, como, por ejemplo, los de la editorial Cangrejo Pistolero, hay que transitar aceleradamente por clics a páginas de literatura, arte, música,

cine, cómics, y a revistas políticas e incluso científicas. Sin embargo, en las excursiones aceleradas, laberínticas, y vertiginosas, los lectores fieles acaban encontrando señales orientadoras: nombres de poetas que les atraen, revistas electrónicas de determinadas tendencias, y blogueros-críticos que sugieren qué rutas seguir entre una multiplicidad de poetas y estéticas.

TANIA FAVELA BUSTILLO
MÉXICO

1. Quisiera comenzar por la clasificación que la Revista Caracol propone en su convocatoria como marco para contemplar la expresión poética actual: (i) como texto (poesía “tradicional”), (ii) como objeto (poesía concreta, visual, etc.), (iii) como performance/acción (música, teatro, cabaret, etc.), (iv) como encuentro (arte, culturas y lenguas diferentes, frontera, etc.). Me parece que pensar como tradicional la “poesía como texto” empobrece de entrada la discusión. Toda poesía explora los límites y posibilidades de la lengua, indaga en los lenguajes, investiga. En esa misma línea, la poesía como texto o poesía verbal es tan de avanzada como la poesía concreta o la poesía performática. Por otro lado, pensar el fenómeno poético desde el corte de los últimos 30 años reduce la visión crítica, en mi opinión sería más enriquecedor poner en diálogo estos últimos 30 años con la historia de la poesía en el siglo XX. Ya desde las vanguardias europeas, norteamericanas y latinoamericanas se puede hablar de poéticas visuales, concretas, sonoras, de acción, híbridas o de encuentro, lo que

ahora acontece es, me parece, una radicalización, un llevar a los límites lo propuesto en el siglo XX. Quizá lo que el siglo XXI ha acelerado con sus avances tecnológicos es la inmediatez entre la producción del texto y su publicación en un medio digital, y también ha ampliado la discusión poética al incorporar a la relación entre contenido, forma y soporte, que ya estaba en el panorama anterior, la de lo medial y su interacción con lo material. Lo importante a mi entender es hasta qué punto el poeta realmente al utilizar un soporte digital aprovecha lo que éste le brinda y cómo desde éste trastoca su concepción del lenguaje. En muchos casos el texto en papel es igual al texto digital, pero en otros realmente se hace un uso inteligente del soporte digital o de la hibridez del lenguaje (lo poético mezclado con otros códigos verbales o medios). Ejemplos de lo anterior es el trabajo del poeta chileno Carlos Cociña y su página: <http://www.poesiacero.cl/aveces.html>, en la que los poemas están pensados para ser leídos en la pantalla y en la que hace uso del algoritmo y de lo aleatorio que el mismo soporte digital permite poner en juego; o el proyecto de la Orquesta de Poetas (“Sus actuales miembros son Federico Eisner, Fernando Pérez, Pablo Fante y José Burdiles. Han formado parte del proyecto Marcela Parra y Felipe Cussen. La Orquesta de Poetas colabora con un amplio círculo de poetas, músicos y artistas visuales como los poetas Carlos Cociña, Elvira Hernández, Jorge Velásquez, Gonzalo Henríquez, el Coro Fonético, y Ricardo Luna; Luis Pizarro, Camila Montero en la realización audiovisual, y los artistas y diseñadores Crito Riffo, Gerardo Valle y Daniel Madrid.” <https://www.orquestadepoetas>.

cl/). En México está el trabajo del laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades (lleom) que se define a sí mismo como “una organización independiente que promueve el trabajo creativo, analítico y teórico vinculado con los procesos y objetos artísticos híbridos (materiales y digitales) desde las herramientas de la teoría y los estudios literarios.” <https://lleom.net/que-somos-2/>, en el que participan artistas y académicos nacionales e internacionales. Está también el proyecto del músico y poeta brasileño Arnaldo Antunes; la producción escritural de un poeta como Reynaldo Jiménez (Perú-Argentina) y sus intervenciones y exploraciones verbivocovisuales en las que atiende a lo semántico, lo visuales y lo sonoro; o la poesía concreta e incluso mural de un Eduardo Scala (España), por mencionar sólo algunos de los poetas o proyectos que me parecen relevantes. En cuanto a los rasgos de continuidad con el discurso anterior, pienso que el más importante sería el pensamiento crítico que ya existía y que persiste en lo más interesante de estas nuevas búsquedas, y la insistencia en explorar las materialidades de los distintos lenguajes. El desafío de la poesía sigue siendo el mismo, no importa el soporte o los lenguajes que explore: ejercer una crítica de la lengua.

2. Si tuviera que elegir entre las formas tradicionales de publicación de la poesía –el libro y las revistas de papel– y los canales de difusión que utilizan soportes digitales –blogs, webs y archivos multimediales– me quedaría, sin duda, con las formas tradicionales. Me parece que a pesar de los avances tecnológicos el libro en papel sigue teniendo una gravitación

para muchos escritores y lectores. Incluso me atrevería a decir que en la lógica del mercado que impera en nuestros días, la apuesta de las pequeñas editoriales en papel, participa más en la resistencia cultural al mercado que el bombardeo digital al que el siglo XXI nos ha acostumbrado o con el que nos ha acorralado. Por otro lado, no puede dejarse de ver las ventajas de los soportes digitales; la disponibilidad de la información en la web y la velocidad de la difusión digital han modificado en parte nuestra forma de estudiar las escrituras poéticas y de relacionarnos con ellas. Podemos escuchar la lectura de poetas de cualquier parte del mundo y presenciar conferencias, discusiones o clases a distancia, cosa inimaginable antes del internet. Toda esta información, bien asimilada, produce y seguirá produciendo en el futuro textos poéticos y pensamiento crítico. Otra posibilidad que se ha abierto es la del estudio de la poesía no sólo desde el texto, sino precisamente desde las distintas lecturas de un autor. Estas nuevas investigaciones, me parece, pueden aportar otros niveles de lectura. Tener a la mano un archivo con grabaciones de las distintas presentaciones o interpretaciones de un poeta nos da la posibilidad de salir del texto escrito y comenzar a indagar niveles auditivos imposibles de percibirse sólo desde el texto. En relación a la “autoría”, a pesar de que los medios digitales y las redes sociales generan una atmósfera de tribu global que apunta a un sentido de comunidad, el exceso de “visibilidad” que éstas promueven han puesto la imagen del autor en el centro, exacerbando a mi entender la autoría. El crítico y poeta inglés William Rowe señala esta problemática: “Hay que atender al fenómeno de que el sujeto en redes sociales y otras

plataformas suele ser bastante narcisista. La escena primaria de Internet es exponerse a la mirada de otra gente y proyectar una especie de imagen narcisista de uno mismo. Pero si uno piensa socialmente, eso en realidad consolida el mundo de la mercancía. El sujeto narcisista no tiene ninguna capacidad crítica contra el mundo de la mercancía.” (entrevista de Víctor Vimos a Rowe tomada del Diario EL TELÉGRAFO, www.eltelegrafo.com.ec). En esa lucha por la “visibilidad”, el poeta, me parece, debería apostar, como bien lo dice la poeta peruana Magdalena Chocano, por la “audibilidad”. Quiero citar también las palabras del poeta y crítico mexicano Juan Alcántara, quien añade un sesgo muy interesante: “junto con la pérdida de la perspectiva crítica de esos narcisismos se produce una trivialización y un empobrecimiento de la poesía, de la imagen del poeta y de los riesgos y responsabilidades de escribir y publicar. K. Goldsmith, democratizador radical de la poesía, ha insistido en que el autor ahora ya no es ‘genio’, sino simplemente un administrador de información circulante, pero paradójicamente eso no ha minado el prestigio personal, la autoría, de los autores de poesía conceptual y otras nuevas modalidades: el mismo Goldsmith se ha vuelto, pese a su discurso, un ‘autor fuerte’.” La crítica norteamericana Marjorie Perloff, en entrevista con Felipe Cussen, recuerda a Benjamin y señala un síntoma muy actual en torno al problema de la autoría, la cito: “Fue Walter Benjamin quien predijo que en el futuro todos se convertirían en autores. Cuán cierto. ¡Todos pueden publicar y el exceso de información es una locura! Estamos llenos de hechos irrelevantes, y falta mucho conocimiento y verdadera comprensión.”

3. La pregunta me lleva a pensar en el ensayo “Poesía y composición. La inspiración y el trabajo en el arte” que João Cabral de Melo Neto escribe en 1952. En él se lamenta de la fragmentación del arte poético y del excesivo individualismo de los poetas y los críticos, en detrimento de patrones universales de composición y de juicio; se lamenta de la pérdida de las poéticas y las retóricas desde las que el crítico podía emitir su valoración de las obras. “Puede decirse (escribe Melo Neto) que hoy no hay un arte, no hay la poesía, sino que hay artes, hay poesías. Cada arte se fragmentó en tantas artes en proporción a los artistas capaces de fundar un tipo de expresión original. Esa atomización no podía ocurrir en un periodo como el del teatro clásico francés. Y aunque sea responsabilidad del individualismo romántico la formulación de su justificación filosófica, solamente con la llamada literatura moderna llegó a su pleno desarrollo. (...) Esa transformación traería consigo una consecuencia inmediata: la creación de normas particulares, de poéticas individuales se dio por medio de una fragmentación del conjunto que antiguamente constituía un determinado arte.” Para Melo Neto, los poetas sacrificaron la comunicación y por lo tanto su relación con el lector, apostando por su expresión personal. Esa fragmentación de la que habla Melo Neto está, como él mismo lo dice, en el origen de la poesía moderna y posibilitó nuevas indagaciones, ampliándose así el mapa de la poesía. Lo que Melo Neto lamenta, yo lo festejaría. Hoy, sin embargo, me parece que sucede un fenómeno inverso, ya que buena parte de la poesía vuelve a apostar por la comunicación y por

entablar una relación con el lector o el público. No regresando a las formas de la tradición ni al legado de la vanguardia, sino poniendo el tema o la preocupación política en el centro de la escritura. En ese sentido no vería tan fragmentado el panorama ni tan desorientados a los críticos. En mi opinión, uno de los grandes nichos de la poesía, los críticos y la academia, es el de las políticas identitarias que han venido a poner el acento no tanto en lo que se escribe sino en quién escribe y en la demanda política que abandera. El problema me parece no son las políticas identitarias, que son, por supuesto, necesarias; ni las demandas políticas y sociales que son justas y que requieren de atención y de solución. El problema es la relación que se ha dado entre éstas y la poesía. La poesía en nuestros días debe tener un adjetivo que la contenga (migrante, indígena, feminista, chicana, etc.) y su politización se da, en general, en un nivel muy básico, es decir, en el nivel del contenido. Las categorías y los programas que estas propuestas sostienen, empobrece, en mi opinión, el fenómeno poético. Hay, claro, dentro de estas propuestas, planteamientos interesantes que logran escapar de la codificación y la retórica que de éstas se desprende. Están también las poéticas conceptuales, de reciclaje, de re-escritura, de apropiación, etc., que pueden o no estar atravesadas por el discurso identitario. Ahora bien, si la escritura supone (como lo dice Néstor Perlongher) un campo de fuerzas y de flujos que se entrecruzan, la acción poética-política tendría que darse también en otros niveles, no sólo en el del discurso, sino también en el nivel microscópico de las

partículas, de las materialidades de la lengua, en lo infra-lingüístico; en lo irregular, lo heteróclito, lo polimorfo, lo pluridimensional, las borraduras de la identidad. En fin, más allá de las tendencias que aparecen en cada época, siempre ha existido y seguirá existiendo, y es ahí donde el diagnóstico de fragmentación se sostiene, y también ahí donde yo pondría mi interés, el poema como un hecho singular, en el que la lengua está continuamente buscando, explorando, inventando, tanteando, cuestionando, sin instalarse cómodamente en lo dado o en lo ya conocido. Me interesa, en suma, la poesía sin etiquetas.

VICENTE CERVERA SALINAS
ESPANHA

1. Sin duda, el uso de la poesía en Internet y, en especial, en las redes sociales, ha cambiado no sólo el concepto “urgente” de la poesía sino también la inmediatez de su recepción. La capacidad de escribir, editar, publicar, leer y comentar públicamente un poema casi a tiempo real modifica la noción clásica de lo poético. Sin embargo, la calidad del producto no depende tanto del medio como de su propia esencia, por lo que no hay que desacreditar, desde mi punto de vista, este uso novedoso e inmediato del lenguaje poético, si bien tampoco hay que pensar que sustituye el modo de creación y transmisión poética tradicionales. Son nuevos medios que ni acrecientan ni disminuyen su valor intrínseco.

2. Internet, a colación de mi respuesta anterior, es un medio muy eficaz para presentar públicamente textos poéticos en un contexto artístico con otras expresiones simultáneas y complementarias como la pintura, la música, la escultura... Creo que la posibilidad de editar poesía en combinación con materiales artísticos de esta manera puede enriquecer el discurso poético o, al menos, hacerlo más asequible a una comunidad receptora mayor y “personalizarlo” más. Lo mismo sucede con los blogs, webs y archivos multimediales, que además ofrecen una visión más o menos homogénea de las “poéticas” o al menos los gustos de sus autores. La comunicación con los lectores puede beneficiarse de esta homogeneidad y de la sintonía que se establece entre el autor y su público, ofreciendo modos de intercomunicación entre los seguidores de una web, blog o página de red social. La hibridez, de nuevo, se torna ventajosa al menos en su mediación, si bien sigo pensando que la calidad de los contenidos es independiente del medio de transmisión que puede beneficiar pero no suplir carencias cualitativas.

3. La crítica debe estar atenta también al fenómeno de la globalización intermedial de la cultura. Es decir, existen blogs o páginas web de una altísima calidad literaria, aunque sean estadísticamente hablando muy pocos, los que podamos seleccionar de una cantidad ingente. Esta atención por parte de la crítica vendrá dada por una especie de selección natural de los materiales de Internet. Las mejores páginas, blogs, webs, etc. permanecerán en el tiempo y conseguirán un número grande de

seguidores, lo cual inclinará la atención crítica de manera también natural hacia ellas. De todas formas, esas manifestaciones “virtuales” no estarán reñidas con los medios tradicionales. Considero que mucho/as poetas que publican en Internet también lo harían en libros o formatos más tradicionales (físicos o e-books) si se les diese la oportunidad. Eso sucederá, también de modo natural, cuando la calidad de los productos sea tal que den ese salto de lo virtual a lo “físico”, pasando del medio más masivo e indiferenciado (Internet) a medios más reducidos y cuidados (libros, eBooks, colecciones, antologías, etc.). La crítica también recibirá finalmente esos productos cribados por el tiempo y por la propia selección natural que los lectores hayan realizado de estos productos de Internet.

VICENTE LUIS MORA
ESPANHA

1. Aunque creo, conforme a mis investigaciones en este campo, que la influencia ha sido mayor en los géneros narrativos que en la práctica de la poesía, sí que pueden detectarse algunas influencias de estos nuevos imaginarios en el campo lírico. Para empezar, en la semántica de las obras, abundantemente regada de referencias, ejemplos, lugares y motivos tomados de lo digital, de ese mundo que he denominado *Pangea* (2006) en mi libro homónimo. Esas referencias y motivos pueden adoptar muchas formas; en un texto titulado “Sujeto a réplica: el estatuto narrativo del sujeto palimpsesto y formas literarias de identidad

digital”¹, comentaba algunos de ellos, referentes con la disolución de la subjetividad: el doble digital (una evolución técnica del clásico Doppelgänger), los poemas sobre los perfiles “zombi” de redes sociales (cuentas de Facebook o Twitter que sobreviven a las personas que los originaron); el avatar, el *otro* digitalizado, etc. También la búsqueda del propio nombre en Google, el sexo virtual o la geolocalización son rastreables en numerosos poemas actuales y tengo recopilados numerosos ejemplos, tanto de voces reconocidas como de autores más jóvenes. En los aspectos formales, la cuestión no es tan clara —a diferencia de novela y cuento, donde la resonancia ha sido inmediata—, por la tradicional resistencia de la poesía a las formas nuevas. Aun así, podemos ver un incremento del léxico digital, consecuencia de la invasión semántica antes expuesta, y algunas formas textovisuales (catalogadas y estudiadas en un artículo al efecto²), que vienen facilitadas por la digitalización y por la conversión del procesador de textos en una especie de “impresora casera” que permite realizar maquetaciones, inserciones de imágenes, inclusión de tipos de letra distintos, reorganización de signos, etc., impensables hace pocas décadas. Pero en los aspectos formales, me parece que la mayor incidencia de la tecnología emergente es, sin duda,

1 V. L. Mora, “Sujeto a réplica: el estatuto narrativo del sujeto palimpsesto y formas literarias de identidad digital”, en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las últimas narrativas hispánicas*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2013, pp. 33-60. ISBN: 978-84-8489-750-7.

2 V. L. Mora, “Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad”, *Revista Laboratorio*, n.º 18, julio 2018. Web. ISSN: 0718-7467.

la **poesía digital** (también llamada *e-poetry*, ciberpoesía, etc.), que es todo un mundo nuevo, con numerosas variantes y tendencias (poesía combinatoria o permutacional, poesía visual programada, holopoesía, poesía en tres tridimensiones, y un larguísimo etcétera, que va teniendo profusos análisis y nutrido corpus bibliográfico³.

2. Responder exhaustiva y agotadoramente a esta pregunta llevaría no menos de 200 páginas. Porque cada uno de los conceptos ahí mencionados (autoría, comunicación, lenguaje, hibridez, experimentación, etc.) debiera ser aclarado, redimensionado y repensado a la luz de esos cambios tecnológicos. Con esto no quiero esquivar la pregunta, sólo aclarar que cuanto responda a continuación será sostenido a beneficio de inventario, es aportado a posteriori de todo lo que he escrito sobre cada una de esas terminologías, y queda enunciado en forma de apresurado resumen. En tanto el discurso digital mediatiza o media la enunciación poética, es obvio que supone una alteración de la voz autorial; esto no tiene por qué suponer un cambio en la “autoría”, puesto que en la mayoría de las veces se tratará tan sólo de una alteración del tono, de la misma manera que un poema leído ante un gran auditorio gracias a micrófonos y altavoces, es el mismo poema, pero se producen dos cambios tonales: en primer lugar, el texto escrito pasa a ser leído por el autor (con sus inflexiones, énfasis, pausas, etcétera, distintos a los de cualquier

3 Véase Belén Molina Huete, Vicente Luis Mora y Rocío Peñalta Catalán, “Poesía digital: ciberretórica y creación poética en español”, en Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz (coords.), *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*. Madrid: Cátedra, 2019, pp. 294-334. ISBN: 978-84-376-3950-5.

otra persona que lo lea en voz alta) y, en segundo lugar, la amplificación eléctrica genera una cierta distorsión sonora con sus reverberaciones, ecos y otras disfunciones técnicas (sobre este campo ha trabajado Alessandro Mistrorigo). Sin embargo, en otros casos se producirá una intensificación de la función fática del lenguaje, y no es infrecuente ver la poesía digital menciones al propio canal transmisor, donde el “¿alguien me lee?” no es muy diferente del jakobsiano “¿se me oye?”. Y, por último, en numerosos casos y que existe una alteración autorial de corte más o menos radical; aquí entrarían tanto la poesía generada por programas informáticos (Bootz, Bok, Gache, Tiselli, Gulan, Benjamín Moreno, etc.), como la remezclada por *bots* o robots (Warpola, Miriam Reyes), como la intervenida gracias a elementos digitales (video digital, efectos sonoros, etc.), como la poesía de creación colectiva, la poesía anónima o seudónima, la poesía apropiacionista, etc. En estos últimos casos, cada uno muy diferente tanto en lo formal como en lo semántico, la alteración subjetiva y la intervención más o menos decisiva de la técnica por supuesto que altera la autoría hasta límites difícilmente conocidos con anterioridad -de hecho, comparar cualquier experimento de literatura combinatoria anterior a 1980 con la potencialidad creativa y posibilidades de un programa informático es desconocer el alcance y posibilidades de la programación-. Todas estas prácticas son experimentales por naturaleza, la mayoría de ellas son híbridas, todas están mediatizadas y buena parte de ella suponen también nuevos modos de publicación, circulación y difusión de la obra literaria. Es una respuesta apresurada su pregunta, pero creo que

sólo con estos escasos datos es posible atisbar el alcance de los cambios a los que estamos asistiendo en tiempo real.

3. (a) El problema de reflexionar sobre la idea de un “grupo” literario es que esa agrupación no siempre depende del analista. Intento decir que si una serie de personas, por disímiles que sean sus propuestas estéticas, desean presentarse como un “grupo” literario, poco más se puede hacer que aceptar esa rúbrica. A continuación, podremos analizar si se agrupación tiene sentido no, si hay en su seno líneas poéticas similares, si es sólo amistad lo que une a sus componentes, etc., pero no se puede pasar por alto la *voluntad* de sus miembros de agruparse. Creo que la pregunta puede tener más sentido si la entendemos de esta manera: ¿tiene sentido en nuestro tiempo que los críticos generen etiquetas grupales? Es decir: ¿podemos proyectar nuestras fantasías generalizadoras sobre un colectivo de personas que escriben poesía? Si respondemos a la pregunta negativamente, caemos en el razonamiento absurdo de pensar que por extender el concepto de grupo hasta la totalidad no estamos realizando un ejercicio de agregación. Decir que hoy no hay grupos porque “todos estamos conectados” es obviar que la expresión *todos* es en sí misma un modo de agrupar. Y ese agrupamiento puede ser tan o más injusto y arrasador (también en el sentido de *poner al ras*) que el de establecer pequeñas colectividades unidas por factores biográficos o estéticos. Creo, y perdón por la tautología, que plantear la existencia de grupos tiene sentido cuando tiene sentido. Es decir, cuando de verdad la singularización agregada de una serie de personas responde

a motivos críticamente sostenibles y demostrables. De otra forma, ¿qué aportaría, más allá de la voluntad del crítico de llamar la atención? Si me preguntasen si veo en la poesía hispánica actual algún tipo de grupo, a bote pronto la respuesta es no. Veo más bien líneas, tendencias, dinámicas de asociaciones fruto de la amistad, la afinidad o el deseo de constituirse en un lobby dentro del campo literario que grupos *stricto sensu*. El modo habitual de estos lobbies de insertarse en el panorama poético de forma destacada es, por supuesto, mediante la publicación de una antología⁴.

(b) Tampoco recuerdo muchos momentos históricos, como no sea al principio del Renacimiento, en que existiera algo parecido a un consenso epistemocrítico. No hay más que ver en el XVII el disparate recibimiento de la obra de Góngora, o la *querelle des Anciens et des Modernes*, para darnos cuenta de la pluralidad de direcciones críticas que han existido, incluso dentro de un sector tan concreto como la poesía. La acumulación de los siglos ha producido mayor variedad en el entendimiento de los signos, por supuesto, pero la proliferación teórica es un fenómeno más natural que voluntario. En estas condiciones, nosotros no tenemos más problemas que el romanticismo alemán para enfrentarnos a un panorama poético. Ni siquiera tengo claro que una uniformidad o una limitación de teorías críticas suponga algún tipo de beneficio. Diría más: los avances tecnológicos producidos durante esos 30 años que usted cita han permitido una afinación de la crítica, porque han solventado en buena parte el problema del acceso

⁴ Véase V. L. Mora, “Antología y ontología. La confusión entre el ser y el estar”, *Singularidades*, Madrid, Bartleby, 2006, pp. 165ss.

al corpus. Hoy es mucho más fácil conocer, localizar, conseguir, pedir o comprar y leer las novedades más sugestivas en cada uno de los 21 países que tienen el castellano como primera o segunda lengua, incluyendo Estados Unidos. Si en los cinco siglos de historia del español ha existido un momento idóneo para el conocimiento panorámico de la poesía escrita en esa lengua, es el momento actual. Así que cada cual tome sus herramientas conceptuales y teóricas, porque nunca hasta ahora hemos tenido tantas facilidades para analizar la vastedad oceánica de todas nuestras líricas nacionales y/o posnacionales.

XENIA DYAKONOVA
CATALUNHA, ESPANHA

1. Creo que la influencia de los nuevos medios digitales, que potencian la comunicación escrita, ha contribuido a alejar la poesía de su dimensión oral y mágica, es decir, de sus orígenes. La incorporación de algunos géneros híbridos – los videopoemas, por ejemplo – también ha abierto nuevas vías al charlatanismo. La parafernalia tecnológica puede ayudar a disfrazar la falta de talento y de ideas propias. Un espectador que se quede perplejo delante de un videopoema vacío y/o pretencioso quizás no se atreva a confesarlo, no vaya a ser que lo consideren retrógrada, mientras que delante de un poema convencional no tiene por qué sentirse inhibido. Lo que no ha cambiado tanto es la búsqueda de imágenes sorprendentes, sea cual sea la manera de crearlas.

2. Los blogs, los webs, etc., evidentemente, facilitan la comunicación más inmediata y espontánea entre el poeta y el lector y permiten que cualquiera que escriba poesía pueda compartirla con el mundo entero. El reverso de esta moneda es cierta devaluación de la poesía en términos de cualidad. Ya que cualquiera puede publicar, cualquiera puede considerarse autor y cualquiera puede darse a conocer y ganarse sus lectores sin ayuda de ninguna autoridad intelectual externa, parece que todo valga, y que el valor artístico de la poesía ya no le importa a nadie, ya que los peores poemas pueden sumar “likes” en las redes sociales. En Rusia, por ejemplo, todavía subsiste la tradición de las revistas literarias de prestigio, que en cierto modo crean el canon de hoy y mañana. Publicar allí, para un poeta, es sentirse reconocido por una comunidad de entendidos, incluidos los suscriptores. En el ámbito hispánico harían falta revistas de poesía que tuvieran esa relevancia, y que serían un buen contrapeso para los blogs y webs, donde sin duda también habita, a veces, la buena poesía.

3. Para responder a la segunda pregunta necesitaría hacer una investigación sobre la crítica actual o tener más conocimientos al respecto. De manera que sólo contestaré a la primera. Creo que sí es posible, y puede ser interesante, observar rasgos comunes entre los discursos de diferentes poetas y reflexionar en términos de grupo, o de varios grupos o tendencias dentro de una misma lengua o de lenguas vecinas. Precisamente, lo más interesante es seguir esos “senderos que se bifurcan”

en el bosque de las lenguas hispánicas. En la joven poesía catalana, por ejemplo, por un lado hay autores que tienden a recuperar los metros clásicos, a volver a la rima y todo tipo de constricciones formales, y conciben su poesía como una forma de tradición enriquecida. Por otro lado, hay un grupo que niega el rigor formal, que usa un lenguaje deliberadamente disonante y críptico, y que tiende más al performance que a la creación de textos que se aguanten sobre papel. Puede ser revelador también fijarse en las fuentes comunes de las que beben algunos poetas en apariencia muy distintos: por ejemplo, Elena Medel, sobre todo en sus primeros libros, y José Luis Rey parecen claramente seguir la línea de Pere Gimferrer. La mirada casi infantil, de tan curiosa y apasionada, de Fabio Morábito tiene un parentesco con la mirada de Wislawa Szymborska. Buscar y establecer esas correspondencias, para mí, es una parte esencial de la lectura.

MAPAS DA POESIA HISPÂNICA:

POEMAS

MAPAS DE LA POESÍA HISPÁNICA:

POEMAS

Al pensar en los posibles mapas que la poesía hispánica sigue diseñando en los últimos años, los coordinadores de Caracol 21 configuramos un número que atendiese a distintas perspectivas (artículos, entrevistas, reseñas, encuesta y poemas). Sin embargo, en el constructo de dichos aspectos, hay un núcleo que se posiciona en el centro de estos mapas y se constituye como un conjunto fuertemente orgánico: es decir, los poemas inéditos que los autores regalaron a nuestro número de la revista. Muy estrechamente relacionado a este núcleo central, de pura creación poética, está el cuestionario, elemento concerniente al proceso de elaboración de esta parte del número, en el cual, intentamos respetar una consigna: que los poetas que contestaran a las respuestas del cuestionario también nos enviaran un poema inédito. Hay que decir que esa dinámica funcionó bastante bien. Muchos de los autores que contestaron a las preguntas, también nos enviaron sus inéditos.

Una vez recolectado todo el material, la tarea era la de organizarlo de un modo coherente. Después de leer todos los materiales, decidimos no utilizar el orden alfabético, aséptico y poco sugerente, pero tampoco encasillar los textos dentro de temáticas estanques con títulos que influenciarían la recepción del lector. Lo que hicimos fue invitar a unos artistas a que leyeran algunas compilaciones de poemas que hicimos para el propósito, pidiéndoles que realizaran unas ilustraciones. De tal manera, en la extensa serie de versos que sigue esta pequeña introducción, el lector podrá, en algún momento, descansar la vista en una imagen. Asimismo, podrá buscar de por sí el esfuerzo de agrupación amplia que intentamos realizar a partir de algunas afinidades. Confiamos que el fecundo diálogo entre palabra

e imagen que se dio a la hora de organizar el material pueda parecer tal también al lector atento.

En su mayoría, el material que compone este apartado –al fin y al cabo, una heterodoxa antología–, corresponde a 47 poemas. Dentro de ese gran grupo de textos, algunos ya nos llegaron con imágenes fotográficas insertadas; otros juegan con el lenguaje del video o, incluso, son ellos mismos video-poemas. En su conjunto, creemos, se trata de una miscelánea potente, capaz de dibujar, a través de la palabra poética, una de las perspectivas para la composición de algunos mapas de la poesía hispánica. De ser así, nuestro deseo, finalmente, es que el lector pueda disfrutar con este núcleo de obras aquí reunidas jugando a crear relaciones dentro de la gama de diferentes perspectivas y discursos que los artistas nos brindan a todos.

Alessandro Mistrorigo

Margareth Santos

DESVELO

Estás en la vejez, o sólo a un paso,
dices al despertarte en plena noche.
En la cocina –has ido a beber agua–
lo anotas torpemente en un papel.
Jamás antes hiciste cosa igual.
Hasta ahora esta era una leyenda:
la de ese escritor que duerme siempre
con una *moleskine* en la mesilla.
Al volver a la cama, te desvelas.
Le das vueltas a éste, a otros asuntos
capaz de espabilar a cualquier hombre
que sabe que su tiempo se le acaba.
Bien sabemos que el sueño a estas edades
es un bien tanpreciado como escaso.

Álvaro Valverde

OCTUBRE 27, 2010 *

(Hace dos años, la vida tenía dos años menos)

La época responde al pasado apenas empieza a pesar de las razones que han de ser las de siempre si uno igual lo piensa. Corría el río con su largo color marrón arrepentido de haber pedido perdón sin saber adónde fue a dar el agua a la marea guarecida de las olas a las cuales el argavieso hizo longevas. Adelantándose al lucero que no confía en el fin, el arísaro se sacaba la transparencia de encima con demasiada facilidad. Ante los ojos venía un viento en comba a cambiar la verdad. Tenía su rastro alguna razón para llevar a cabo la búsqueda del bien sin mirar a cuantos quisieran haberlo sabido mejor. Como costumbre tenía, matar lembranzas con años bisiestos. En la mente el tema sería hablar de interfectos verídicos al filo del mediodía de acuerdo al cual, el cuerpo nunca tiene la culpa. A la emoción el olvido asoma a menos velocidad, borra errores pertenecientes, cambia de ambiciones, de vidas, porque puede. Con todo eso hasta intentar hacerlo la memoria tiente al tiempo, desempeña su papel entre seres ansiando seguir por anticipado. Si te das cuenta, mira, está la invisibilidad para avisar quién vino. Imitando al ámbito de ambos, los perfumes definen el efluvio que a su antojo los mantiene enteros, entre retratos dando el ejemplo. En la repetición de los aspectos, lo real responde pronto a un plan.

Vaya modo de procurar entender la idea de algún mundo a través. A lo largo del jardín debido camino a casa –a ti te hubiera gustado– las flores han dado alcance a cuanto serán (habría que decirles a los muertos por qué la ausencia antes de serlo se hizo pasar por ellos). Es eso de lo que a partir de ahora podría deducirse, son esos actos afines a lo recíproco, a la sílaba atisbada en la próxima afirmación. Mal que le pese a la suerte en secreto, el trébol encontrado entra al rastro por la puerta activa, siente el azar que lo traicionan seguido. En mitad del bosquecillo, en el acto de ocultar el desorden del aire, las imágenes se amontonaban para no sentirse perdidas en acción. Hubiera sido demasiado mencionar la odisea que desencanta a los difuntos, porque la muerte miente por miedo a quedarse dormida. Traídas al adiós de las presencias con un léxico autodidacta, son la seda según el gusano, el agua de cuyas playas sale en fila la belleza. Ceibos, pirúes, álamos de monte, rosales por hacerle mal a nadie; estas plantas, dieron a oír sus razones con demasiada frecuencia. Dijo en otra parte Paul Claudel, poeta muy católico: “Escucho. No siempre comprendo, pero igual respondo”. Tal como en la Biblia, donde no todo el olvido está perdido, cabe al albedrío del ábrego responder porque la fe, no sabe cómo ni menos, quedarse a vivir, a contar recuerdos que ayudan a resucitar, según dijeron, pues la vida son las propias palabras y el pasado, los años añadidos a uno. En este sitio hasta donde el taxi me trajo, dejo que las dalias digan de qué manera materia y mortalidad pueden llegar hasta el fondo.

Para hacer de cada letra una más, escribo a través mío un nombre sombrío que la vida prefiere olvidar, primero la sílaba salvada por mis labios y luego las previas al pronunciarlas debajo de un ubajay. La sombra ha sido de antiguos difuntos según los cuales cualquiera llega tarde a la persona a punto de dar por cumplido el aprendizaje. Voy despacio, como haciendo caso omiso a las pausas de la lentitud. De un tiempo a esta parte pude aprender el sentido de camposanto, la ubicación de las tumbas, el valor del réquiem para los enterrados, la importancia de tener palmeras por si el alma al subir las necesita. Palabras que nunca antes había escrito: velatorio, exequias, mortaja, crematorio, aproximan la lengua a la prosodia donde se siente sorda. Salvo que la memoria disponga lo contrario, salgo ileso del resultado. A los muertos no les importa qué opinión puedan tener aquí los días, huyen del clavel del aire con el que otros han hecho aromas mejores. Queda el eco a merced de lo sagrado agraciando a santos y usureros. Si el cielo fuera desde ahora, entonces dejar al cielo de ahora en más. Empeñado en ser parte del pensamiento, el tiempo prefiere la falta de explicaciones: las almas, un montón para la tristeza, se animan.

(*) Aunque mi madre murió el 3 de diciembre de 2008, recién dos años después pude visitar su tumba en el Cementerio del Norte de Montevideo. La noche del día anterior tomé el vuelo de American Airlines de Dallas a Buenos Aires, con conexión posterior a la capital uruguaya. Al llegar a Ezeiza me sorprendió el silencio reinante en el lugar, algo raro para un aeropuerto. No era un silencio sordo al cielo como cualquier otro de los tantos que hay. Ese, era uno muy

diferente. Me pregunté ahí mismo cuántos tipos de silencio puede haber en la realidad. Más de uno, pero, ¿qué cantidad? Al llegar a la capital uruguaya, tomé un taxi. Le pedí al chofer que me llevara al cementerio a conocer el rectángulo dónde están, en la misma urna, mi madre y mi padre, las cenizas que juntos ahora son. Era la única forma de confirmar el lugar preciso de la ausencia. Camino a dónde íbamos, el taxista me dijo con aire de incredulidad: “¿Vio lo que pasó? Murió [Néstor] Kirchner”. En el cementerio había un silencio de aeropuerto.

Eduardo Espina



Valéria Scornaienchi
Artista visual
da série Desenhos de dobras, 2020
impressão sobre papel algodão
40x30cm

DE LA BREVEDAD DE LA VIDA

En música, *largo* es un *tempo* musical rápido y finito

En la serie de televisión *The Addams Family*

Largo era el mayordomo

En natación, un *largo* es la longitud de la piscina

En Brasil un *largo* es una especie de plazoleta atípica

Si un hombre largo se tropieza con un cuchillo

entonces es un largo cortado

Si un largo se encuentra con un corto no pasa nada

Salvo que el largo sea muy largo entonces el corto se asombra

O viceversa

Si la sombra es más larga que el hombre largo

entonces son las 3 de la tarde

Si el hombre largo no tiene sombra

es que es de noche y la sombra se ha ido a dormir

Si el largo se multiplica por el largo estamos ante un Brancusi

Si el largo se multiplica por el ancho

entonces poseemos un Botero

y salimos corriendo a subastarlo en Sotheby's por un dinero largo

Si el largo se multiplica por el ancho y la profundidad

surge entonces toda la bullente Amazonia, la larga

Calzada de los Muertos de Teotihuacán o la radiante y ya efímera Betelgeuse

Largo no es el infinito, pero se le parece –digo
mirando el cielo bocarriba tumbado sobre la tierra
Corto es el largometraje de la vida.

Rómulo Bustos Aguirre

INSTRUCCIONES PARA ENTERRAR A UNA MADRE

El entierro
no es una opción.

Deja al viento
otras ruinas
y conserva a la madre como idea.

No obstante,
lo primero es el cuerpo.

El frío de una sala,
un peinado difícil y unas velas
eléctricas.

Ninguna vestimenta propia.
A ser posible, una sábana encima.
Es peor ser meticuloso.

¿Y las mejillas? Soslaya
la impropiedad de las mejillas
drenadas.

Sé expeditivo con los daños morales.

Discúlpale, también,
su renuencia al plural comunitario,
la desmemoria,
la cicatería.

Y el ritornello de la enfermedad
y el virus del sarcasmo
y los chistes racistas.

Incinérala.

Un día que no llueva,
tus hermanos y tú
llevadla a sus orígenes.

Buscad su pueblo o,
en su defecto, un pueblo.

Aunque no la recuerden
tres viejos con tromboflebitis
en la puerta de un bar, inventadle
una leyenda ambigua.

Si es huérfana decid que fue criada
por una loba.

Perdonadle la guerra,
la niñez adulta
y el adulto fracaso.

No confundáis a la madre con la madre patria.

Por último, la noche antes de la entrega
al prado de su infancia,
consultad un oráculo
que os preste las metáforas
y una jerga.

Si el prado de su infancia
es hoy un parking, dirigíos
a un extremo con hierba.
Desenroscad el bote y romped el precinto.
Extended el sobrante de la bolsa de plástico
por la cabeza de la urna.

Pide turno y sé breve:

*Eras pequeña pero alta
para la época.*

*Te fuiste a tiempo,
demasiado pronto.*

*Muerta, nos dejas menos cosas
de las que bromear.*

Esparcid las cenizas de vuestra madre,

las pequeñas,
también los grumos.

No conserves siquiera una piedrita gris.

Límpiate los zapatos.

Y perdónale al mundo de los hombres
y a la naturaleza
lo que han hecho con ella.

Carlos Pardo

TELEVISOR

Hay musgo sobre el tronco. Seguramente hay musgo
porque así pasan las cosas en el bosque
donde no estoy ni estuve pero vi.

Los osos destrozan los salmones a mordiscos después de la rompiente.
La luz del sol y su reflejo en las escamas,
La zarpa que no escucho, el frío que no siento.

Después está la grava,
el hilo de la historia que se pierde y viene propaganda,
saber que no es así.

Jorge Fondebrider

El gato nunca alcanzará a su presa,
ni atraparé el coyote a su enemigo.
La piedra volverá a rodar al suelo
y el agua a escabullírsele a tu boca.
En vano intentas luchar contra el viento
y contra la corriente. Estás perdido.

No recuperarás lo que has perdido:
tiempo, dinero, esfuerzo, caes presa
de la desesperanza, un fuerte viento
lo borra todo, a ti y a tu enemigo
les borra el rostro, los ojos, la boca,
bajo tus pies no sabes si hay un suelo.

Se ha vuelto líquido, barroso el suelo,
te vas hundiendo en él, estás perdido...
te ahogará cuando alcance tu boca
el agua densa que abraza a su presa
igual que una serpiente al enemigo
incauto, rauda, veloz como el viento.

Veloz pero sensual, sinuosa, un viento
cargado de perfumes, desde el suelo
surgen raíces, hermoso enemigo

que te rodea y te embriaga, perdido
el norte, ya no sabes si eres presa
o cazador, algo inunda tu boca.

Un gusto extraño, el gusto de otra boca
que entra en la tuya, un indeciso viento
que te refresca y adormece, ¿presa
de un espejismo, será acaso el suelo
esto que tocas, todo está perdido
o hay esperanza, acaso el enemigo

te dará tregua? Acaso el enemigo
seas tú mismo, besando tu boca,
mordiéndote la cola, ido, perdido
en este laberinto en el que el viento
disuelve todo: muros, puertas, suelo,
eres tú mismo cazador y presa.

Cazas la presa: tu peor enemigo
es, en el suelo, tu sombra. La boca
llena de viento, dice: estás perdido.

Fernando Pérez Villalón



Josué Pavel
Artista visual
Contemplación y Salto, 2020
Grafite em Papel. 10.5 x 18.5 cm

¿De quiénes eran las certezas
que no heredamos?
La piedra de amolar está en su sitio,
como entonces,
pero nadie se acuerda
de afilar los cuchillos.
Así la casa se distiende
y abdica de sus ángulos,
sus aristas. Todo es más fácil
–vivir, el hambre, las idas y venidas
bajo el ojo sin párpado
del tiempo.
La mesa no se ha puesto sola.
Por las cortinas entra una luz incorruptible
y el relieve tranquilo de platos y cubiertos
es una ilustración
de la serie de Fibonacci.

Jordi Doce

me mira a los ojos, ¿qué me dices?
 parece decir, está en la cruz del árbol, ojos
 claros serenos, y acaba de lanzarse, a degüello
 desde el extremo de una rama, sobre otro
 que saltó en seco

estela de la novia, traduce google bien
wake of the Bride, el despertar podría haber sido o
 la vigilia, el velar, *Velorio da noiva* dice el portugués
 brasileño de Maria Auxiliadora da Silva, y es su propio
 velorio imaginado y dulce, ¿qué tiene que ver?, ¿qué
 me dices?

los velorios, digo, de las difuntas
 efímeras, pronto repuestas, ¿y la *manada*, ese
 juicio?, ¿son parte de lo mismo?, lo mismo es
 la parte y el todo, cruz del árbol, el nada-nunca-no
 que nos envuelve y la vida hermosa que continúa
 en el mundo, ojos claros, serenos, la luz que se abisma
 si miras el cielo azul turquesa con fijeza, las nubes
 que pasan y el cielo en su fijeza, si miras esa luz, vigilia
 velar, la madrugada no la muerte abre su ojo plano

Olvido García Valdés

OLLOS DE PANTERA

non sabería dicir cando comezou o mar
pero sei que algunhas das feridas que abre
non cicatrizan nunca.

entón o mar aberto en canal
como un animal no medio da estrada
e ás miñas costas un ceo cuberto de ás
e cabezas negras e pequenas poutas encollidas

esta é a imaxe: metidas no mar
ela amárrase forte a min porque ten medo das ondas
e das algas que cobren a area e dos peixes.
eu deixo que se me achegue
porque esta é a primeira vez que lle son necesaria

mais a escena era tamén outra:
os chíos das gaivotas non me deixaban durmir algunhas noites

a súa casa miraba ao mar
pero ela tiña ollos de fera salvaxe
de terra adentro.
eu soñaba con coller un barco e marchar lonxe
e que o mar aberto en dous nos lanzase

ao lugar que nos era axeitado.
pero cada día que pasaba
confirmábanse máis as miñas sospeitas:
tería que coller o barco eu soa

non sabería dicir cando empezou o mar:
eu só agardaba no punto máis alto da cidade
a que nalgún momento aparecese e me levase con el.
aberta en canal o mar arrastrouse sobre min
e a súa pel queimoume, pero non me curou.
doía tanto que xa nin doía

o sol picaba nos ollos.
eu só agardaba a que pasase alguén onda min
e me dixese algo amable.
entón un día conocín á muller que me contou
o que a ela lle dixeran mil vidas atrás:
mosa. piropo. ollos de pantera.
foi entón que puideren poñer palabras
e escribirla por primeira vez en tantos anos.
porque a dos ollos de pantera era ela
eu tiña máis ben ollos de ovella ou de peixe
e o mar aberto a rozarme
a facerme estrume.

mosa. piropo. ollos de pantera.
a dos ollos de pantera era ela
a arrasarme aos poucos
como arrasaba o mar os barcos vellos
que o agardaban no peirao

Lara Dopazo Ruibal

LA PERCEPCIÓN

La percepción
de muchas cosas
prescribe
de golpe se desvanece

La opinión
el escudo que protege el corazón
cae
y no se oye ruido alguno

La sabiduría es una abstinencia

Modifica los grupos humanos
que en ese instante se ven involucrados
o entran en contacto o proximidad
con el individuo portador de luz

Aunque solo sea de modo coyuntural
su influencia se deja sentir
porque todo se ordena en su perímetro

Pero no hace ruido alguno

Hace felices a los hombres

Luisa Castro

JARDÍN DE ABAJO

A veces se oyen niños en el jardín de abajo.
A veces se oyen niños. Me asomo y no los veo.
¿Estarán escondidos, jugando al escondite,
o es la maleza, mía, que no me deja verlos?

A veces oigo niños como si fuesen pájaros.
Y me acuerdo de nuevo del hijo que no tuve,
de la vida dichosa que pude haber llevado
y que tal vez llevé y que no recuerdo,
y que ya solo aquí, solo en estas palabras.

A veces se oyen niños en el jardín de abajo,
donde no vive nadie.

Ammán, 21 octubre 2020

Juan Vicente Piqueras

[AL BORDE DE UN ACANTILADO]

Árbol, aire, trazo leve, drama largo.

Lisa, ávida, da nueva ley la rocosa cólera.

Coteja, el oleaje, tocar el ocaso coral y el ave.

Una dádiva así logra la mar: de veloz, arterial obra.

Pedro Poitevin

COMIENDO GRANADAS EN UN PUEBLO

Regreso a ti otra vez bajo el siroco
de San Francisco, con las manos
dormidas en el tedio de los pobres bolsillos,
y al fondo de los muros, por los arcos
de piedra acariciada y tea, luminosos,
los delirios de agosto se derraman
en cascadas de fibras por muros y tejados.
Pellizco los rubíes del árbol que me invita
al mesón de su sombra, me los llevo a la boca.
Me adormece en un banco su regusto a ceniza.
Repito entonces la entelequia, si permanezco
en este cataclismo de la maduración,
oyendo los crujidos estelares de las piñas
(de pronto soy un monje de otros tiempos,
veo los pinos en el claustro, las columnas
que sostienen el orbe) o si a través
de una mano, que es también la tuya
y es la mía, el fruto de la antimemoria
me reconforta. Ignoro si todo es simulacro
en la escena de cal, San Francisco, los patios
con sus sombras de algas, los escombros
que parasita el sol entre huertas crujientes,

o realidad de un dogma exclusivo, como un
idioma irracional dibujado en los muros.
He vuelto a ti. Te leo, contemplo tu entelequia
y huracán me sumerjo bajo un manto
de ramas y despojos. ¿Me preexistes, soy,
en los brazos del padre, el niño todavía,
y si no, hacia dónde camino por las calles
flotando en la pobreza de mis pasos
bajo este mar sutil de fuego y olas?
Aparto los ramajes y atravieso el umbral
para sentirte al menos esculpido en las piedras.
El umbral y la mano tan pobre se entrecruzan
apenas un instante, la ola del siroco
me enceguece de nuevo y asisto a tu delirio.

Francisco León

DICHOSO GORRIÓN

Erguida en la aguja del platanero
se dibuja la silueta de un gorrión.
Hoy resucita, ayer amenazado,
en el tiempo de otra plaga invulnerable
a su gorjeo. Un entorno silente permite
auscultar sus trinos sobre el vivo acorde
ojival donde armoniza sus tonadas
de solista. En la tierna cúpula
verdosa se detiene durante un lapso
de felicidad: la de un atento
espectador. Vigoroso en su frágil
existencia, el cantor no necesita más
de cuanto allí reflejan sus pupilas
tan oscuras como el barro y tenues
como el pan que su pico desmigaja.
Entre el pino y los olivos cruza
los etéreos pabellones, sin barreras
ni estrofas, y se detiene un segundo
ante otros ojos no ignorantes
de su nombre y, por ello, enemigos
esenciales de su ser. Solitario
o en pareja, recupera en el tránsito

de luces su humildad común y sabe
puntear, en el coro de lo nidos,
la oración de despedida o el albor
de los saludos. Tímido y, al tiempo,
audaz, salta y ya se esconde, y sabe
camuflarse por entrelazadas ramas
o en la tupida enredadera.

¡Oh, dichoso tú que, sin saberlo,
eres, y así cantas tu ser!
En tanto yo, me contristo y hundo
la cuerda en el pozo para ansioso alzar
algún destello vacilante de esa luz.
En la cumbre de tus fuerzas,
sobre un ángulo viviente al vértice
elevado, observas sin juzgar cuanto
de quieto o fugaz ante tu vista
emerge. Picoteas la hoja más tenue
y te dispones a extender tus alas
-a ensanchar tu levedad- acercándote
al balcón, como nunca antes hicieras,
y en su alero saludarme, sin penuria
y sin enojo. Despojada, libre
-salvo tu alada silueta- te alejas

del hombre poderoso que gorjea
con torpeza, se acongoja ante el ocaso
y en la aurora se arrepiente.

Vicente Cervera Salinas



Ilustrado por Davide Racca

Davide Racca
Poeta e ilustrador

EL QUE SE ALEJA

Abro el libro: escucho pasos del que fui
y siento el peso del que está leyendo.
Tres lectores viven distintas épocas
en el poema que cambia mi mirada:
adviento el movimiento de la estrella
que reescribe de azul el universo.
Con la memoria,
 desde el olvido
de la experiencia,
 resuenan mis pisadas
entre los pasos
 de un desconocido.

Saturnino Valladares

LA CASA DEL VICARIO

¡Oh la gracia que no puede morir!
Ropa blanca tendida
son las nubes. Anabel,
sobrina del vicario,
va vestida de verde y caza mariposas
y yo, adolescente, llego ahora
con mi bicicleta brillante
y la beso. ¡Burbujas
del poniente, burbujas de la aurora!
Aún no he visto el mundo, aún no he
visto las maravillas del vivir.
Aún no zarpan los barcos en el cielo
y mañana habrá clase y no he estudiado,
pero he soñado mucho.
Oh los amigos en la gran taberna
bajo el río, los peces sabios
de colores
y el búfalo que vi entre los setos
y el poema que he escrito esta mañana.
Este poema, donde ahora subo
a la colina, a casa del vicario
y llevo pan y whisky

y los gorriones saben mi nombre.
Adolescente afortunado, nunca,
nunca duermas, poeta adolescente.
¿Qué harían sin ti los ríos?
¿Qué harían sin ti las tías
inglesas que tricotan el ocaso?
Oh don de los despiertos
cuyo espíritu sopla
como el viento esta tarde en la colina
y apaga las velas
de la casa del vicario.
Cuando llegue la noche
en un rincón del mundo habrá un muchacho,
en las provincias del paraíso,
soñando su gran obra.
¡Oh la gracia que no puede morir!

José Luis Rey

BLEND DE NOCHES

Era Mariflor
o Cabernet /dice la saga
y nos metimos litros /torrentes
cepa de Lupa al gazzate

¡qué mediodía Michel!
¡Pero qué noche Rolland!

Era Escorihuela
o ese gran reserva Verdot/ dice la etiqueta
sanguinolenta virtud
gran marasmo de roble

¡Era *terroir* o barrica Concha & Toro!
¡y Zapata no la empata!

¡Era mediodía Catena Cotita!
¡Te regalo otra noche tinta para vos!

Respire suspire /¡No vomite!
No degluta (nunca se acaba) Casa Boher
mañana el *bejoulais* es ritmo /¿será?

charcos del niebla acuartenados de amor
beodos tan acuartelados de pasión
¡Otra ronda para otro día de la marmota!

Julián Axat

AQUI LO LLAMAN AL AZOR, CERNÍCALO

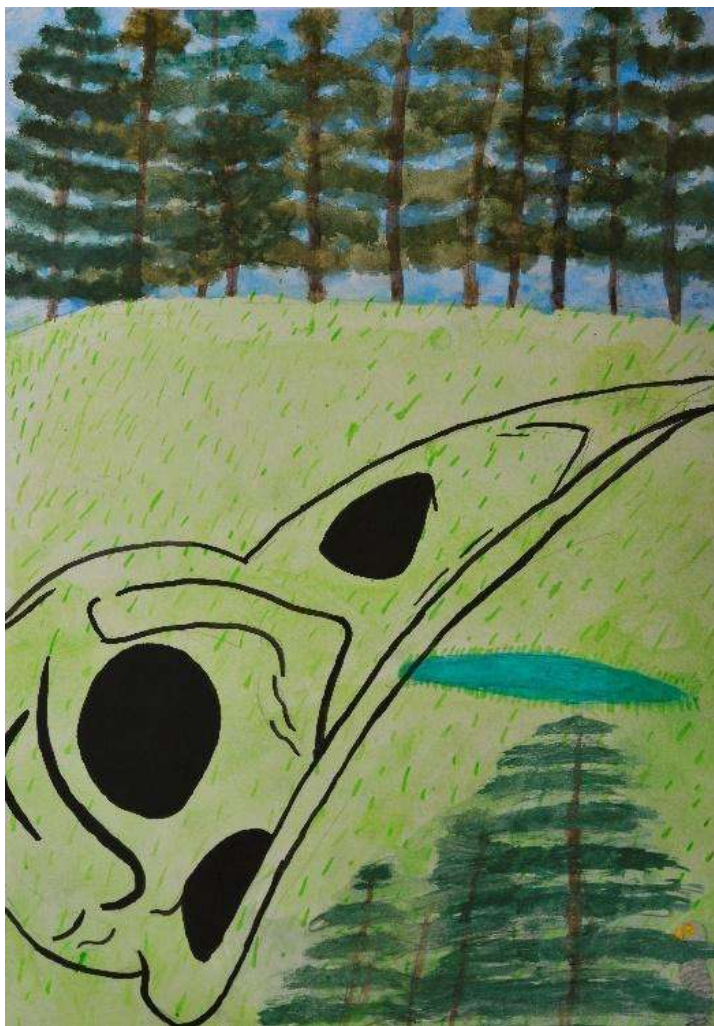
“Cuando un verso termina en esdrújula,
a los fines del conteo de las sílabas
se descuenta una”.

Tomás Navarro Tomás, *Manual de métrica española*

Aquí lo llaman, al azor, cernícalo;
y así el azor adquiere con su nuevo nombre
un prestigio sombrío,
una ferocidad que se cifra
en una reticencia: nunca
caza dos de una misma bandada,
nunca persigue a un fugitivo.
Espera horas en las ramas altas,
examina el paisaje, busca
un punto débil, algo que se mueva
al pie de los parterres, en la oculta
cavidad que las cañas definen.
Se tira en picada, con el cráneo
mata, con la garra recoge,
y obtenida su presa, retrocede.
Y quedan infelices tiritando
dos o tres letras que se ven

pero dice
la métrica, que ya no importan.

Daniel Samoilovich



Lola Costi
Artista visual
Aquí lo llaman al azor

IMPERATIVO PASADO

“Su mano tembló en la mía y la apretó mucho más de lo necesario. —Che volete, dijo con una voz sombría y turbada, ¿che volete mi? ¿Qué quiere usted de mí?”

R. BARTHES cita a P. LOTI

Tuvistí conmigo
distemí la mano

—le dice en una lengua

le habla en imperativo
de pasado

Vinistí distemí

la mano

Distimilá

Hay ciertos ruisseños
por los que mana de noche
el canto de la mañana

Era uno de ellos Uellos
nidios mis ojos

Y con tanta rabia
llora que hace ondear
un lienzo bajo las montañas

¡Eso tenía!
Que le enfermó el pasado
No hay salida ni hay soledá
abrirunse los días
Entraremos
al pasado

como las bezbas
entran a las floris
i de las floris
van a las celdas
i vuelven a las floris

*

Lago en la isla
¿probarás el océano?
Lo probaste Será
o fue es

Un terremoto
es menester Un terremoto
Ojos de la color
que gotea pupila
de lo que falta

Falta menos Un velo
mus aparta Sacastemí
el velo Mus aparta
morir Distemí la mano

*

¡Distimilá!
Esta herida
en el otro mundo
es una flor

de otro mundo
Pupilas dilatadas Se levanta
Camina por el jardín
En esta escena
cantan los ruiseñores

cantan tan fuerte
que se van a morir
que hasta se saliniza

el lago
de deseo Y cuando cree
que amanece

¿Quién va eres tú
todavía eres
tú (y quería decir
Eres ya tú)

amor mío?

*

Los ojos i las manos
Lo que fuera
que veía tenía

Cáliz que delimitan
dos rostros enfrentados
Ya estáis

Besaos la frente
el tiempo

El viento está en el cielo
los ojos y la boca El corazón

ya está
ya tiene el vino

Juan Andrés García Román

ABECEDARI (O PASSEIG EN ESTAT D'ALARMA)

Ara mateix ho podria dir.
Bé, potser millor esperar-se,
com quan vaig a la perruqueria.
De fet, els calbs no anem a la perruqueria.
En algun cas, amb l'excusa de xerrar una estona
fins que el perruquer es cansa de cridar el següent.
Gosaria quedar-m'hi una mica més?

He esperat una estona raonable
i la cosa no dona resultats.
Ja està bé de pesar a les palpentes
Kg, @, £,
l'exacta mesura entre poc i massa.
M'encantaria trobar-la.
No la deu tenir ningú.
Oh, que n'és de difícil l'art de l'avorriment!
Per un quilo de lletres,
quant em pagarien?
Res.
Si les posés en ordre,
tampoc me'n donarien res?
Una arrova de lletres

val alguna cosa? I una lliura?
WWW, ets casa meva.
Xiulo abans de tornar-me'n
–*you are the sunshine of my life*–
zigzaguejant per esquivar la poli.

Melcion Mateu

OFEGA

ofega arrastando-se
pelo vagão lotado

o dissídio dos vencidos
a ambição dos cansados
a fome dos afônicos

o silêncio dos lanceiros
o urro dos cachorros

festa da fistula
coração de cocô

o ópio dos cronópios
o *downgrade* dos *clowns*

o vômito das vítimas
a camisa dos *kamikaze*

o regozijo nos jazigos

a pá nas costelas
o pó das estrelas

21 fev. 2021

Fabio Weintraub

ALGOZ

Com voz sufocada
pediu dinheiro.
Com voz sufocada
nos agradeceu
porque poderia
comer neste dia.

A voz sufocava
mas não na garganta.
A voz sufocava
no cerne do corpo
onde a atmosfera
estava trancada.

O algoz sufocava
a própria atmosfera.
O algoz sufocava
terra, vento, rios,
só fluía a seca,
só falava a seca

na voz sufocada,
inteira deserto,
na foz sufocava
até a atmosfera
e nos deixou mudos,

com voz sufocada,
pois a fome, um rio,
na foz sufocada
logra transbordar
o mar do país,
inteiro deserto.

21 fev. 2021

Pádua Fernandes

[ESCRIBIR POEMAS EN UNA MESA DE MADERA...]

Yuri Andréievich Zhivago y Larisa Antípova

Escribir poemas en una mesa de madera. Escribirlos con el frío abrazando la casa. (No es frío: es muerte; son lobos [fuera; ¿o están dentro?]; es nieve negra). Bajo las aristas ensangrentadas de la luna y el ulular acezante de los canes, escribir poemas junto al fuego, un fuego cuyo llamear reproduce el plástico entrecuchar de las palabras. Fuera (¿o ahí, en la hoja de papel, en la blancura dorada de la piel de Lara?), una nada blanca, atravesada por raíles, que esconde bayonetas. Baila también el queroseno, y difunde un calor azafranado, que aguija los ojos, como la claridad ensordecidora de la noche. Ella duerme. Él escribe. Respiran las manos: recorren una soledad habitada, un aislamiento que la escritura vuelve incandescente. Escribe poemas con el asombro de que Lara exista y con la extrañeza aún mayor de amarla, de escribirle poemas en una mesa de madera, bajo el cilicio anaranjado de la luna, protegido de la amenaza de los lobos por el vuelo de la pluma, o por su enfebrecido derramarse en el suelo de la página. Los aullidos son la metáfora de otro ser: de lo ajeno al sueño confiado de ella y al insomnio exultante de él, de lo afilado como las bayonetas, de lo vacío, como el hielo y la noche. Poemas a Lara. Escritos en una mesa de madera, de noche, sin otro tiempo que el tiempo en que son escritos, sin otro mundo que el delimitado por los troncos que se consumen, y los lobos que aúllan, y la llama titubeante de la lámpara de queroseno. Escritos con palabras tan sencillas como la mesa en

que son escritos, como el olor de la madera de la mesa en que son escritos por un hombre que ama a una mujer que duerme y que no oye el crepitar carmesí de una luna que se confunde con la nieve empapada de sombras, hollada por lobos que aúllan y desconocen el amor. Poemas a Lara, en los que nada se proclama, salvo que Lara existe, y que su latido encandece a quien escribe los poemas junto a la lumbrera náufraga de una isba envuelta por la blancura mortal de la estepa oscura, en un silencio solo alterado por el palpitar subterráneo de las bayonetas y la llamada atroz de los lobos.

Eduardo Moga

[De *Tú no morirás*, en curso de publicación]

CONDICIONES DE USO

Las presentes condiciones regulan el uso de este poema. Las condiciones de uso de este poema pueden actualizarse periódicamente y sin previo aviso. Todo usuario que acceda a este poema acepta someterse a estas condiciones de uso. El usuario conoce y acepta la condición poética de este poema. Es posible que algunas secciones de este poema no correspondan a su condición poética. La información contenida en este poema tiene únicamente fines poéticos. La información contenida en este poema ha sido obtenida partir de fuentes que se consideran fiables. Aunque se han tomado todas las medidas razonables para asegurar que la información contenida en este poema es correcta, no se garantiza que sea exacta, completa o actualizada. La información contenida en este poema se facilita en la medida en que esté disponible. Este poema puede contener incorrecciones o errores tipográficos. Este poema no está dirigido a curar, tratar o prevenir alguna enfermedad. Si sufre de alguna enfermedad consulte con su médico. Este poema no puede ser utilizado para comprar o vender ningún tipo de valores o instrumentos financieros. Infórmese sobre el límite de garantía estatal a los depósitos. Este poema admite comentarios. No se admiten comentarios que no estén relacionados directamente con este poema. Tampoco se admiten comentarios difamatorios, inexactos, falsos, abusivos, injuriosos, obscenos, irreverentes, ofensivos, insultantes, tácita o expresamente sexuales, amenazantes, acosadores, racistas, sexistas, discriminatorios, que atenten contra la moral, el orden público, los derechos fundamentales, las libertades públicas, el honor, la intimidad o la imagen de terceros. La totalidad de este poema está protegido por derechos de propiedad intelectual. En el caso que el usuario o un tercero considere que se ha producido una violación de sus legítimos derechos de propiedad intelectual, se deberá notificar dicha circunstancia. Quedan expresamente prohibidas la reproducción, la distribución y la comunicación pública, incluida su modalidad de puesta a disposición, de la totalidad o parte de este poema, en cualquier soporte y por cualquier medio técnico, sin la autorización por escrito del poeta Felipe Cussen. El poeta Felipe Cussen no se hace responsable del contenido de este poema. El poeta Felipe Cussen no se hace responsable de cualquier error u omisión en

este poema. El poeta Felipe Cussen no se hace responsable de los efectos negativos de este poema. El poeta Felipe Cussen no se hace responsable del uso negligente de este poema. El poeta Felipe Cussen se reserva el derecho de no leer este poema si no están dadas las condiciones. Si no se comprenden las condiciones de uso de este poema, no están dadas las condiciones. No están dadas las condiciones para leer este poema.

Felipe Cussen

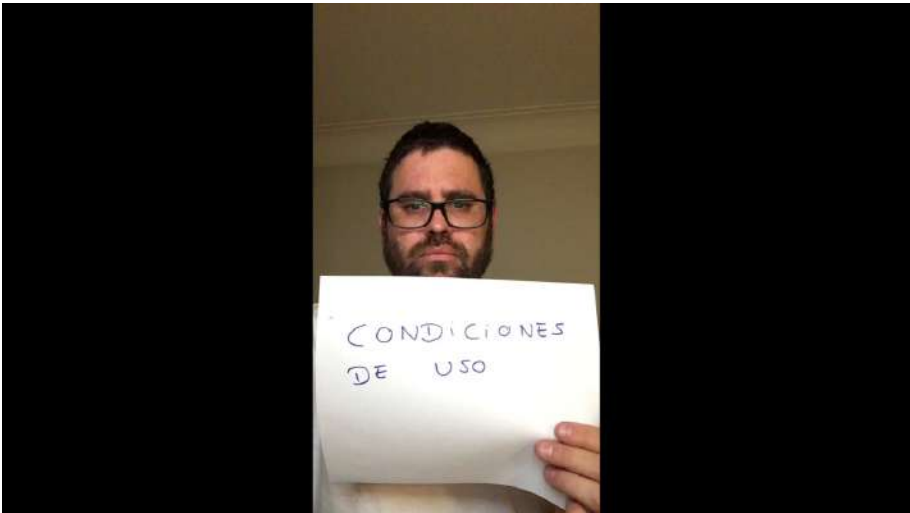


DIAGRAMA DE VENN

Mientras tiendo la ropa,
una cigüeña
sobrevuela el río.

Mueve las alas como si quisiera
sacudirse lo negro.

Lo sé,
busco un significado en cada cosa
sin entender que sólo hablo de mí.

Una cigüeña sobrevuela el río
mientras yo
 pieza a pieza
sigo deconstruyendo el arcoíris.

Quién pudiera ofrecer de sí lo limpio,
lo mismo que una noche

para siempre albina.

Un hombre se desnuda para cruzar un río.

Un hombre que no existe.

Un río que no existe.

De nuevo yo.

Josep M. Rodríguez



Angie Niño
Artista visual

INUNDACIÓN DEL ÁREA DE FRACTURA

Breves erizos verdes,

observo el oleaje de lo alto lumínico,
el oquedal marino de los árboles,

la cúpula conífera
que corona el espacio
con agujas de pino,

el trazo circunflejo
que simula en el óleo
cristalino del cielo
la deriva del ave,

el helecho que anima,
movimiento instintivo,
la ficción de la roca.

Naturaleza,
tú no tienes la culpa
de la pobreza
de nuestra imaginación.

Imaginación

general,

ya casi sólo escribo

para rezar

en tu contra.

Juan Antonio Bernier

SATORI (EL VAHÍDO OMNISCIENTE)

No avizado
sino disminuido tras la noche de farra
y la poca vianda entre viñedos

(el monje, el faquir, el yogui,
los tres yoes
me buscaban),

sin más a mano
que chicas con las falanges secas
y chicos con las falanges secas
y el corte de tijera de podar
en el meñique izquierdo

pensé en hacer un viaje en ambulancia,
pensé en hierba tomando carrerilla,
pensé con un pulmón
pero vi nubes

(el ególatra, el acuciante, el pervertido,
los tres yoes
me ignoraban),

nubes que daban de sí,
creí que me darían un momento de paz.

Andrés Navarro

por un lado

lo miré con mucha atención
por un lado estaba mal y por el otro estaba bien

lo cosí con mucho cariño
por un lado era verdad y por el otro era utopía

lo ausculté con muchísima esperanza
por un lado era una pregunta y por el otro un cambio de sentido

lo describí con mucha torpeza
por un lado estaba lejos y por el otro estaba en llamas

lo perdí con mucha alegría
por un lado era nuevo y por el otro era increíble

lo medí con bastante exactitud
por un lado era negro y por el otro era rojo

lo interrogué con cierta indiferencia
por un lado era igual y por el otro era distinto

lo acompañé con mucha ansiedad

por un lado estaba roto y por el otro estaba hablando

lo elegí con muchísima prisa

por un lado era suave y por el otro era húmedo

lo regalé muchas veces

y sólo tenía un lado

Mariano Peyrou

mi fantasma

en su balancín
en su cocina

allí donde se aplique así la ley
que para todos no es
es bajo determinadas condiciones
por ejemplo: si sueltas de la mano las tijeras que ahora sostienes caen al suelo

mundo ingrátido de mi fantasma
se sabe de él que anda solo por los bares
¿busca salvación?

¿y dónde?
¿en la poesía?
¿en ese agudo que cruje como pan tierno en lo alto del saxo?

¿busca alienarse?
¿asentar su posición en el deseo?

su libertad peligrosa
su ser indefenso
la presencia muda de sus calcetines

no me hagas

reír

no me hagas

llorar

lo que respira

no se pudre

o si no

llévame a la Fuente de los Prados

Ildelfonso Rodríguez

Las pocas cosas que habíamos conseguido
parece que se van escurriendo de las manos
según las leyes de repetición,
las de diferencia se han callado ahora.
Es el silencio del mediodía en verano
un caso de aplastamiento a plena luz.
De él me voy despegando, como si una energía
magnética empezara a ceder, y vuelvo
a los libros. Por tercera vez abro *Repetir*
Lenin, querría entender cómo se invierte
la repetición. Cómo las palabras, que se van
despegando también de las cosas, pueden
volver a llamarlas. Podrían. Es que no encuentro
cosas entre mis palabras, se me agota
la creencia en sus nombres, abstractos
todos en la luz excesiva. Vi una luna
menguante entre las nubes turbias del alba.
Herida en su delgadez, la luz que veía
desde la cama era suya. Me levanto
y pongo nombres; pienso luego, y se desvanecen.
Aunque no sé si es pensar este sentirse
ajeno, enfriarse por dentro mientras caen

las gotas de sudor cotidianas, las del calor
sin culpa ni mérito.

Miguel Casado

CONVERSACIÓN ALEATORIA CON T.S.E.

Hojeando en la biblioteca un libro de 1949
me topé con un insectito aplastado, un chayul,
propiamente donde iniciaba el poema:
“Los hombres huecos”, de T. S. Eliot.

Un chayul seco, como una letra desalineada,
su vuelo despachurrado en la página 271,
entre la realidad y la idea machacado.
Irreprochable y literalmente murió por la poesía.

Pedro Xavier Solís Cuadra

COMPRO ORO

La joven de la perla ha empeñado
la perla.

Gargantillas de reinas y diademas de vírgenes,
aureolas de santos a mitad del martirio,
fabulosas sortijas de señoras de alcurnia
y turbantes y piercings de pintores flamencos.

Ahora el escaparate del nuevo prestamista
anuncia su fastuosa mercancía
pregonando comprar lo que en realidad vende:
la corona de Isabel la Católica,
el collar con la *b* de Ana Bolena,
el anillo de pescador de almas
en la lánguida mano de un presunto Inocencio,

la perla de la joven
sin la perla...

Todo para llegar a fin de mes.

ALCANTARILLA

*Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo*
decía y acertaba Pizarnik.
Desde el lado del camino,
a ras del suelo
se ve mejor el fondo de las cosas
la sorda ternura
de lo mínimo
y el espacio frugal
que nos distancia

Graciela Ferrero



Heloïse Faure
Fotógrafa

si esperabas comparaciones odiosas un tigre de diez céntimos la basura del agua inventada un batelero dibujado al carboncillo llanto y más llanto oír el polvo vacío de las grandes campanas el hocico de las rosas en el oxígeno si esperabas poner la mano en el fuego venir a rascarte la barriga al consultorio del doctor kafka nacer en la cisterna de malaquías donde abraham amó a sara si esperabas el manto del rey y la lana de los corderos un perro con collarín untando la rebanada del crepúsculo la azafata de tito andrónico quién te ama a ti diablilla yo juan de la cruz te amo un bebé de papel recortado

si estopa si luciérnaga fuera de uso viajar de cabeza en cabeza habilidosa gravedad del agua rocío de palo si esperabas el abintestato del franquismo sobre los bronquios verdes paisajes honrados como abuelas la vagoneta beis del callejón si esperabas el lado gris perla del tatuaje su azufre los somieres las cátedras esa quincallería de valsecito y nodriza los caballos convertidos en turbinas el caucho sin afeitar donde gimotea el soldado cuando se cierra el tambor si esperabas la calcificación de miguel de cervantes en el osario de las frases pobres

si esperabas sin ningún esfuerzo las escamas del subteniente y las pretensiones del perfumista las huertas empapadas de sulfato los girasoles excrementados por los buitres si esperabas hechizo orilla del zorro latino muletas de carnero estofado y vino caliente la hoz de las nieves aspersion curvatura un traje de dos piezas pisar tierra firme el saturday night ahí cromwell padrino de milton la oreja pegada al televisor si esperabas un dedo de manteca sobre las

charcas viborita de pelo horizontal soldado color guisante si esperabas vivir a mi costa primavera ahijada del paraíso la verdad abandona esta página

si como quiera que fuese esperabas diamantes bajo las lechugas falsa madera sobre la que se desangra el bautista aliento a columna disociación de lo melancólico repite conmigo no hay infinito no hay imaginación en la temperatura si esperabas un tenderete bajo las cebollas el karma de buda la asnilla ponedora la hiel mal doblada si esperabas a los borrachines que aún duermen al panadero que todavía no se ha levantado si esperabas tórax musa cerezos para tantas tumbas ligeros ángeles sin culo si esperabas poner tu cabeza en mi hombro acostarte con petrushka bajo la sábana santa las vacas color vaca la armada de wellington la sífilis cosas por el estilo

si esperabas a un mecánico con las manos pringosas una fábrica de cabellos un piano de carbón alemán la falsía de la exactitud la veracidad de lo erróneo al que en la litera de arriba sueña lo del que duerme en la litera de abajo los habitantes sin deseo las almohadas de pan duro mordidas por el cáncer si esperabas a la imbécil belleza los yesos votivos el código civil del cemento el plástico de la muerte convertida en balanza la estatuaria las féculas los frontispicios de esparto si esperabas las máquinas de escribir donde progresaron los versos modernos la destreza en el bautismo la esfericidad de los nódulos

si estrellas de cine si aire sólido decorado por dentro un báculo de cintura gratuita el asno verde de vitebsk al picamaderos que trae muelas para el pan

cometas brillantes como sardinas la trompetería de los chorlitos si esperabas a los que en mangas de camisa levantan sus brazos en los fusilamientos de goya el latrocinio la cópula de las nieves primaverales la manteca de otoño los arenques ahumados de barbarroja el tururú tururú de la poesía fonética si esperabas al cabeza pelada que te mete los dedos en la boca para que vomites la emancipación de lo mudo la vergüenza transnacional el taburete catedralicio si esperabas a los admonitores la sacarosa si al centralismo democrático el delito anatómico a la chispa que salta al ojo de un niño

si esperabas chatarra de rana y chucrut para las gallinas si esperabas una bella idea perdida una luna envasada al vacío el honesto episodio en que dante abandona la oreja de centeno de la campanera si esperabas hocicos de piedra pómez un guardaespaldas en el termostato de los periódicos al hombre bala que atraviesa sin mirar el cerebro la partícula del poeta dientes de pan para las truchas si esperabas la inteligencia biológica de las hadas de fátima poemas convulsos poemas verdaderos extenuados por el cinismo si esperabas la anatomía de la superstición a los carniceros del santo oficio al adolescente que se enfría en la morgue si esperabas bajo la carpa del circo al hombre simultáneo a los interferidos por el fulgor de dios a los bromurados por el silencio a la puerta de los cementerios de monos no aceptes el ofrecimiento no dejes de aceptar ya estas lejanas palabras aunque sea a regañadientes

Juan Carlos Mestre

DESNUDO SENTADO EN UN DIVÁN (MODIGLIANI, 1917)

Sigiloso en la insolencia de tus años
con un gesto dijiste
que estábamos
a tiempo, todavía.

Caminan por el lienzo vacío de tus ojos
alacranes perfectos,
sin pinzas del dolor.

Junto al interruptor tu puño contra el mío
con el ímpetu
que solo puede dar
lo que es verdad.

Efímeras criaturas,
medusas con espigas irisadas en un lago inasible
donde un ciervo bebía tu sudor
y de tu brazo
saltaba hacia otro bosque
tatuado por mi piel.

Rodé bajo la cinta sin bordes de tu lengua.

Este bastarse a sí mismo del instante
porque todo
lo que cabe en un rayo
es infinito.

Fue tan real el desnudo
que si «ser» es decir «ser percibido»
nos trajimos al mundo por el tacto.

Regreso a las pisadas que llevan al origen
escarbando tu cuerpo. Sangro heridas
abiertas de lenguaje por vértebras de niebla,
paredes sin espejos que refractan latidos
como grietas de cal.

Después,
serenidad que se desborda,
que diluye su calma
de fieras en reposo.

El deseo es un pantano escurridizo
pero voy a pensarte
por encima
de esta duración. Si tropezara

en la nieve, la memoria
traería un alarido.
Volvería mi mente a reencontrarte
en este corto vaivén.

Cuando te vayas,
cuando digas «adiós» pero pronuncies,
incrédulo, «hasta luego»,
con esa luz que sabe dar solo la noche,
podré pintar, por fin, tus ojos.

(2018)

*Écfrasis libre de un óleo de Amedeo Modigliani: 'Nudo seduto su un divano' (1917)

Marisa Martínez Pésico

BIBLIOMAQUIA

Entiendo por escultura aquello que se hace
a fuerza de quitar

Miguel Ángel, *Carta a B. Varcchi*, 1541

como el escultor cuando maneja
el cincel trabajamos el idioma

Max Frisch, *Diarios*

la escultura requiere de una luz externa

F. G. W. Hegel, *Estética*

pero qué disciplina impone este material

Mies Van der Rohe, *Poema al ladrillo*

no percibas las formas en el plano
sino en la profundidad

Auguste Rodin

como un fruto
que madura hacia dentro

Octavio Paz, *Piedra de sol*

la estatua en que la muerte nos transforma

Gabriel Bocángel, *Canción real al Beato*

Fray Pedro de Alcántara

Vicente Luis Mora

CONSOLACIÓN SONORA DEL MAR Y EL MÁRMOL

Venecia, abril de 2019

Y todas las fotografías hablaban
de la muerte,
de mi infancia muerta,
de mi padre muerto,
del adolescente muerto.
No hay foto sin fecha.
Venecia me hablaba de la muerte,
de la ruina inmensa en el fluir del tiempo,
confiriendo sentido al instante bello,
sacudido, encontrado,
como proyecto futuro,
entre otras ruinas,
con la fuerza evocativa del duelo,
de la piedra, del papel, del viaje.
De los restos.

José Teruel



Alejandro H. Mestre
Poeta y Escapista
da série Reflejos venecianos, 2002
digitalização de foto analógica

A RAÚL ZURITA

cuando se sientan los poetas,
el lenguaje descansa, se encorva
sobre sí mismo, caracolea, como es propio
de estos señores. su naturaleza
flexible -la del lenguaje, la de los
poetas- logra que surjan fácil-
mente metáforas e ideas
torcidas, complicadas, como si
fueran esguinces o pachiras,
que salen del bolsillo
y caen junto a sus pies.
cuando se sientan los poetas,
lo tengo más que comprobado,
no se sienta el lenguaje, pero sí
se agita, se tropieza
con el poeta sentado
y se le cae un poco
el alma
a los pies
-los del poeta, los
del lenguaje-.
menos mal que los poetas

siempre se acaban levantando, siempre
se acaban
levantando.



Gonzalo Escarpa

YA NO HAY ESPERA:

Veo, veo pasar las horas sin melancolía;
veo, veo, simplemente veo lo que *veo*,



y no hay más que eso, salvo el paso,
suave, sonoro,
y ya.

Alejandro Sebastiani Verlezza



Ricardo Castillo

LENGUA MATERNA

Cuando una mujer dice la verdad, está creando
la posibilidad de más verdad a su alrededor

Adrienne Rich

Nos decimos *aquí estoy*,
encontramos las palabras que pueden nombrar
el cuerpo, la traición, el agradecimiento.

Hermana yo sí te creo, nos decimos,
dime.

Nos decimos *no tengas miedo*
aunque sabemos que es bastante adecuado tenerlo,
así que nos decimos *yo también tengo miedo*,
cómo no lo vamos a tener.

Decimos: *me han violado*,
decimos: *a mí también*,
decimos: *a mí no*,
qué suerte.

Somos muchas, nos decimos,
y luego: *faltan muchas también*,
de las que no han llegado y las que no llegaron.
Y aullamos nombres, llamando
a las muertas y a las vivas por venir.
Ni una menos, decimos, *ni una más*,
en un extraño lenguaje que entiende de lo oculto y de lo opuesto.

Una extraña lengua materna articulamos,
una lengua
hecha de esperas y mentiras, de latidos,
una lengua ansiosa de verdad con el hambre de los pájaros.

En mitad del ruido, del silencio,
en un mundo que no entiende nada,
entre la violencia, en los oasis, en las prisiones
y al salir de las prisiones, en el amor, en el abismo,
hablamos,
hablamos siempre que encontramos ocasión.

Y *te quiero*, nos decimos, y
esto es completamente extraordinario
y luego

esto es completamente extraordinario

otra vez, porque realmente esto es realmente extraordinario:

que cada vez que abrimos la boca

una rama de una raíz avanza un poco,

para una casa, para otro mundo que ya existe.

Laura Casielles

As exiliadas somos moitas

e estamos en todas partes,
falamos en linguas que non son as nosas
e mordémonos esa lingua cada vez que pronunciamos “再见” (zàijiàn)
“arrivederci” ou dicimos “jërëjër”.

Se alguén nos pregunta negamos coa cabeza

e dicimos mentiras
porque é difícil explicar o que doe pechar unha outra porta,
ou soltar (sempre soltar)
e comezar de novo notras rúas, noutros mares ou noutros afectos.

As veces, mostramos as nosas cicatrices ao mundo

e véenos nesas marcas

o peso da vida

Nelas reconhecemos o frío xélido do inverno na Manchuria

unha caída en bicicleta no sur de Europa,

unha malaria na calor de Guinea Bissau

ou o momento en que lle dis adeus ao teu amor na estación de Coyoacán.

E trozamola lingua

e encóllesenos o peito,

pero seguimos.

Seguimos aínda que ninguén sabe o que levamos na maleta,
nin tampouco o momento en que cuspiamos no chan das fronteiras
E reconhecemos privilexios
(ou a falta deles)

Na diáspora, as voces das nosas nais
poden facernos chorar iodo
e que nun microsegundo percorras o camiño imaxinario
até chegar a casa.

Pero na diáspora, non sabes ben onde é casa.
Da igual o número de anos que pases fora,
como percorras esas rúas, e cantes esas cancións, comas esas comidas,
Importa pouco como pronuncies “maison “, “home”, “casa mia”
decátaste sempre de que nunca,
nunca é fogar,
e ti sempre,
sempre serás
estranxeira.

Andrea Nunes Bríons

DOLOR PRETAPORTER

hoy no me llega la camisa al cuerpo
llevo un sombrero sistema nervioso central
y una chaqueta justa de escápula
me sobra húmero para la manga
me queda ancha de falso y larga de abismo
tengo una histeria-broche
clavada en las costillas
voy toda a contrahílo al bies en zigzag
todos los patrones al revelarse
son personas crucificadas
tengo los vaqueros fémur
y la pelvis pret a porter
estreno moda epigenética esta tarde
me queda tan grande la vertebración
que viene llena de remiendos
hoy voy marcando tristeza
mi propia piel un abrigo de entretiem po
mi esqueleto y mi sangre más cada una de las cicatrices
son toda la tendencia que puedo
para la pasarela de la locura

y hoy ya no sé si llegaré con estilo
a la primavera verano

María Eloy García

REMEMBRANZA

Era el número trece en mi habitación de *rue* La Pompe, a dos estaciones de George Mandel, en el elegante distrito XVI, donde los bohemios, los negros, los sin tierra habitan los techos de París.

Aún veo ondear mi toalla taurina en el balcón del séptimo piso y al policía francés que hacía de portero inclinarse sobre la estufa prestada –solo por la niña– aclara.

La bombona de gas se enciende, contemplo como los hermosos trozos de asado que tomamos sin pagar penden del balcón de mi buhardilla, una botella de vino abierta/ libros / más libros y una máquina de escribir.

Mi viejo, mi Pessoa, esa edición fabril amarillenta me devuelve el cálido olor de los años estudiantiles cuando supe ser tan ingenua, me envuelvo en el remolino carbónico por las calles de Lima después de cuatro años, el aliento de las flores que ahora se marchitan en Lima detrás del Hospital del Empleado y los enfermos, nuevo es el veneno a pesar de la continuidad, mi espíritu ha quedado allá, en un rincón de mi cuarto, acurrucada, leyendo, escuchando el golpeteo de la lluvia porque cuando menor era el espacio podía prescindir del resto y éramos tres batallando a zapatazos, desesperados de besos y caricias en el humo de los gauloises, mi tristeza no era mi tristeza sino el júbilo de una soledad *on partage*, para decirlo así, con términos igualmente jurídicos, igualmente comerciales, ya que nada estaba dividido en nuestro mundo, los amigos venían, ¡rápido, rápido! Un té, una lata de sardinas, tallarines con atún y pan baguette. Ah, y la teoría, nadie bostezaba, solo el vecino o la portera.

La puerta de vidrio de mi balcón se vistió de rosado, se calzó botas impermeables color caqui, sacudió largas horas los visillos para otear mejor el tiempo abajo, cuántas veces tu cabeza apoyada en mi hombro durmió agotada, pero quién nos perseguía, quién publicaba cuchillos y rosas con espinas, ¿quién?

Carmen Ollé

I

Escarbo en la tierra, escarbo. Antes habíamos levantado una casa, como quien levanta una sábana negra que se extiende en la planicie. Nuestra planicie era abstracta; había nidos y en los nidos unas pequeñas luciérnagas que todo el día chillaban, descontentas, con el calor. N trae en sus manos siempre la tierra. Sus uñas son amarillas y nos puebla los rincones donde apilamos los sueños. Los sueños son simples. Que podamos seguir escarbando. Yo encuentro placer en la soledad y en el misterio y en la fealdad del país. Es un país demasiado pequeño para pretender que nos contiene y nosotros somos demasiado grandes para pretender que aquí cabemos. Yo escarbo la tierra, rítmicamente, como si se tratase del hoyo que ha aparecido en mi rodilla. Allí están, todos los bultos que el viento no mueve, mirándonos, nos miran en la noche, solo en la noche, cuando no podemos divisar la intensidad de nosotros mismos. No hay colinas. He sentido que navego entre la tierra, junto a dos remos enormes que son mis manos, acopladas a tallos y hojas; y en la corriente voy rescatando, salvando, pequeños pececillos de barro que tupen la pericia del bote. Regreso a la casa con el cuerpo tumbado y con esa necesidad de explicarme la sensación de la nada, que me abraza y me soporta, cuando caen las primeras gotas de sudor sobre el propio sudor que había caído antes.

Melissa C. Novo

A MÃE GENTIL

Ela virá sem ser chamada
passar a noite ao lado do filho enfermo

Ela virá porque conhece
o coração de cada um e seus membros
desde que abriam, a golpes,
algum espaço no útero
e depois, quando cobriam
o rosto envergonhado entre estranhos

Ela virá porque suspeita
que ao menos uma não escolherá salvá-la
no dilema do edifício em chamas

(Ela é o edifício em chamas)

afeta destreza
mas claudica na vinda,
racha, derrama combustível
interrompendo a paisagem

Ela é o edifício em chamas:
virá enquanto dormimos
– “Filho, não vês que estou queimando?” –
mas seguiremos intactos, firmemente
agarrados ao pesadelo

Chantal Castelli

TRAVESÍAS EN SECO

hablamos

de irnos

acordamos

llevar la mecedora

los diccionarios

el álbum de las primeras fotos

aprender desapego

vimos nacer un dolor

tuvo espuelas

colmillos

pelambre de furia

dejamos de hablar

dejamos de hablarnos

nos fuimos a pedazos

sin irnos

en travesías insignificantes

nada anticipa el remordimiento
el pacto

así vivimos
otros años

sin misericordia
sin arrullo

sabiendo que ya nunca nos iríamos

la mecedora de caoba
los libros
las fotos
siguen en su lugar

mi sangre
sigue en su lugar

el país caníbal
sigue en su lugar

CARACOL, SÃO PAULO, N. 21, JAN./JUN. 2021

MAPAS DE LA POESÍA HISPÁNICA: POEMAS

ALESSANDRO MISTRORIGO

MARGARETH SANTOS

incumbe una grieta
una última desesperación

Jacqueline Goldberg



Danilo Garcia
Artista visual

CASA DEL SEÑOR

“¿No sabéis que sois templo de Dios, y que el Espíritu de Dios mora en vosotros? (1 Corintios 3:16-17)

¿Qué hiciste, qué hiciste en mis adentros?

En este mi cuerpo, la casa del Señor.

¿Qué me hiciste? ¿Qué le hiciste estando yo dormida?

Saqué todo, dijo.

¿Todo?

“Tú lo consentiste, tú firmaste, acá está tu carta”.

¿Quieres vivir? Me había preguntado antes del sopor.

Sí, quiero.

Descubrió mi vientre, lo abrió de un solo tajo. De arriba a abajo; desde el ombligo hasta donde empieza el Monte de Venus. Y empezó a hurgar. Fuera ovarios añosos, fuera útero tan inútil ya como el endometrio donde anidaron mis hijos. ¿Y la lesión maligna, la encontraste? La encontré. Hasta el apéndice te saqué. ¿Y la vagina? La corté, mientras menos interiores, menos riesgo de tumores. ¿Podré hacer el amor si me curo y no me muero?

Sacó todo. Lo malo y lo bueno.

Todo lo bueno y todo lo malo que su mano encontraba a su paso porque hasta lo bueno ya es inútil y puede volverse malo con el paso de los años.

Muerto el perro, muerta la rabia.

No te vas a morir de cáncer, dijo.

Agradecí la buena noticia.

Ojos que no ven, corazón que no siente. Corazón que no sabe.

Pero mi corazón sabía. Lo supo.

Lo supo estando yo dormida.

Giovanna Pollarolo

ENTREVISTAS

ENTREVISTAS

Conversando com Augusto de Campos

Chatting with Augusto de Campos

Alessandro Mistrorigo

Trabaja en la Universidad Ca' Foscari de Venecia donde se doctoró en 2007. Se ha especializado en la poesía española de los siglos XX y XXI. Es autor de tres monografías «*Diálogos del conocimiento*» de Vicente Aleixandre. *El poder de la palabra poética* (Sevilla: Renacimiento, 2015), *Phonodía. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 2018) y *La narrativa breve de Vicente Soto. Una aproximación* (Valladolid: Difácil, 2020). También es autor de varios estudios críticos y artículos sobre poetas españoles como Claudio Rodríguez, Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Montalbán. En la actualidad, trabaja con el fenómeno de la voz de los poetas, las tecnologías digitales y los estudios intermediales.

Contacto: alessandro.mistrorigo@unive.it
Italia

Recebido em: 16 de março de 2021

Aceito em: 16 de março de 2021

ALGUMAS PALAVRAS DE INTRODUÇÃO

Entre agosto de 2016, quando viajei ao Brasil pela primeira vez, e julho de 2018, tive a sorte de entrevistar o poeta brasileiro Augusto de Campos. No total, foram três generosos encontros, na casa da Rua Apinajés. O texto que segue é uma seleção do material de áudio de que gravei naquelas ocasiões que, no cômputo geral, corresponde a quatro horas e meia de amigável conversa. Os temas tocados foram muitos. Augusto conta o início de sua experiência com a poesia concreta, da amizade com o irmão dele, Haroldo, e com Décio Pignatari, componentes do grupo histórico do concretismo brasileiro; fala de muitos outros artistas, pintores e músicos, figuras ora internacionais, ora nacionais, com quem estiveram em contato ao longo dos anos; menciona as revistas *Noigandres* e *Invenção*, mas também toca no próprio processo criativo, os seus gostos musicais e a estreita relação que sempre existiu entre música e criação em experiência artística dele. Augusto também fala muito da Itália – talvez pela nacionalidade do entrevistador – e da relação que a cidade de São Paulo sempre teve com o país europeu de onde vieram mais de quatro milhões de habitantes. Ele menciona cidades como Veneza, Florença, Roma, sempre com alguma anedota interessante e relacionada com a experiência pessoal dele. Também – sempre impulsionado pelo entrevistador, que neste texto decidiu calar as perguntas – fala da sua colaboração com outras importantes personalidades, como o músico Caetano Veloso e o artista espanhol Júlio Plaza. Como toda seleção, este extenso texto se compõe de fragmentos que derivam dos diferentes argumentos que Augusto de Campos tocou naqueles gratos encontros. Por isso, quem escreve

determinou organizar toda essa heterogeneidade adotando alguns títulos que as mesmas conversas sugeriam. Ainda assim, os títulos não pretendem ser categóricos, mas só uma tentativa de apresentar um material reflexivo, necessariamente magmático que muitas vezes desborda, abarcando vários temas. Augusto tem uma memória enciclopédica e, como o leitor verá, nas palavras que seguem, brotam como um caleidoscópio de nomes de poetas e artistas dos quais, a miúdo, ele recita passagens importantes, não só em português, mas em outras línguas. Agradeço a revista *Caracol* pelo espaço que outorgou a esses encontros: estou mais que convencido que neste número especial dedicado aos mapas da poesia contemporânea, resultará claro de por si mesmo, o enorme interesse que possuem as palavras de um dos poetas mais importantes em nível mundial e que o Brasil, frequentemente pouco atento às suas verdadeiras excelências, ainda hoje, não reconheceu suficientemente.

DEIXANDO A PALAVRA COM AUGUSTO DE CAMPOS

ITÁLIA, VENEZA

A Itália, sempre adorei. Tive oportunidade de viajar algumas vezes, não conheci muitas cidades, mas certamente, sempre Veneza. É a minha preferida. Veneza sempre teve um significado muito grande, não só pela beleza inata, aquele ar diáfano, aquela luz incrível. Mas nós, os poetas do grupo concreto, fomos muito influenciados pelo Ezra Pound, que adorava estar lá, foi enterrado lá, assim, se pode dizer que ainda mora em Veneza. E quando fui viajar para Veneza, já trazia todo o repertório poundiano, e

então fiz todo o percurso dos “lugares sagrados”, como ele chamava esses lugares. Um deles era o “gioiello”, a igreja de Santa Maria dei Miracoli, com as sereias de Lombardo. São lugares menos visitados. Outro desses lugares que era a Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, onde está o quadro de São Jorge o Dragão, de Carpaccio. Então seguia por esses caminhos naquela maravilha de cidade. Você anda de um lado para outro, se perde naquele labirinto, é uma coisa fantástica.

MÚSICA E MÚSICOS

Em Veneza há uma Fundação em torno ao Luigi Nono, um músico que admiro muito. A mulher dele é filha de [Arnold Franz Walther] Schönberg, Nuria Schönberg. Conheci o Nono pessoalmente em Buenos Aires. Ele era comunista e, ao mesmo tempo, um autor de vanguarda radical; jamais barateou a sua música e sempre fez coisas muito avançadas. Em 1963, nós, Haroldo, Décio e eu, fomos à capital argentina e lá visitamos o Instituto de Tela, que era uma grande instituição onde se praticava a arte mais avançada. Era dirigida por um grande crítico, muito ligado à arte nova, arte abstrata, arte concreta, o argentino Jorge Romero Brest. Lá o Luigi Nono, que tinha vindo de Cuba, estava dando aulas sobre música. Fomos falar com ele, demos-lhe alguns livros de poesia e ele mostrou-se muito interessado. E nos convidou para participar de uma conversa com os alunos dele. A conversa era sobre as relações entre a música e a poesia. Naquela época éramos muito jovens, muito radicais e, apesar de admirarmos muito a música do Nono, discutíamos

o uso de poemas mais tradicionais nas composições de vanguarda. Uma das canções dele tinha como suporte poético um poema do [Giuseppe] Ungaretti, não me lembro qual, mas era um poema mais comedido. E nós imaginávamos que uma música como aquela tinha que ter poemas espaciais, poemas sem uma gramática definida, assintáticos ou parassintáticos. Então fomos discutir isso com ele, que nos recebeu com muito *fair-play*. Nós discutíamos os próprios critérios dele na aula dele. O Nono tinha uma bela figura, era um homem alto, bonito. Há um livro de memórias do Décio, *Errâncias*, em que ele colocou algumas fotos em que estou ao lado do Nono e isso é uma grande honra para mim. No meu livro *Música de invenção I*, faço referências muito especiais a ele na parte final do livro, porque ele foi um dos músicos que levaram mais adiante as indagações sobre uma música não convencionalizada, mesmo dentro dos padrões modernos. Por exemplo, o [Luciano] Berio é um grande músico, mas o Nono, nas últimas obras dele, foi mais adiante. Penso naquelas composições em que entrava a eletrônica ao vivo. Eu admirava muito isso porque ele era um comunista de muita convicção, mas nas suas últimas obras ele levou ao extremo a radicalidade dele. Ele sempre dizia que deveríamos ouvir as pedras de Veneza. Ouvir as pedras! Isso é sensacional!

Além do Luigi Nono, na minha discoteca tenho também outro autor italiano que é um dos meus músicos preferidos: Giacinto Scelsi. É um

grande compositor da música microtonal. Também entre os meus preferidos está Gesualdo da Venosa, um dos chamados Maneiristas. Encanta-me o cromatismo fantástico dos madrigais dele. Tenho uma biografia dele também e uma coleção completa de suas canções. E incluí um trecho de uma de suas partituras no meu poema “Viventes e Vampiros”.

Uma das poucas memórias mais significativas que eu tenho da minha infância sou eu com 4 ou 5 anos, sozinho no quintal da minha casa cantando uma música do Noel Rosa. [*Augusto recita quase cantando*] “o orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu / e também vão sumindo as estrelas lá no céu / tenho passado tão mal / a minha cama é uma folha de jornal”. Me lembro disso porque as pessoas achavam graça porque cantava solitário, meio sorumbático. O meu pai também era músico, tocava piano. A minha paixão pela música é uma coisa que veio naturalmente. Formei uma grande discoteca, principalmente de música moderna, a chamada “contemporânea”, de Webern a Cage e outros da mesma linhagem experimental, mas também de música popular, de todas as procedências; da música italiana, certamente a napolitana, o Murolo especialmente, que é uma espécie de pré-João Gilberto, cantando só com violão, muito sobriamente.

A poesia concreta oficialmente foi lançada em 1956 no Museu de Arte Moderna (MAM). Embora eu já usasse a expressão “poesia concreta” em 1955 nos festivais dos Ars Nova, um grupo que tocava música antiga, madrigalesca, [Guillaume de] Machaut, e também música contemporânea de [Anton] Webern, de [Karlheinz] Stockhausen. Aquele grupo me acolheu e apresentava os meus poemas a várias vozes como se fossem madrigais. Então a Poesia Concreta ocorreu em 1956 e a Bossa Nova em 1958: os dois movimentos foram mais ou menos contemporâneos. João Gilberto, que é o grande expoente da Bossa Nova, é meu contemporâneo de nascença. Eu nasci em fevereiro de 1931, ele em junho do mesmo ano.

PALAVRAS, MATÉRIA

A dimensão da música das palavras foi muito importante para mim, antes mesmo do lançamento oficial no Brasil da poesia concreta, em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Nessa exposição, ao lado de pinturas, de esculturas, apareciam pela primeira vez poemas em cartazes. Meus poemas “salto”, “tensão” e “ovonovelo” estavam ali também. Antes disso, em 1955, no Teatro de Arena em dois espetáculos, já haviam sido apresentados três daqueles meus poemas em cores que já eram poemas concretos, especializados, e que chamei de “poetamenos”. Já naquela altura, era influenciado por [Stéphane] Mallarmé, Pound, [James] Joyce, [E. E.] Cummings, pelo futurismo italiano e o dadaísmo. Fizemos de Mallarmé o nosso ponto de partida, tendo “O lance de dados” como sua

obra mais importante. A primeira edição do poema é de 1897 e ele já é todo espacializado; na edição definitiva, que só então seguiu as prescrições do poeta, a espacialização gráfica das frases ultrapassa a dobradura das páginas. Esta segunda edição saiu em 1914, depois dos manifestos futuristas, mas ao mesmo tempo em que o [Guillaume] Apollinaire publicava os “Caligramas”. É um antecedente que não se pode ignorar. Agora o futurismo também é muito importante. Não tanto os poemas do Marinetti, mas o manifesto técnico que publicou contém praticamente tudo. Todo um programa radical, ainda hoje basicamente válido, para a poesia moderna, incluindo a revolução da sintaxe, palavras coloridas, sem fio, onomatopeias... é muito importante. Agora, nós tínhamos já a visão disso tudo e reativamos essas ideias para o projeto de uma poesia “verbivocovisual”, uma expressão extraída do *Finnegans Wake* do Joyce, que sintetizava para nós essas três dimensões da poesia, o semântico, o auditivo e o visual, que queríamos que se mantivessem todas acesas. A ideia era enfatizar a materialidade da palavra. O nosso movimento caracterizava-se muito claramente como distante do letrismo, que inspirou muitas coisas interessantes e tem um antecedente na poesia Zaúm russa, de [Velimir] Khlébnikov e de [Aleksei] Kruchenykh, a qual, na sua vertente mais radicalizada, desvalorizava o significado. Nós acreditávamos que a ausência do significado não só empobrecia, como também era um facilitário da elaboração poética, e nós não queríamos fazer uma coisa fácil. Nós pensávamos que se não estabelecêssemos uma exigência formal, rigorosa, para que os significados participassem dessa dança verbal, gráfico-fonética, isso iria virar uma simples “sopa de letras”. Talvez nesse sentido, fomos

demasiadamente ortodoxos, no início. Nós queríamos que cada palavra fosse justificada pela posição no espaço. Não era jogar uma palavra de qualquer jeito, de lá para cá. Teria que ter uma relação, uma posição gráfica, estrutural, que se justificasse tanto do ponto de vista gráfico, como do ponto de vista do que se chama vulgarmente de conteúdo, de significado, quer dizer, a semântica. Daí o lema “VERBIVOCOVISUAL”. Eventualmente, em um ou outro caso, fizemos poesia até sem palavras, como “Olho por olho”, mas tinha significado. O poema-cartaz “Olho por olho”, exposto em 1964, na mostra das chamadas obras “popcretas”, com o artista visual Waldemar Cordeiro, tem o cunho de uma mensagem política subversiva: os sinais de trânsito que diziam “esquerda proibida”, “direita livre” e “sinal de perigo geral”, e tinham um significado, cifrado, mas muito proposital. Queria discutir e reclamar do golpe militar que estava sendo imposto no Brasil. Foram 20 anos de ditadura militar.

A língua é uma emoção concentrada. Quanto maior é o conhecimento literário, poético, mais exigente a pessoa se torna. Sem conhecimento a poesia é um exercício meramente sentimental, lacrimoso, confortador. Pessoalmente, acho que há muita emoção na poesia concreta. Se você toma, por exemplo, o poema “LIFE” do Décio, ele emociona porque é a história da vida humana embutida em quatro letras. Desde a primeira letra: “I”, “L”, “F”, “E”... No fim as letras formam um conjunto que, por afortunada coincidência,

equivale ao ideograma do sol, que é a fonte da vida e compõem a palavra “LIFE”. Para mim isso é profundamente emotivo. As pessoas, talvez sem a mesma sensibilidade já trabalhada pelo conhecimento, acham aquilo uma coisa fria. Mas aquilo é a vida humana, como o poema “ORGANISMO/ORGASMO”: é um “biopoema”, como sempre chamei essas obras; é um poema de entranhamento profundo do ser humano; tem a concisão do ideograma, talvez de um poema do Li Tai Po, um poeta chinês clássico, ou dos *haicais* japoneses. Os mais intensos concentram a emotividade em poucas palavras, em poucos elementos, em poucos signos.

POLÍTICA E PINTURA

Esses primeiros poemas meus são políticos no sentido de ruptura, de negação da convenção, do aspecto conservador da linguagem, mas não são políticos no sentido da própria mensagem. Por exemplo, em 1957, Décio Pignatari compôs “Beba Coca-Cola”, um poema onde a Coca-cola era já a imagem do capitalismo, da exploração. Nesse sentido, eu fui um tanto mais tardinho. Eu também fui bastante radical. Os poemas “Cubagramma” “Greve”, do início dos anos 60 já eram poemas muito políticos. Em 1962, nós incorporamos [Vladimir] Maiakovski ao nosso elenco básico de poetas. Essa foi a época da leitura dele e do estudo do russo. Nesse sentido, a Itália também influenciou, porque havia muitos estudiosos da poesia russa que eram italianos. Foi então que houve um desenvolvimento imprevisto da poesia que, num primeiro momento, imaginamos mais abstrata, menos

significativa do ponto de vista especificamente político. No entanto, mesmo aqui houve uma influência italiana de que ninguém tem muita consciência. O Waldemar Cordeiro, que era o líder dos pintores concretos – ele era um ideólogo – chegou ao Brasil aos 18 anos, mas nascera e fora criado em Roma. A mãe era italiana e ele fora registrado na Embaixada Brasileira em Roma, de modo que ele tinha dupla nacionalidade. Eu me lembro de que o conheci em 1949 – eu tinha 18 anos e ele era uns cinco ou seis anos mais velho – e ele falava um italiano meio misturado com português. Naquela época se discutia muito não só sobre o tema do abstracionismo contra o figurativismo, mas do concretismo contra o abstracionismo. Os concretos seguiam diretrizes ortodoxas, no sentido de usar cores primárias, não fazer alusões a figuras, ou abstrações de figuras, mas sim formas que eram produtos puramente de especulações matemáticas, porém sensíveis do ponto de vista da intuição, da cor, da forma, de todo modo formas geométricas. Enfim, além de ser muito radical na formulação da pintura geométrica, Cordeiro era já muito influenciado por Antonio Gramsci, filósofo italiano, e não concebia a arte concreta sem a ideologia. O que era contraditado pelos comunistas estalinistas, que aqui eram a maioria. Então, o que se desenhou para nós naquele momento, com relação às gerações anteriores das artes plástica, foi uma espécie de duelo entre Portinari, que encarnava o comunismo realista-socialista, e Volpi, que desenvolvia o trabalho dele abstraindo imagens e, quando tomou contato com os jovens concretos – que o homenagearam nessa exposição de 1956 – ele foi se tornando cada vez mais independente. Acho que para um italiano isso é

muito interessante, pois os dois maiores pintores brasileiros em oposição, Candido Portinari e Alfredo Volpi eram de origem italiana – e Volpi, nascido em Lucca, nunca se naturalizou. Era um homem que começou muito pobre, mas tinha uma sabedoria pictórica, que eu acho que ainda não foi bem compreendida fora do Brasil. Os críticos que vieram da Inglaterra não entenderam direito o Volpi. Eles vieram para o Brasil para terem uma noção da nossa arte numa época em que estava muito em moda a ideia da criação de situações plásticas, não se dava tanta atenção para a pintura em si mesma. Se dava mais atenção às instalações, então não perceberam a importância do Volpi, que obviamente era um pintor, e muito mais velho. Volpi foi, pode-se dizer, quase que reabilitado pela pintura concreta. Então houve essa inflexão marxista, via Gramsci, certamente por conta da simpatia que o mesmo Gramsci tinha pelo futurismo, até o momento em que o futurismo se aproximou dos fascistas via Marinetti. Em todo caso, isso foi muito importante para nós, não tanto pelo que aconteceu nos primeiros momentos das nossas carreiras, mas pelo que aconteceu depois, a partir dos anos 1960, quando houve o golpe militar e isso alterou muito o desenvolvimento da poesia concreta. Daí ela passou a ter uma presença mais forte na política, mediada pelo idioma russo que Haroldo e eu estudamos. Houve um desses acasos inexplicáveis do destino: refugiado judeu, veio para o Brasil com nove anos o ucraniano Boris Schnaiderman, que depois lutou na Itália como voluntário das forças expedicionárias brasileiras da Segunda Guerra Mundial. Boris foi nosso professor de russo e participou dos livros de poesia russa moderna que publicamos.

CRIATIVIDADE, CURIOSIDADE

É difícil definir como começa o processo criativo, porque você corre o risco de racionalizar aquilo que não foi inteiramente racionalizado e surgiu de uma certa intuição. Acho que na nossa experiência – posso dizer “nossa” porque posso abranger os meus companheiros, cada um com os seus trabalhos – ora a sugestão vem mais do visual, ora vem mais do som. Um poema como o “Tensão”, por exemplo, “con-” “som”, “ten-” “são”, é tanto visual, como sonoro. Embora nele tivesse sido explorada essa dimensão visual – ele é um conjunto de palavras divididas por sílabas e em três letras – ao mesmo tempo, ele articula som e silêncio. “Com som” e “sem som” portanto, e é difícil dizer se começou pelo som ou pelo visual. Fiz isso em 1956 e não me lembro como surgiu. Posso racionalizar “a posteriori”, certamente escrevi num papel, mas estava sentindo o som e vendo o visual ao mesmo tempo. Há poemas que são assim, outros nascem mais visuais como “Viva Vaia”.

A minha poesia é mais de condensação, mas é talvez uma questão de temperamento. Sempre me senti melhor ao escrever sob o lema de Anton Webern – um músico que admiro muito –: *non multa sed multum*. Não muita quantidade, mas muito. Quer dizer, uma tentativa de me expressar, de fazer máximo com o mínimo. Uma coisa é você ter e expressar os seus sentimentos para você mesmo, para os seus amigos. Outra coisa é você fazer algo que tenha um significado mais durável, mas que não seja uma

coisa de uma mera manifestação ocasional. E cada um tem o seu modo de se exprimir. Uns adotam formas mais largas, têm necessidade de *racconto*, a narrativa, para poderem transmitir as suas emoções, os seus sentimentos, sua crítica do mundo, sua experiência ou sua ansiedade de respostas. No meu caso, eu me sinto à vontade assim. Na verdade, é uma coisa que muitos escritores dizem, mas que eu digo com sinceridade: prefiro ler a escrever. Sinto um prazer muito grande lendo as coisas que aprecio, os autores de que eu gosto. Talvez, por isso mesmo, no meu trabalho, dois terços vão ser de tradução de outros autores, esse diálogo de traduzir ou ler e apreciar é de que eu mais gosto de fazer. Mas não estou preocupado com isso, não tenho pressa, nunca tive pressa no sentido de compor poemas próprios. Sempre procurei ler: tenho uma curiosidade imensa. Luigi Groto é o caso de um autor que certamente não tem a estatura de um Dante, mas é que me despertou curiosidade porque ele explora a sonoridade do italiano, por si mesmo já tão belo, e ele faz uso de uma espécie de ecolalia, série de ecos que percorrem o fraseado sonoro e realçam a beleza do idioma. Há um outro poeta, ainda mais radical, posterior a ele, Lodovico Leporeo, que criou uma variedade de formas métricas e rítmicas muito grande. É um autor que caracteriza o chamado “maneirismo italiano” do qual Marino foi o maior expoente. Mas eu gosto muito especialmente desse grupo dos “poeti bizzarri”, como são chamados. Eles são pesquisadores da linguagem às vezes um pouco excessivos no uso de fabricações verbais, mas são muito interessantes e, hoje, muito modernos porque há toda essa questão da materialidade da palavra que eles exploram muito bem.

O conselho melhor que eu posso dar a um jovem poeta é aquele que o Ezra Pound deu quando foi indagado exatamente sobre esse tema. Ele disse apenas: “*curiosity, curiosity*”, curiosidade. Acho que a curiosidade é um fator muito importante. Certamente, não é o único, mas acho que estar sempre aberto a novas formas, não se fixar num pequeno território, procurar se abrir para novas formas é fundamental. Acho que é muito importante: ter essa curiosidade, essa abertura. Essa mesma curiosidade está na própria estilística do Dante, o *Dolce Stil Novo*, que procura uma renovação da linguagem e já está embutida nessa própria expressão. Os poetas que cercaram Dante – estou pensando em Guido Guinizelli, em Guido Cavalcanti – todos tiveram uma criatividade única estando próximos a uma figura tão extraordinária: não se reduziram a imitá-lo. Criaram linguagens próprias.

ORIGENS CONCRETAS

O termo “poesia concreta” estava no ar; mas, a rigor, ele vem da arte concreta, uma terminologia que tinha sido estabelecida no fim dos anos 1940 pelo Max Bill, o artista plástico suíço. Na verdade, já os grupos de arte construtivista da Holanda, do *De Stijl*, e o Theo Van Doesburg tinham usado a expressão “arte concreta”, mas isso ficara meio perdido e aparentemente limitado à sua época. Se você for buscar uma genealogia do termo, você vai encontrar aqui e ali; mas quem, especialmente no campo das artes plásticas,

deu uma definição mais precisa e reafirmou, consolidou a expressão, foi o próprio Max Bill quando distinguia a arte concreta da arte abstrata. Na arte abstrata, se você tem um círculo vermelho num quadro, esse círculo pode remeter a um sol, digamos assim. Diferentemente da arte abstrata, na arte concreta não se trata de uma redução icônica ou de uma imagem informal subjetiva, mas de uma pura forma estruturada no espaço. Também na França surgiu a terminologia “musique concrète” de Pierre Schaeffer: isso era música de ruídos feitos com fitas coladas. Estamos no fim dos anos 1940. E nós aqui, quando surgiu a oportunidade, começamos a pensar nessa ligação com a arte concreta. Começamos a usar a expressão para distinguir nossos poemas de outras formas de expressão artística. Aí houve também o encontro do Décio Pignatari com o Eugen Gomringer, poeta suíço-boliviano, em Ulm [cidade da Baviera, na Alemanha], na Escola de Estudos, Rádio e Design, e o Décio propôs essa expressão. Gomringer estava conduzindo sua pesquisa poética na mesma direção que nós, sem que nos conhecêssemos. Ele tinha lançado o livro *Constelações* e chamava os poemas dele de “constelaciones” enquanto nós chamávamos os nossos de “ideogramas”. Mas, a um dado momento, escrevendo para o Décio quando se organizava exposição de arte concreta aqui em fins de 1955, eu já tinha dito para ele que eu achava melhor a gente passar a usar a expressão “poesia concreta” junto aos artistas plásticos que já se chamavam de “concretos”. Gomringer disse numa carta ao Décio: “eu aceito a terminologia de vocês, que eu tinha pensado até em usar”, e era natural que ele o tivesse pensado, porque era secretário do Max Bill. Aconteceu que o Décio foi visitar um amigo, Alexandre Wollner, um

pintor do grupo dos concretos que estava estudando em Ulm, fazendo um curso de design com Bill. E o Gomringer era nada mais nada menos do que o secretário do Max Bill; uma coincidência notável, mas também natural no contexto cultural que nos abrangia. Foi um reconhecimento mútuo, de grande valor para nós. Depois apareceu um antecedente italiano, Carlo Belloli, que Gomringer também abrigou na revista *Spirale*. Belloli era um pós-futurista, ainda jovem, e tem uns poemas que se aproximam da poesia concreta. Casou-se com uma pintora brasileira do grupo concreto, Mary Vieira, uma artista importante que não participou das exposições brasileiras de 1956 e 1957 porque estava na Europa. Essas coisas acontecem, são fatos históricos – na verdade, não é uma questão de idiosincrasia. No pós-guerra estavam-se revendo as manifestações de vanguarda que tinham ficado marginalizadas; estavam-se reassimilando, ressuscitando essas práticas. Isso aconteceu na Europa, aconteceu aqui. Menos nos Estados Unidos, onde se fez mais presente a *beat generation*, muito importante também, mas mais significativa no campo comportamental do que artístico. Nós, aqui na América do Sul, ao contrário, éramos muito subdesenvolvidos, mais do que somos hoje, mas estávamos querendo ascender. De certa maneira, queríamos fazer alguma coisa que nos colocasse dentro do primeiro plano das especulações artísticas. Daí o nosso experimentalismo artístico. Há um livro publicado a propósito de uma exposição que houve em Madrid, em 2011, na Fundação Juan March, “Arte fria da América” / “Cold Art in America”. Essa exposição faz um mapeamento da arte construtivista na América Latina e reúne artistas do Uruguai, da Argentina, do Brasil, do México, da Colômbia,

da Venezuela, e até Cuba também tem um representante e precursor da “arte concreta”, Sandú Darié. No desenho geral da mostra se observa que simultaneamente ocorreram vários momentos de construção geométrica nas artes sul-americanas. Naquela época, o que se esperava do Brasil era arte artesanal, folclore. Nós, de certa maneira, adotamos uma posição que já vinha do Modernismo brasileiro, de 1922, especialmente de Oswald de Andrade. Quer dizer, o Brasil não é só o folclore, não é só arte primitiva. Isso não espelha a realidade de São Paulo que é uma cidade cosmopolita. Era também uma época de revisão, porque a Segunda Grande Guerra paralisa os rumos da arte e da literatura. O *Finnegans Wake* foi editado pela primeira vez quando começava a Segunda Grande Guerra, em 1939. Durante os anos de guerra, ninguém estava preocupado em ler aqueles textos tão complicados, e uma obra capital como essa ficou marginalizada. Quando chegaram os anos 1950, com a euforia natural de que a própria humanidade passou a desfrutar, surgiu a possibilidade de retomar aqueles fios interrompidos. Aí você encontra [Pierre] Boulez, Stockhausen, Berio, Nono que fazem a revisão da música: vão buscar os grandes compositores de Viena que estavam completamente esquecidos como Schönberg, que era judeu e vivia nos Estados Unidos. A música deles estava esquecida até porque eram perseguidos: foi considerada música degenerada, decadente, pelos nazistas, pelos stalinistas. Então havia uma oportunidade e aí nós entramos, pegamos a brecha dentro do subdesenvolvimento latino-americano, brasileiro em especial, talvez porque nós tínhamos grande facilidade com vários idiomas. E tínhamos acesso aos textos originais através das muitas livrarias importadoras que

surgiram então, a partir do fim dos anos 40. Da Itália, líamos Ungaretti, Quasimodo, Montale, Sinisgalli, sem contar os clássicos. Em São Paulo, tínhamos muita possibilidade de acesso a essas fontes culturais que traziam à tona, outra vez, o Dadaísmo, os poetas de língua inglesa, como Eliot e Pound, os russos, como Maiakovski, Khlébnikov, Kruchenykh, Essenin. Ter acesso a toda essa informação foi muito importante. Igualmente importantes foram o Museu de Arte e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP e MAM, respectivamente), criados de 1947 e 1949, assim como as Bienais inauguradas em 1951. Essas instituições trouxeram para nosso convívio as obras principais dos grandes artistas da Modernidade.

NOIGANDRES

É a palavra de uma canção provençal do Arnaut Daniel, que Ezra Pound ressuscitou. Os poetas provençais, entre os quais Daniel, eram cultivados por um pequeno grupo de historiadores, lexicógrafos, estudiosos do antigo idioma. Foi Ezra Pound quem redescobriu o trovador que Dante o considerava “*il miglior fabbro del parlar materno*”. E, de fato, ele era o mais inventivo, a ponto de Pound tomá-lo como símbolo do poeta inventor. Dele restaram apenas 18 canções; só duas com a música e a partitura original. Se eu perguntar: você quer ser Arnaut Daniel ou Dante? Todo mundo vai querer ser Dante. Mas, na verdade, Arnaut inventou a sextina que Dante utilizou nos poemas das “Rime Petrose” – [Augusto recita] “Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra” – no qual há uma alternância de rimas-palavras,

uma estrutura inventada por Arnaut Daniel. É tão grande a importância que Dante dá ao trovador, que o seu encontro com ele no Purgatório é o único momento da *Divina Comédia* que se usa outra língua que não é o italiano, ou seja, o provençal. [*Augusto recita em língua provençal a passagem da Divina Comedia onde fala Arnaut Daniel: “Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; / consiros vei la passada folor, / e vei jausen lo joi qu’esper, denan. / Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l’escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!”; Purgatorio, XVI, vv. 142-147*]. Quer dizer, ele fala em língua nativa, tal é a importância que lhe atribui o Dante. Não se sabe porque Daniel está no Purgatório, talvez por uma acusação ligada ao erotismo. Agora a palavra “noigandres” é justamente uma expressão de um poema de Arnaut Daniel que desafiou a argúcia dos estudiosos. Encontra-se num poema em que ele fala de uma espécie de árvore mágica, “cujo fruto é só de amor, o grão de alegria e o olor de “noigandres”. Há um filólogo francês, Raynouart, que achou que o “noigandres” significava “noz moscada”, mas não fazia sentido nenhum porque cada referência era acompanhada de uma abstração. Emil Levy, consultado por Pound, encontrou a solução desdobrando a expressão “de noigandres” em “d’noi gandres”, onde “noi” corresponderia ao “ennui” em francês e “gandres” viria do verbo “gandir”, significando “livre”. Então seria um olor que livra do tédio e, aí sim, fazia mais sentido. A nossa primeira referência foi o “Canto XX” de Ezra Pound. Quando Pound esteve em Milão, ele frequentou a Biblioteca Ambrosiana, onde consultou os antigos pergaminhos e encontrou alguns conjuntos de canções provençais, em manuscritos não originais, datados de um século

depois. Entre elas, as duas canções do Arnaut Daniel com partitura, em notas quadradas, que não dão o ritmo, mas dão a melodia. Ele tirou fotocópias, foi para Freiburg e procurou Emil Levi, o grande lexicógrafo. Pound conta, com muito humor, no “Canto XX”, como o procurou e mostrou-lhe as partituras que o grande sábio nunca tinha visto. E lhe perguntou, então, o que o trovador queria dizer com “Noigandres”? E Levi responde: [*Augusto recita o Canto XX do Ezra Pound onde fala Emil Levi*] “Noigandres, NOIgandres! / You know for seex mon’s of my life, / Effery night when I go to bett, I sad to myself: / “Noigandres, eh noigrandres, Now what the DEFFIL can that mean!”. Ele faz aquela pronúncia alemã. No “Canto XX” tem-se a impressão, para quem lê da primeira vez, que Levi não atinou com o significado, mas, depois, através do texto, Pound fala do “olor” do perfume da árvore mágica. Na verdade, o que eu soube depois de estudar e conseguir o grande dicionário provençal de Emil Levi foi que já tinha dado essa solução seis meses antes do encontro... Hoje todos os provençalistas aceitam essa *lectio difficilior*, quer dizer, a edição mais difícil, mas a única que permite uma interpretação coerente. Nós não tínhamos essa consciência tão precisa, a nossa foi uma pós-consciência. Usamos a misteriosa palavra “Noigandres” no primeiro número do nosso livro conjunto de poemas e pusemos como epígrafe a expressão de Pound, “Noigandres now what the DEFFIL can that mean!”. Isso porque parecia um símbolo de alguma coisa que estávamos procurando, uma coisa nova que a gente não sabia o que era. Foi uma intuição aquele “Noigandres”, sabendo quanto valor o Pound dava ao Arnaut Daniel. Anos depois, numa viagem à Itália, em 1978, aconteceu uma coisa

maravilhosa, que me fez lembrar do conceito de sincronicidade de Jung. Eu estava em Florença e sabia que havia o livro de um crítico italiano, um grande especialista em Arnaut Daniel, livro que estava esgotado e eu queria muito obter. Procurei em várias livrarias e ninguém tinha. Então, tomamos um ônibus, eu e Lygia, minha esposa, para fazer um tour por Siena e San Gimignano, e quando voltávamos, já em Florença, Lygia, à janela, me disse: “Olha, naquela livraria você não foi”. O ônibus parou num momento do tráfego, toquei o sinal e descemos. Entrei – o livreiro estava atendendo umas turistas americanas – e eu lhe perguntei: “Por acaso o senhor tem o livro *Arnaut Daniel. Canzoni*, de Gianluigi Toja? Ele me disse: “Espere um pouco”. Subiu numa escada e da última prateleira puxou o livro e me deu. Foi com esse livro que eu concluí a tradução das 18 canções. Era 13 de fevereiro, véspera do meu aniversário... Ah, Jung...

TRADUÇÃO, LÍNGUAS

Eu traduzi a “Chanson do ill mot son plan e prim” que foi cantada – mas não está gravada em disco ainda – pela Adriana Calcanhotto, outra descendente de italianos. Ela se apresentou várias vezes comigo e com o Cid [*Cid Campos é filho de Augusto, músico, e colabora com o pai*]. Ela foi estudar provençal, animada pela minha tradução da “Chanson”: “Canção de amor cantar eu vim”. Há vários discos dessas canções do Arnaut Daniel. Alguns, eu comprei na Itália, hoje, porém são mais difíceis de encontrar. Traduzi poetas modernos italianos: Montale, Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Sinisgalli, que

não é muito conhecido, mas eu gosto muito. Leonardo Sinisgalli: “Una nube di corvi dal mio cielo / S’è posata stasera nel tuo specchio”. Do Ungaretti traduzi um ou dois poemas... do Alfonso Gatto, que também não é muito conhecido, traduzi “Sultana”, um poema muito bonito. O que aconteceu aqui foi o seguinte: independentemente do fato de a colônia italiana ser muito presente em São Paulo, um pouco depois de 1945, da Segunda Grande Guerra, havia uma livraria italiana importante em São Paulo, a Siciliano. No subsolo ficavam os livros que tinham ficado meio abandonados, que tinham sido editados justamente durante a Guerra. Então lá estavam Ungaretti e os poetas da coletânea “Lo Specchio” da Mondadori, e aquilo estava entregue ao pó... e nós chegamos lá e fizemos uma festa. Ali conseguimos comprar a bela *Antologia do Surrealismo*, organizada por Carlo Bo, e os *Cantos de Maldoror*, edição bilíngue, ilustrada por artistas modernos; e outras tantas preciosidades. Haroldo, Décio e eu compramos o que podíamos lá. Isso foi nos anos 1950; foi quando traduzi alguns desses autores. Eu estudei italiano, mas nunca regularmente. Estudei por minha conta e depois tinha um amigo de origem italiana no lugar onde eu trabalhava, Salvatore Rosatti. Um dia falei para ele que eu estava muito interessado no idioma italiano e então nas horas de folga lia para ele e ele corrigia a minha pronúncia e trocava ideias comigo. Depois fui estudar por livros e ouvia muita coisa em italiano. Especialmente através do cinema italiano; Rossellini, Fellini, Visconti, Antonioni, todos aqueles diretores, aqueles filmes, e os artistas italianos, Mastroianni, Ana Magnani, aquilo era tudo muito familiar para nós. Mais tarde houve um Instituto de italiano aqui; o nome do diretor era

Edoardo Bizzarri. Era um homem muito culto, que traduziu um dos nossos autores mais inovadores, Guimarães Rosa. Então esse contato com a Itália, com os autores italianos foi muito profundo.

CAETANO, WEBERN

A poesia concreta penetrou nessa área performativa, de show [*Augusto refere-se ao show que encerrou a exposição REVER no Sesc Pompeia, em 2018*], especialmente através do Tropicalismo, através do Caetano. O meu conhecimento dele se dá a partir de 1966, quando se apresentou nos grandes Festivais de Música, de canção popular, que apareciam nas televisões. Caetano Veloso e Gilberto Gil, ainda antes de criar o Tropicalismo, começaram a aparecer e a ser hostilizados pelos estudantes de esquerda, porque introduziam guitarras elétricas – eles tocavam já com grupos de música pop. Eu comecei a defendê-los. São artigos que estão no meu livro *O balanço da bossa e outras bossas*, cuja primeira edição saiu em 1968. Só neste ano, vim a conhecê-lo pessoalmente quando ele estava gravando aqui em São Paulo a canção “Tropicália”. Fizemos logo amizade e eu dei para ele os nossos livros, a nossa revista *Invenção*, e ele parecia muito sensível a tudo. Aí entrou a sincronicidade. Eu trabalhava como procurador do estado – sou formado em direito e depois de fazer um concurso público em 1962 fui trabalhar na Avenida São Luís, no centro de São Paulo. E Caetano, já famoso, muito jovem, foi morar na mesma avenida, a dois passos de onde eu trabalhava. Ele foi morar no último

andar de um apartamento de luxo, no número 43, e eu trabalhava no 99. Então, fui conhecê-lo na gravação, levado por mais um “italiano”, Julio Medaglia, que era muito amigo do Damiano Cozzella, outro descendente, membro importante do grupo Música Nova. O Medaglia, que era regente – fazia arranjos também – nos festivais de canção popular, me levou, a meu pedido, a conhecer o Caetano. Fui assistir o ensaio em que eles estavam gravando justamente “Tropicália” e saímos dali juntos e fomos a um restaurante; dei a Caetano o último número da revista *Invenção nº 5, 1967* e ele respondeu muito afirmativamente. Com ele e o Gil fiz duas entrevistas que publiquei no meu livro. De vez em quando saía da minha repartição, do lugar onde eu trabalhava, de terno e gravata, e ia visitá-los... Acho que eu até os assustava!... Os baianos usavam aqueles cabelões enormes... Foram para uma apresentação na África e vieram com aquelas batas berrantes; mas ficamos amigos apesar da diferença de idade, onze anos de diferença entre mim e Caetano. Em 1968, quando eu o conheci, ele tinha vinte e poucos anos. Ficamos amigos. Depois eu participei do famoso confronto dele com os estudantes de esquerda, que não entendiam o que eles estavam fazendo. Foi quando ele cantou “Proibido proibir” no teatro da Universidade Católica (PUC) e foi hostilizado pelo público jovem de estudantes esquerdistas. E mais adiante acabei fazendo o “Viva vaia” em homenagem a ele e às vaias que ele tomou. Enfim, ficou uma longa amizade que continua após tantos anos. Durante um bom tempo, vinha à minha casa e tínhamos um contato mais próximo. Ele nos visitava no apartamento onde morávamos e onde eu tinha um gravador de rolo. Ali

gravei muita coisa. Caetano é extraordinário, um gênio musical, de intuição maravilhosa, um poeta mesmo. É muito interessante isso que ocorreu no Brasil: essa aproximação entre a vanguarda poética e o Tropicalismo. O ponto básico de referência do nosso contato, era o João Gilberto. O João tem a mesma idade que eu e como ele eu sou mais recolhido. Ele corresponde, em termos de música popular, ao meu ídolo musical que é Anton Webern, discípulo do Schönberg, o mais mondrianesco deles, com aquelas poucas notas cravadas no meio do silêncio. É o que eu gostaria de fazer se fosse músico. Assim, se eu fosse músico popular, o que eu gostaria de fazer seria certamente o que faz o João Gilberto. Quando compus os poemas coloridos, eu já fiz inspirado no que o Schönberg chamava de *Klangfarbenmelodie*, melodia de timbres, melodia “som-cor”. Isso foi postulado por Schönberg, mas foi realizado em sua plenitude por Webern. É a música em que você tem uma melodia fragmentada por vários instrumentos, três notas de piano, duas de flauta, quatro de violoncelo, as notas soltas num espaço muito grande e que se alternam com muita clareza, como uma espécie de contraponto moderníssimo.

JULIO PLAZA, POEMÓBILES

Conheci Julio Plaza em 1968, artista espanhol que veio morar no Brasil. Ele criara uma série de objetos sobre papel, cujos recortes produziam formas tridimensionais, nas cores primárias. Iam ser publicados num álbum denominado *Objetos*, por um editor argentino aqui fixado, Julio

Pacello, especializado em livros de arte, e eles me pediram que eu fizesse um texto crítico, uma introdução para o álbum. Deram-me alguns daqueles objetos em branco, e depois de estudá-los achei que a melhor resposta que poderia dar era fazer um poema. Então, a partir de um papel quadriculado, no qual poderia dividir mais claramente as letras, fiz dois poemas. Um em português e outro traduzido para o inglês. Usei as palavras “azul”, “vermelho” e “amarelo” e “abre”, “fecha” e “entre”. Jogava com essas palavras inclusive para tentar criar uma equivalência icônica, de modo a despertar situações ambíguas de leitura com essas palavras: “entre-abre” “entre-fecha”, “abre-azul”, “vermelho-amarelo” – em inglês ficava até melhor, pois o inglês é mais monossilábico: “*red-blue-open*”, “*red-open-blue*”, “*yellow-blue*” etc. Assim nasceram os nossos primeiros “poemóbiles”. Mais adiante, ele me propôs fazer uma caixa-livro só com poemas. Aí surgiu *Poemóbiles* (1974). Ele me dava os objetos que fazia, em branco, e eu os passava para esquemas em papel quadriculado e tentava encontrar textos que funcionassem naquelas estruturas. Mais tarde fizemos *Caixa Preta*, uma coleção complexa de poemas e objetos em formatos diversos, inspirada nas caixas de Duchamp, em 1975, e no ano seguinte, *Reduchamp*, com texto meu, “iconogramas” de Plaza e um “poemóbile”. Em 1979, ele colaborou comigo no projeto gráfico de *Viva Vaia*, antologia de meus poemas. Fizemos muitas coisas juntos. Ele era muito ligado à arte tecnológica e organizou vários eventos e exposições interdisciplinares. E me chamava sempre para participar de seus projetos. Por exemplo, em 1982, quando instalaram aqui, numa grande praça, a Praça do Correio, um

grande painel luminoso coordenado por um computador de alta definição. Lá apresentei uma versão em movimento do poema “Quasar” no projeto *Arte Acesa*, organizado por Plaza. Participamos juntos também de eventos de holografia, coordenados por Moysés Baumstein, ainda na década de 80, e da produção de animações digitais de poemas num supercomputador da Universidade de São Paulo, em princípios dos anos 90.

Caixa Preta e *Poemóviles*, que hoje são considerados livros de arte, são livros de arte porque as cópias acabaram. A tiragem da *Caixa Preta* foi de 1000 exemplares; do *Poemóviles* saíram 500 exemplares. A ideia que nós tínhamos não era de fazer um objeto de arte, mas sim de um objeto consumível. O projeto foi pensado em termos tais que teoricamente poderiam facilitar a reprodução, quer dizer, não tiveram maior êxito de comercialização porque não existe público para isso no Brasil. Mas *Poemóviles* teve, pelo menos 3 edições, a última ainda em circulação, publicada por um editor independente, Vanderley Mendonça. A primeira edição foi autoproduzida e financiada por nós e por Erthos Albino de Sousa, que era poeta, precursor da arte digital, e editava a revista *Código*, dedicada à poesia experimental – pode ser consultada, com todos os seus números, na internet. A segunda foi publicada pela Editora Brasiliense, às expensas de um grupo de diplomatas jovens, admiradores da arte de vanguarda. Não deu prejuízo. Os seus 1000 exemplares esgotaram-se em um ano...

HUNGRIA

Quando fui para a Hungria para receber o Prêmio de Poesia Janus Pannonius, organizado pelo Pen Club de lá, em 2017, me avisaram que tinha que fazer um discurso cerimonial. Eu me lembrei de que um dos meus mais velhos amigos, artista do grupo Ruptura, o primeiro grupo dos concretos, de 1952, Kazmer (Casimiro) Féjer era húngaro. Fazia belas esculturas em acrílico. Então verifiquei que por coincidência nascera em Pécs, a mesma cidade do sul da Hungria onde eu ia receber o Prêmio. Féjer falecera em 1989, mas tinha um filho brasileiro. Então, procurei-o e lhe disse que iam publicar uma antologia bilíngue que incluiria um poema que fiz para o pai dele. O filho me respondeu que acabava de postar na internet um grupo de fotografias de alta definição com os trabalhos do pai. Coloquei-o em contato com o pessoal do prêmio e eles ficaram entusiasmados. Nunca tinham ouvido falar do Féjer, e a um mês da minha premiação prepararam duas exposições, uma em Pécs e outra em Budapest, onde houve a cerimônia final. Também fizeram um catálogo de suas esculturas. Fomos à igreja, em Pécs, onde está o sepulcro do Janus Pannonius e onde eu tinha que colocar uma coroa de rosas. A seguir fomos até a casa onde o Féjer morou e, junto com o presidente do Pen Club, colocamos duas coroas de flores na porta da casa do Féjer que... ficava na Rua Janus Pannonius! Mais um caso digno da sincronicidade do Jung! O último encontro que eu tive com Féjer foi em 1970. Ele estava muito bem em Paris, onde tinha o estúdio dele, em Montparnasse. Uma das exposições do Féjer foi montada na entrada do Museu Vasarely, em Pécs: pense que série de coincidências! Eu não acredito

em nada, mas será que o Féjer me guiou para lá? Para Pécs, uma pequena cidade da Hungria, uma cidade musical também – ali nasceu Béla Bartok. Féjer veio para o Brasil em 1948. Na época em que na Hungria havia aqueles embates entre os comunistas estalinistas e não estalinistas. Interessante é saber da ligação entre a Hungria e a Itália. Pannonius, que foi bispo em Pécs, estudou em Pádua, descrevia versos em latim. O santo de Budapest, São Gerardo (Gellert), veio de Veneza! O hotel onde ficamos que dava de frente ao Danúbio, se chamava Danubius Gellert. Dali você podia ver, no alto de um pequeno morro, a estátua do Gerardo, um missionário e mártir, porque o jogaram do topo do morro no Danúbio. Patrono da cidade, exatamente como o Corcovado no Rio... Óbvio, não é a mesma coisa, mas quantas coincidências e surpresas acontecem no mundo, não é? Parece um sonho do Borges...

INTERNET

Agora o acesso à informação é muito grande; você tem tudo ao mesmo tempo. Você abre qualquer área e encontra de tudo. Por exemplo, eu encomendei um livro porque eu gosto de livros. Mas na internet você encontra as obras do autor daquele livro. É ruim de ver, de ler na tela, e além disso você não vai ter a beleza do livro nas mãos; mas você na internet encontra tudo. Você entra em sites com uma letreirinha ruim, mas você encontra. Já tudo está lá à disposição para você pegar, um poema, um verso. Aqueles textos na internet já têm a citação incorporada, remetem à

explicação do intérprete, explicam isso e aquilo. A informação está ficando cada vez mais sofisticada e mais completa. Hoje, você já tem na tela *Cantos* do Ezra Pound em que cada expressão, cada palavra, via hipertexto, remete a uma explicação. Como acontece com a leitura de Dante onde estão aquelas notas para saber quem é aquele papa que ele pôs no círculo do inferno... Você tem tudo lá: é só pôr o dedo e já aparece tudo.

A pesquisa existe. Eu acho o seguinte: a internet não inibe, não impede a pesquisa. Ao contrário, ela nos fornece instrumentos. Se você quiser ler em papel, passa para o papel. Através da internet, você tem inclusive a informação da informação: se você não tem a edição que queria ter, você tem os indicativos de onde pode encontrar o que busca. Você tem informação e nada impede que você decore, que você guarde na sua memória, que procure memorizar as coisas que lhe interessaram. Aliás o [Jacques] Derrida tem uma definição sobre poesia que é uma coisa muito simples e bonita. Aliás, foi uma definição que me chegou em italiano porque foi recolhida de uma conferência dele na Itália. Afinal, lhe perguntaram qual era o seu conceito de poesia e ele respondeu que “poesia é o que se quer decorar”. “Quello che si vuole mandare a memoria”. Em português, você tem “decorar” que é uma expressão bonita que significa ficar no coração. Você decora, uma coisa que você sabe de coração. Poesia é o que se quer decorar, realmente, as coisas que você guardou na memória, mesmo que você não saiba decorar.

É uma espécie de memória seletiva porque você pode não saber decorar, mas sabe quais são as coisas que não vai esquecer. Por exemplo o começo da *Divina Commedia*: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura”. Todo mundo sabe disso, ninguém esquece porque são versos muito pregnantes, que não saem da cabeça. “A guisa di leon quando si posa”, Dante encontrando Sordello... “Poi s’ascose nel fuoco che gli affina”... “Io venni in loco d’ogne luce muto”... Quem pode esquecer? E se você esquecer, ouça o [Roberto] Begnini, que é muito bom lendo o Dante. É interessante: um humorista, que quando lê Dante fica sério, lê de forma claríssima e comovente.

CENSURA E ISOLAMENTO

O ano de 1968 foi o mais violento de perseguição aqui. Nós, os concretos, fazíamos todo tipo de provocações. O segundo número vermelho de *Invenção* com poemas para Cuba, por exemplo. Quer dizer, teoricamente se fôssemos presos não tinha nem como se defender. Mas eles não ligavam para nós porque o nosso era um âmbito menor. O nosso editor da época da revista *Invenção* se recusou a publicá-lo e por isso mudamos de editor. Lembro-me de que quando o gerente viu que já estava todo o material da revista onde estava o poema “Estela Cubana” do Décio e o meu “Cubagramma”, ele pediu uma reunião conosco e falou desabridamente “olha, poemas de comunistas nós não publicamos”. Embora tivéssemos simpatia pelo Fidel, nenhum de nós era comunista, nem tinha atividade partidária ou era ligado ao partido

comunista. Até porque estudávamos russo, eu e o Haroldo, e não tínhamos nenhuma ilusão com o estalinismo. Achávamos que era uma distorção de uma ideologia utópica com a qual, no fundo, nós simpatizávamos, mas que tinha perseguido os artistas e era inimiga da arte moderna. Não tínhamos ilusão nenhuma, mas aos olhos de uma pessoa conservadora aquilo era “poemas de comunistas”. Aí, como já prevíamos que ia acontecer isso, o Décio tinha entrado em contato com outro editor independente: o Massao Ohno. Ele se dispôs a publicar todo o material, até os clichês de chumbo e, assim, quando o gerente nos manifestou finalmente o seu veto, Décio lhe respondeu, bate-pronto: “– Então você não é mais nosso editor!”. Viramos as costas e fomos embora. Tivemos esses embates em âmbito mais estrito para que ocorressem com maior repercussão, você precisava participar e pertencer ao partido comunista. O físico Mário Schönberg, por exemplo. Na verdade, os militares estavam preocupados com o que estava acontecendo na televisão, porque era a época dos festivais de música televisionados com grande audiência. Naquele momento, a linguagem da poesia popular estava se politizando, se tornando música de protesto. Havia a canção muito bonita do Geraldo Vandré, “Pra não dizer que eu não falei das flores”, que dizia explicitamente [*Augusto canta*] “há soldados armados, amados ou não...”. Era uma canção muito leve, em ritmo de guarânia, mas de vivo protesto e que era cantada para milhões de pessoas, e por isso foram atrás desse compositor. O Geraldo Vandré só não foi torturado e assassinado porque fugiu antes. Abrigou-se com os padres Dominicanos da linha progressista da Igreja e depois conseguiu sair do Brasil. E o Caetano e o Gil, que não eram propriamente esquerdistas,

mas por conta da possível má influência nos costumes, da roupa deles, da droga e outros pretextos, eles foram presos e depois exilados. Eles foram os únicos que efetivamente foram presos. As roupas chamavam muito a atenção, os cabelos do Caetano, lembro que as pessoas xingavam na rua a Gal [Costa], diziam palavrões. Naquela área dos costumes, eles eram muito *hippies* para a sociedade brasileira. Os militares acharam que esses artistas jovens, que eram vistos por milhões de pessoas, eram corruptores da moral. Quanto a nós, não chegamos a sermos incomodados, a não ser nesse plano do editor que não quis publicar nossos poemas “cubanos”... Embora nós arriscássemos ainda mais, porque em 1967 e 68 saíram as nossas traduções do Maiakovski e da poesia russa moderna. Para a edição do Maiakovski, eu escolhi os poemas mais revolucionários. Tinha um que era o estribilho da revolução [*Augusto recita primeiro em russo e logo passa em português*] “Tech ananáci, riábtchicov jui, / Dienh tvoi posliédnii prihódit, burjui”. Em português: “Come ananás, mastiga perdiz / Teu dia está prestes, burguês”. Eu ainda pus aquele “prestes” como uma alusão a Luís Carlos Prestes, famoso e histórico líder comunista brasileiro, mas era uma coisa mais sutil. Nós sempre provocamos: no “Hino ao Juiz” do Maiakovski introduzi a palavra “cassados” que só se usava politicamente: “juízes cassaram os passos...”. Se eu tivesse um desafeto mais fanático talvez tivesse sido incriminado. E olha que em dezembro de 1964, quando expus os meus *Popcretos* com Waldemar Cordeiro, no centro da cidade, meus poemas tinham muitas provocações aos militares, muita crítica, mas a mostra passou despercebida das autoridades censórias ainda não aparelhadas.

Nunca fomos afetados no sentido de ser chamados para uma conversa com a polícia, isso não aconteceu. Mas embora não sofrêssemos diretamente nenhuma violência moralmente, nós nos sentíamos muito atingidos pelo golpe na democracia brasileira. Ao mesmo tempo, não tínhamos um bom relacionamento com os comunistas que seguiam a linha do realismo socialista. Eles eram os que dominavam as universidades, então muito esquerdistas. Nós detestávamos o que estava acontecendo politicamente e éramos detestados pela esquerda brasileira. Uma situação curiosa. Enfrentamos momentos difíceis porque a linha dominante era o realismo socialista e mesmo os críticos mais sofisticados da Universidade de São Paulo, em geral, discípulos do Antônio Cândido – que não era comunista, mas um socialista bem-intencionado – seguiam essa linha e eram tolerados pelo mestre. Por exemplo, Roberto Schwarz, que era o mais adverso à poesia concreta, pertencia à linha mais ortodoxa e mais hostil às vanguardas.

Na Universidade de São Paulo, onde nem Oswald de Andrade entrava, ninguém podia pensar em fazer uma tese sobre poesia concreta. Aquele período foi um período duro para nós. Hoje a poesia concreta é muito difundida, e objeto de muitas dissertações e teses universitárias, mas é muito detestada ainda. Tem gente que não a engole porque acha que a poesia tem

que ser emocional, tem que ser subjetiva e confessional. Não percebem que a nossa poesia também é emocional, mas feita de uma emoção mais concentrada e refinada.

COM (OS) TEMPORÂNEOS

Agora estou publicando no Instagram. Quem gosta de livros não vai abdicar da materialidade do objeto-livro. Mas hoje tudo acontece na Internet. Quem está me ajudando com o Instagram é um jovem músico e produtor artístico, Alvaro Dutra, casado com a minha neta, Raquel Campos, também ligada à atividade literária. Alvaro divulga ali a minha obra, e com uma repercussão extraordinária para a divulgação da poesia. De vez em quando, posto algumas novas produções, como aqueles textos que eu chamo de “contrapoemas”, obras de engajamento político. Num deles, transcrevi simplesmente um parágrafo do artigo 5º da Constituição Federal, que proíbe a prisão do réu antes da decisão de última instância. E que foi transgredido, pelo próprio Supremo Tribunal Federal, para que o ex-presidente Lula fosse levado à prisão e impedido de disputar as eleições. O poema é um *ready-made* perfeito, não tem uma palavra minha.

Não tenho a pretensão de poder combater esta situação, mas no meu campo, tento despertar a consciência dos artistas. Há artistas que detestam

política. Há outros que participam, mas ainda é a minoria. Nós fomos tantas vezes confundidos como meros formalistas. Então eu entro com os meus “contrapoemas”... Acho que é preciso manifestar de algum modo a indisposição dos escritores e artistas com o regime porque senão o Brasil volta a ser um país retrógrado, nos costumes, em tudo. O Congresso brasileiro é dominado por três grupos de parlamentares: os que representam o agronegócio, os ligados aos evangélicos – hoje mais organizados que os católicos – e os favoráveis às armas e aos militares. Isso é “Boi, Bíblia e Bala”, “B. B. B.”. Se os intelectuais se calam, as classes altas e o povo ignorante pede a volta dos militares, achando que vão resolver as coisas... A situação do Brasil é grave. Em outros países também, na Inglaterra, na França, tem havido um predomínio de uma visão conservadora, mas não chega aos extremos que pode chegar à versão brasileira. Se fosse apenas uma dominância transitória de partidos mais moderados seria diferente, mas aqui não é assim. Há a legislação do aborto, por exemplo, que precisa ser liberado, e há muitas outras ações no sentido do progresso sociocultural que vão ser todas liquidadas, e o país vai precisar de muitas décadas para voltar a um ponto de progresso a que ele já tinha chegado. Quer dizer que o Brasil está tendo um retrocesso, uma regressão. E com isso vão sofrer as novas gerações. E também a gente, que teve a esperança de um Brasil mais moderno. Infelizmente, partidos à esquerda, como já aconteceu muitas vezes, mergulharam na corrupção também. As eleições produziram um legislativo de péssima qualidade. A presidente Dilma Rousseff tinha que fazer alguns compromissos. Era uma mulher dura e honesta, mas tinha que conviver com o Congresso porque não

há outra forma de administrar o país. E ela os contrariava. O processo de impeachment que a afastou da presidência foi ridículo, não tinha fundamento nenhum. Foi um autêntico golpe na democracia do país.

Agora existem duas hipóteses: o Bolsonaro ganhar, com a divisão das esquerdas e, a vitória da direita, com os militares prevalecendo dentro de uma aparente estrutura democrática, quer dizer, um Congresso Legislativo conservador, juízes na maioria conservadores e com um conservador na presidência do Poder Executivo. Também existe a possibilidade de um representante de esquerda ganhar. Resta saber se o exército vai deixar que ele tome posse. Essa é a situação real. E aí temos também os centristas que vão correr para o Bolsonaro porque não vão querer que a esquerda ganhe. A situação é para assustar mesmo, com o Trump ameaçando uma guerra mundial.

Existe ainda o problema do excesso populacional. Um problema de difícil solução. O velho [Thomas Robert] Malthus, que foi tão combatido, tem que ser um pouco reabilitado porque as projeções dizem que a Índia, por exemplo, que agora tem uma população menor do que a China, em vinte anos, vai ter uma população maior do que a China. E isso porque a China

tem uma política de natalidade e a Índia não tem nenhuma. E a África: a projeção populacional africana é enorme. E para onde vai essa gente? Qual é a relação possível da nutrição dessa imensa povoação, desse imenso teor demográfico? Apesar de a tecnologia ter barateado muito, como é que você vai resolver isso?

RETOMANDO SÓ UM MOMENTO A PALAVRA

Ao final do último dos maravilhosos encontros, dos quais quem lhes escreve teve a sorte de participar e que este longo texto tenta apresentar ao leitor, o fiel gravador recolheu da voz do Augusto, sempre divertida e ainda pausada, reflexiva, a recitação da quadra inicial de um famoso poema do nicaraguense Rubén Darío. Queremos deixar o leitor que nos acompanhou nessa longa viagem de palavras com essa voz vibrando na memória:

*Juventud divino tesoro
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro
y a veces lloro sin querer.*

Entrevista com Joan Brossa

Interview with Joan Brossa

Augusto Massi

Recebido em: 5 de fevereiro de 2021
Aceito em: 5 de fevereiro de 2021

Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo desde 1990. Como poeta publicou *Negativo* (1991), *Vida errada* (2001) e *Gabinete de curiosidades* (2016). Como crítico organizou e prefaciou *Poesia traduzida, de Carlos Drummond de Andrade* (2011), *Poesia Completa, de Raul Bopp* (2014) e escreveu um dos ensaios de *Aniki Bóbbó, de João Cabral de Melo Neto* (2016).
Contato: amassi@usp.br
Brasil

Em março de 1991, escrevi ao poeta catalão Joan Brossa propondo uma entrevista para um livro que vinha preparando sobre o período em que João Cabral de Melo Neto foi vice-cônsul em Barcelona (1947-1950).

Também entrei em contato com o pintor catalão Antoni Tàpies que, em abril de 1991, cedeu gentilmente os direitos de publicação do quinto capítulo de *Memòria personal* (Barcelona: Editorial Crítica, 1977), intitulado “Arrels catalanes. Psicoanàlisi i Marxisme”, no qual comenta a forte presença e influência intelectual exercida por João Cabral sob os jovens artistas reunidos em torno da revista *Dau al set*.

Por último, escrevi ao poeta espanhol Ángel Crespo e a sua companheira Pilar Gómez Bedate, que não só editou a *Revista de Cultura Brasileira* (1962-1970) – publicação da Embaixada do Brasil, em Madri, idealizada por João Cabral –, como traduziu um conjunto significativo da obra do poeta e de vários outros escritores brasileiros, entre eles, Murilo Mendes e Raul Bopp.

Não consegui levar adiante o projeto de livro. Em meio à frustração que me invadiu ao revisar pastas e arquivos, resgatei um material inédito que, talvez, ainda possa ter algum interesse. Para esta edição da *Caracol*, acabei reunindo duas entrevistas que fiz, em momentos distintos, com Brossa. Na primeira delas, optei por remeter alguns tópicos e perguntas ao poeta que, àquela altura enfrentava problemas de saúde – e por minha sugestão – gravou um depoimento, em fita cassete, em 18 de janeiro de 1992.¹

1 A tradução do catalão foi realizada pelo antropólogo Omar Ribeiro Thomaz.

Esta primeira entrevista foi parcialmente publicada na *Folha de São Paulo*, em 24 de outubro de 1993, às vésperas da única visita de Brossa ao Brasil, para participar – ao lado de John Ashbery e João Cabral – da “Enciclopédia da Virada do Século”, evento organizado pelos poetas Waly Salomão e Antonio Cícero, em 25 e 26 de outubro, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro².

A segunda foi realizada no mesmo dia em que Cabral e Brossa – que nunca mais haviam se visto – tornaram a se reencontrar, na ampla varanda do hotel Rio Palace. O poeta catalão veio acompanhado de sua companheira, Pepa Llopis, e de seu amigo, Jaume Josa i Llorca (1945-2012), renomado biólogo, responsável pela melhor edição espanhola de *A origem das espécies*, de Charles Darwin (Madrid: Espasa Calpe, 1988).

Hoje, passados trinta anos, recorro novamente às palavras de Brossa que abriu a nossa conversa com uma declaração de amizade: “Só vim ao Brasil porque queria rever João Cabral. Apesar de termos convivido muito tempo atrás e de sua pessoa ser tão presente para mim, por vezes, cheguei a duvidar de sua existência”.

*

2 Depois de sua visita ao Brasil, surgiram vários trabalhos dedicados ao poeta, cito alguns: *Poemas civis*, de Joan Brossa. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Edição bilíngue (RJ: 7 Letras, 1998); “Dossiê Joan Brossa”, org. João Bandeira, in: *Revista Cult*, nº19, SP, fev. 1999; “Joan Brossa, desde Barcelona ao Novo Mundo”, exposição no Centro Universitário Maria Antônia, 16 outubro a 27 novembro de 2005; *Sumário Astral e outros poemas*, de Joan Brossa. Tradução de Ronald Polito (SP: Amauta, 2006); *99 Poemas*, de Joan Brossa. Seleção de Ronald Polito e Victor da Rosa. Tradução de Ronaldo Polito (SP: Demônio Negro, 2009); *Escutem esse silêncio* (antologia com poemas em catalão). Tradução de Ronald Polito (SP: Lumme Editor, 2011).

○ PRIMEIRO EDITOR

Eu o conheci no final dos anos 1940. Pouco antes dele deixar o posto diplomático em Barcelona. Mesmo assim, houve tempo para conhecê-lo bem e ficamos muito amigos. Cabral morava num apartamento na rua Muntaner, em frente a Plaça d'Adrià. Quando foi embora de Barcelona, deixou o apartamento para o escritor Rafael Santos Torroella, com alguns móveis e todos os quadros na parede. Torroella vive ali até hoje³. Depois do almoço, quase sempre acompanhado do pintor Joan Ponç, resolvia visitá-lo e passávamos a tarde inteira conversando.

Cabral editou meu primeiro livro de poemas. Ele tinha uma pequena prensa Minerva. Quando terminava seu expediente no consulado brasileiro, ia para casa e se dedicava a imprimir livros. Só editava os que havia encomendado. Ele mesmo escolhia as letras, o papel, a imagem de capa, compunha e imprimia. Foi o meu primeiro editor. Teve a generosidade de fazer uma edição privada dos *Sonets de Caruixa* (1949). Originalmente, o livro era composto de trinta sonetos, Cabral reduziu para sete.⁴ Pela primeira vez vi meus poemas em letra impressa.

3 Rafael Santos Torroella (1914-2002) e sua esposa, Maite Torroella (1919-2013) viveram juntos no apartamento da rua Muntaner de 1950 a 2002, depois da morte do poeta e crítico, sua esposa deixou o apartamento apenas em 2013.

4 No depoimento que consta nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (SP: Instituto Moreira Salles, março 1996) dedicado a João Cabral, o poeta catalão deu uma versão diferente: eram quarenta e um poemas e a seleção foi feita por ele.

○ SEGUNDO LIVRO

Naquele período, Cabral teve uma importância fundamental para mim e meus amigos, pois estava muito enfronhado no marxismo. E o marxismo estava proibidíssimo na Espanha. Não se podia sequer pensar nisso. Cabral teve uma presença forte pois nos orientou, tanto a mim como aos membros da revista *Dau al Set*, no sentido de darmos projeção social as nossas obras. E nós levávamos em conta as coisas que dizia.

Ele me convenceu de que eu precisava mudar o rumo da minha poesia. Em 1951, seguindo seus conselhos, escrevi *Em va fer Joan Brossa* que foi publicado na coleção *Calle Desierta*, dirigida por Torroella. Eu devo ao Cabral este segundo livro. Ele nasceu das nossas conversas. Por isso pedi que fizesse o prefácio. Como o livro foi escrito originalmente em catalão, traduzi o prefácio de Cabral, no qual ele comenta suas conversas comigo e como me convenceu a introduzir uma série de problemas em minha poesia sem deixar de ser eu mesmo. Acabo de lembrar que traduzi alguns poemas de *O engenheiro* para o catalão e os publiquei na revista *Dau al Set*.⁵

MIRÓ

Creio que nosso primeiro contato se deu através do colecionador Joan Prats que era muito amigo de Miró. Não me lembro exatamente. Mas acho que o conheci através de Miró. Cabral se sentia muito familiarizado

5 “A bailarina”, “As nuvens” e “A Paisagem zero” apareceram na revista *Dau al set*, no número de jul./ ago./ set. de 1949.

com a obra de Miró. Eu o considero um crítico extraordinário. Na época, escreveu um ensaio interessantíssimo: *Joan Miró*.⁶ Neste livro, o pintor fez suas primeiras gravuras em madeira. Vi quando o fizeram. É muito bonito. O perdi por descuido. Tàpies deve ter um exemplar.

CRÍTICO DE ARTE

Cabral é um dos críticos mais importantes que conheci. Entendia muito de pintura e escreveu textos brilhantes. Possuía ideias modernas sobre a pintura. Por exemplo, dividia os pintores em duas categorias: o grupo A é formado por pintores que pintam sem levar em conta a moldura; o grupo B é composto por aqueles que pintam tendo em conta a moldura, quando a tela acaba, eles param. Ponç se enquadra no segundo tipo. Trabalhava muito e quando o espaço da tela terminava, deixava de pintar. Miró, pelo contrário, fazia o quadro ultrapassando a dimensão da tela. É muito interessante, principalmente porque na época era difícil classificar as experiências da arte moderna.

PONÇ

Cabral também disse coisas importantes para Joan Ponç que naquela altura fazia uma pintura expressionista e dramática. Normalmente, pintava umas caras

⁶ *Joan Miró*, de João Cabral de Melo Neto (Barcelona: Edicions de l'Oc, 1950). Ver a bela reedição, organizada recentemente por Valéria Lamego, *Joan Miró* (RJ: Verso Brasil, 2018), acompanhada das gravuras originais feitas por Miró, das fotos de Enric Tormo, de um retrato dos artistas e de um ensaio de Ricardo Souza Carvalho.

de monstros e Cabral insistia para que não abandonasse aquilo. Lembro dele comentar com Ponç: “Como a sua linguagem é expressionista e mágica, não é necessário representar a figura de um burguês. Basta você colocar um chapéu num de seus monstros que o sentido crítico aparecerá”. Ponç era um indivíduo introvertido, que pintava compulsivamente e ficou sensível às ideias marxistas de Cabral. Para nós, serviram como um purgante. Era toda uma medicina.

Em outra ocasião, Ponç me chamou para mostrar um quadro, que acreditava, agradaria muito a Cabral. Não lembrava em nada o que costumava pintar: monstros, sonhos etc. Havia pintado trabalhadores fazendo a refeição numa montanha. Eu disse: “Ah! ele vai gostar disso!” E logo veio ver o quadro. Ponç estava orgulhoso por haver pintado uma cena campestre que, ao mesmo tempo, era um quadro social. Cabral olhava a tela atentamente e não dizia nada. No final, resolveu falar: “A pintura deve contribuir para a evolução de uma sociedade. O que você fez foi se afastar de sua temática. Acredita realmente que os trabalhadores catalães podem fazer uma refeição campestre? Você pintou tudo muito bem, com todos os detalhes: as camisas, as unhas, os trabalhadores etc. Mas existem pintores acadêmicos que podem fazer melhor, pois vão se dedicar a isto por toda sua vida.” Ponç compreendeu. Foi perfeito. Em Barcelona não existia nenhum crítico que pudesse lhe apontar tal direção.

PINTORES *VERSUS* POETAS

Creio que os pintores estavam mais afinados com o seu pensamento do que os escritores. Cabral não gostava muito da poesia catalã. De modo geral, a

considerava plácida e conformista. No prólogo de *Em va fer Joan Brossa*, reage contra o tom adotado pelos jovens poetas: “místico, solene ou desesperado”. Se interessou pela minha poesia porque a via como algo bem diferente da poesia catalã. Cabral defendia uma linguagem mais violenta e barroca.

Por outro lado, naquele momento, estava em voga o realismo socialista. Nunca me esqueço dele dizendo que minha poesia era muito inventiva, que eu era capaz de criar novos significados com um único verso. No fundo, eu só estava colocando em prática as ideias de Cabral. Mas, é claro, desenvolvi tudo isso partindo de dentro da minha própria obra.

TÀPIES

Com Antoni Tàpies e Joan Ponç aconteceu uma experiência parecida com a minha. Tàpies também se interessou pelo marxismo e isso se deu através das nossas conversas com Cabral. Lembro que na primeira exposição individual de Tàpies, em 1950, nas Galerias Layetanas, já apareciam temas sociais. Os quadros dessa exposição foram intitulados por mim. Havia um, “Coral do trabalho”, que refletia a influência de Cabral quanto ao aspecto social, antes ausente na obra do pintor.

Naquele momento, o pintor importante era o Ponç. Tanto Tàpies como Modest Cuixart, que integravam o grupo *Dau al Set*, estavam um pouco “balbuciantes”. Tenho a impressão de que Tàpies só começou a funcionar ao adotar o Informalismo. Então, ele deu um salto e manteve Ponç à distância. Tàpies evoluiu sensivelmente. Ponç, depois foi ao Brasil, fez uma nova série

de quadros mas não saiu do lugar. Para mim, o Ponç daquela época é o mais importante, superior a tudo que fez posteriormente. Com Tàpies se deu exatamente o contrário. A meu ver, o Tàpies mais significativo foi o que veio depois.

DAU AL SET

Quando saiu o primeiro número da revista, em 1948, Cabral já estava em Barcelona. Desde o início, assumimos uma perspectiva social que, embora branda, já revelava influência de Cabral. A circulação era proibida. Durante o franquismo, era proibido escrever em catalão. Como a revista era editada em catalão, só podia ser vendida clandestinamente. Lembro que fizemos uma exposição da revista numa livraria que ficava nas *ramblas* e, antes da inauguração, a polícia apareceu e retirou todos os textos escritos em catalão. Para Franco, o catalão era um dialeto, não um idioma.

A *Dau al Set* era uma revista que não tinha nenhuma coerência ideológica. Sabíamos o que não queríamos, mas não sabíamos o que queríamos. No pós-guerra, tudo estava fechado na Espanha. Havia uma pressão muito forte de Franco. A cultura catalã ficou isolada. Ainda assim, tínhamos artistas representativos como Miró e Dalí. O primeiro Dalí, não o segundo.

Na poesia, tinha um surrealista, J.V. Foix, de quem Cabral gostava. Seus poemas são bonitos enquanto linguagem mas completamente herméticos. Embora gostasse de Foix, Cabral o achava metido excessivamente dentro

do seu próprio esquema. Eu próprio, se não fosse Cabral, é bem possível que até hoje ainda estivesse perdido dentro de mim mesmo.

Havia outro poeta interessante, Joan Salvat-Papasseit, que morreu prematuramente. Era um homem do povo. Sua poesia encantava Cabral. Quando conheci Foix, eu lia Salvat. Um dia perguntei a Foix sua opinião sobre a poesia de Salvat: “É um plebeu, um falso vanguardista!” A poesia catalã tinha essa coisa erudita.

POESIA CATALÃ CONTEMPORÂNEA

A poesia catalã sempre esteve limitada pela questão da língua. Escrever em catalão não é como no resto da Espanha. Nossa poesia alcança as províncias catalãs. Possui um público restrito. Além disso, a poesia está fora de moda. Na Catalunha e no mundo.

Se Cabral voltasse a Barcelona provavelmente não gostaria da poesia que se faz agora. Quase todos os poetas estão cultivando uma espécie de neorromantismo. Talvez seja uma reação à poesia excessivamente engajada. Hoje os poetas se evadem. Falam do mundo subjetivo. É um retorno ao movimento Noucentista.

Eu sempre estive um pouco à margem. Era um poeta atípico e ainda sou. Nunca fui bem visto pelos poetas mais jovens porque estes trilham caminhos cômodos. Falta inquietude aos poetas atuais. Repetem o que foi feito no passado. A única forma de respeitar a tradição não é repeti-la e sim transformá-la. Os poetas jovens só olham para trás, não a transformam.

Quando apanho qualquer um desses livros, tenho a sensação de que já os ter lido. É uma poesia previsível.

Eles não aceitam a poesia visual. Quando alguém se afasta do que fazem, consideram uma provocação. A nível de imagem, “L'éclatante victoire de Sarrebruck”, de Rimbaud, é mais avançado. A poesia visual é uma saída. A imagem está em evidência e me interessa muito trabalhar em códigos diferentes, sem deixar de ser poeta.

MERCADO DAS ARTES

A diferença é grande com relação às artes plásticas. Os pintores jovens se atualizam. Eles seguem o ritmo da pintura contemporânea internacional. Talvez, exista essa diferença porque o pintor ganha dinheiro e o poeta não. Um soneto, ao contrário de um quadro, não é comercializável. A poesia não tem mercado, portanto, “não vale nada”.

Agora, isso cria um outro tipo de problema. Há uma perda da utopia. Ocorreu no mundo todo. Aqui, quando você encontra um grupo de pintores discutindo apaixonadamente, ao se aproximar, você logo percebe que estão falando de dinheiro. Como diz um amigo pintor: “É curioso ver que os banqueiros falam de arte e os artistas falam de dinheiro”.

POESIA VISUAL

Não está completamente assimilada. Eu tive uma experiência interessante. Sempre trabalhei sem demanda, porém, há cinco anos realizei uma exposição

na Fundação Joan Miró e o catálogo foi muito bem produzido. Ele atravessou fronteiras e causou espanto: nunca haviam ouvido falar de mim. Graças a essa exposição, fui convidado para expor na Alemanha (a poesia visual não tem a barreira da linguagem). Depois expus no museu Reina Sofia, em Madri e foi um sucesso. Isso abriu perspectivas de mercado para o meu trabalho. As encomendas são tantas que não dou conta de atendê-las.

A Itália e a Alemanha estão na vanguarda da poesia visual. A Inglaterra, menos. Tenho a impressão de que ainda não sabem exatamente o que é poesia visual. Mesmo assim, farei uma exposição em Londres. Acredito que a poesia experimental de nosso tempo é a visual.

INFLUÊNCIAS

O meu processo criativo tem sido sempre um processo interno. Primeiro, trabalhei muito a linguagem. Depois, no *Em va fer Joan Brossa* desenvolvi uma linguagem mais simples e abandonei a retórica. Percebi que corria o risco de me repetir por toda a vida. Então, resolvi virar as costas e fazer uma coisa simples mas de maior impacto. Da poesia simples à poesia visual foi um passo: meus poemas correspondiam à descrição exata das coisas. Por isso, o tema da exposição na Fundação Miró, em 1986, era “As palavras são as coisas”.

LEITOR

Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, J.V. Foix, Salvat-Papasseit, Walt Whitman, Omar Khayyam e sobretudo os profetas, que são autênticos

e intuitivos. Conheço pouco a literatura latino-americana. Gosto muito de César Vallejo. Também leio Neruda. E Borges, apesar de ter virado uma moda... E João Cabral, naturalmente...

ROMANCE

Não gosto, acho que é um gênero de outro tempo. As pessoas tinham mais horas livres. Li Joyce. Se fosse romancista, após ler *Ulysses*, pensaria muito...

PRIMEIRO POEMA

Escrevi meu primeiro poema durante a Guerra Civil Espanhola. Até então meus conceitos literários eram do tempo da escola, o que costumo qualificar de “cultura de opereta”. Então, aos 19 anos, participo da Guerra e luto pela República.

Em plena Guerra vivi uma experiência estranha. Estava numa trincheira, num posto de observação, usando binóculos. De repente, ouvi uma voz, parecia que alguém estava me chamando, assim que me virei, uma granada caiu e explodiu ao meu lado. Só me recordo de que, ao me virar, não havia ninguém. O impacto feriu meu olho, deixando sequelas na minha vista. Essa experiência mudou radicalmente minha vida. Passei a me interessar por outras coisas. Após o término da Guerra, me designaram para fazer o serviço militar em Salamanca, onde conheci Enric Tormo e, acabei lendo um livro que me marcou bastante, *Chung-Kuei, domador de demônios* (Madri: Revista de Occidente, 1929).

PSICOLOGIA

Só quando comecei a me dedicar à literatura é que compreendi a importância da psicologia. Então, resolvi aprofundar as minhas leituras de Freud. Um dos primeiros livros que escrevi foi inteiramente baseado em experiências denominadas por ele como “imagens hipnagógicas”, um tipo de imagem que temos quando vamos dormir. Antes de entrarmos nos sonhos, permanecemos com um pé na vigília e outro no mundo onírico. Segundo Freud são imagens produzidas pelo nosso subconsciente.

Agora, aos 74 anos, quando olho para trás, vejo que tudo em minha vida convergiu para um ponto que me permitiu criar minha obra. A intuição está ao lado da consciência. Uma vez, conheci uma médium que me disse: “Menino, você está muito perto de Deus, porém, de costas para ele”. E eu respondi: “Estou de costas, senão daria um pontapé e o jogaria no Inferno”.

CINEMA

Tem um cineasta com o qual me identifico: Jim Jarmusch. Neste vejo muita poesia. Também faço teatro e tenho a impressão de que Jarmusch dirigiria perfeitamente minhas peças. Temos personagens muito semelhantes. Depois, Wim Wenders, que realizou filmes poéticos como *Alice nas cidades* (1974). Gosto também de Tarkóvski, especialmente, *O sacrifício* (1986), além do russo, Nikita Mikhalkov, que dirigiu *Olhos negros* (1987). E gosto mais de Buster Keaton do que Chaplin. Este é um grande mímico, entretanto, os filmes de Keaton têm roteiros bem construídos.

TEATRO

A minha primeira incursão pelo teatro não foi como dramaturgo. Na condição de poeta percebi que a poesia estava “plana”. Eu buscava uma terceira dimensão para o poema. Então, me ocorreu fazê-la no teatro. Comecei a criar peças onde não havia dramaturgia, pelo menos no sentido tradicional, eram somente personagens dizendo coisas... Descobri que o teatro poderia ser experimental, obra de argumento, mágica e várias outras coisas. Experimentei tudo por minha conta.

HAPPENINGS

Primeiro fiz teatro, depois poesia visual. Houve um tempo em que o teatro que eu fazia prescindia do cenário “a italiana” e comecei a fazer o que batizei de “ações-espetáculo”. Fiz isso em 1960. Três anos depois, um amigo foi aos Estados Unidos e quando voltou me disse: “Por lá estão fazendo umas coisas, chamadas de *happenings*, que se assemelham ao que você faz por aqui”. O fato é que não sou americano, se o fosse, teria ficado famoso. Na Espanha ninguém me entendia. Mesmo assim, publiquei as minhas peças.

Nunca tive pressa em publicar poesia. Ela exige um longo e permanente processo. Quanto à minha obra teatral, tive o maior empenho em publicá-la, sobretudo, porque não se faz bom teatro na Espanha. E a melhor maneira de deixar pistas, é publicando. Tenho seis volumes de teatro editados, compreendem mais de cem obras, sendo que, até hoje, somente seis delas foram montadas. Meu maior defeito é não saber me promover.

MARXISMO

Lembro que tínhamos longas conversas. Ele era um intelectual marxista. Depois conheci outros intelectuais de esquerda, mas nenhum como Cabral, com um sentido e uma visão muito clara das coisas. Ele nos ajudou muito, sobretudo a mim e a Tàpies. Lembro perfeitamente quando dizia que não tínhamos de fazer uma arte social como a que se produzia na França ou na América Latina. Ele nos transmitiu critérios que diziam respeito à arte. Sobre meus poemas, por exemplo, dizia que não eram fruto do meu capricho mas da minha forma de expressão: “Você escreve uma poesia imaginativa e não deve mudar em nome de nenhuma ideologia”. Afirmava que eu tinha de orientar meus versos a fim de mostrar ao leitor qual o caminho a seguir: “Dê somente uma pista, basta um único verso e ele vai captar sua intenção”. E prosseguia nesta linha: “Se alguém lhe pedir a descrição de um burguês, você pode fazer a descrição realista de um burguês como a faria Zola. Porém, se ao invés de descrevê-lo desta forma, você mencionar simplesmente que ele usa um certo tipo de sapato, as pessoas saberão o que isso significa.”

Cabral nos iniciou no marxismo quando era um assunto completamente proibido na Espanha. Como crítico possuía uma agudeza rara. Não tinha nada a ver com esses indivíduos que desejam “queimar” todos os que não eram realistas.

REVOLTA E REVOLUÇÃO

Para Cabral, havia duas formas de literatura: a de revolta e a de revolução. Dizia que a literatura de revolta é aquela que expõe as contradições do regime

em que se vive, mas não aponta soluções. Com ela, mesmo sem soluções, poderíamos explicitar as atrocidades que ocorriam na Espanha franquista.

Já a literatura de revolução, no sentido marxista, é aquela que indica uma solução e exige filiação partidária. Ele nos recomendava uma literatura ou pintura de revolta. “Se optarem pela literatura de revolução, vocês serão presos”. Tudo isso foi muito importante, pois naquele momento a vida política espanhola estava completamente controlada e não podíamos fazer nada.

○ POEMA EM PESSOA

Era uma pessoa muito cordial. Nos reuníamos sempre no final do dia e ficávamos juntos até tarde. Não deixa de ser curioso porque ele tinha uma dor de cabeça contínua. Tomava café sem parar, café e aspirinas. Houve um momento em que a dor de cabeça tornou-se tão insuportável que o aconselharam a se operar.

Eu o visitei na Clínica Plató. Havia feito uma trepanação, como no poeta Apollinaire. Estava com o pescoço imobilizado mas sua aparência era muito boa e dizia se sentir “estupendo”. Depois retornou à casa e, após oito dias, a dor de cabeça voltou. Ele teve vontade de arrebentar a cabeça do médico contra uma pedra!

Apesar dessas dores de cabeça, era um homem agradável e dinâmico. Uma pessoa muito simpática. Às vezes, a erudição torna o sujeito antipático. Aliás, todo erudito por si só é um pouco antipático. Ele não, Cabral era compreensivo, inteligente e, sobretudo, um grande crítico. Tinha uma

visão aberta. Conheci pouca gente com o seu discernimento. Um crítico beligerante, não pedante, interessado por tudo. Eu o considero um poeta agudo e sutil, ou melhor, um clássico.

DÊ UM ABRAÇO

Recentemente, o cônsul brasileiro nos comunicou que Cabral viria à Espanha. Parece que não andava muito bem de saúde. Já tinha ensaiado de vir duas vezes. Mas também pode ser que ele não goste de andar de avião. De qualquer modo, fizeram um filme sobre minha obra e eu quis que ele aparecesse.⁷ Foi entrevistado no Rio. Gostei muito de vê-lo outra vez... Sempre que alguém vai ao Rio, peço que visite o Cabral e lhe dê um abraço.

⁷ *Joan Brossa per Joan Brossa*, direção Manuel Huerga. Roteiro Manuel Guerrero. Coprodução da Televisió de Catalunya, FDG Video, La General TV, 1992.

Entrevista con Margo Glantz: una Literatura Irreverente

*Interview with Margo Glantz:
an Irreverent Literature*

Fernanda Lobo

Recebido em: 17 de agosto de 2020
Aceito em: 20 de agosto de 2020

Fernanda Lobo é mestra em Letras, com habilitação em Espanhol pela Universidade de São Paulo. Foi bolsista CAPES na pesquisa de pós-graduação em literatura latino-americana, além de atuar no mercado editorial como editora e tradutora do Espanhol.

Contato: fernanda.neveslobo@gmail.com
Brasil

La presente entrevista con la escritora mexicana fue realizada a fines de 2018 en la Ciudad de México, cuando pasé allí un año realizando un intercambio durante mi investigación de maestría, en la que estudié *Historia de una mujer con zapatos de diseñador*, publicado por la editorial Anagrama en 2005. En ese momento, sólo circulaba en Brasil su novela *Aparições*, publicada por la editorial Autêntica, y en traducción de Paloma Vidal, quien también tradujo *E por olhar tudo, nada via* (2018), que fue editada en 2020 por la editorial Relicário.

EL CUERPO MARGINADO

Fernanda Lobo: Cuando pensamos en los escritores mexicanos de su generación, usted emerge como una figura disonante entre sus contemporáneos y su literatura se aparta tanto de la producción de estos escritores como de las líneas canónicas o más reconocibles de la literatura mexicana. ¿Cómo piensa usted dentro de ese contexto? Es decir: ¿Qué fue lo que posibilitó esa diferenciación?

Margo Glantz: Sí, yo, de alguna manera tuve muchas dificultades para publicar en el comienzo, porque lo que yo publicaba no estaba de acuerdo con lo que, en el momento, se publicaba. Entonces, me costó trabajo publicar mis primeros libros. Y, en realidad, empecé a escribir ficción un poco tarde, porque el tipo de ficción que yo cultivaba no era apreciada y no me la aceptaban.

F.L.: Claro, por ejemplo, usted percibió muy temprano el tema del cuerpo en sus estudios, tema que hoy está muy presente en el arte en general, sobre todo en relación a las corporalidades marginadas. ¿Por qué cree que ese tema está tan presente en este momento?

M.G.: El cuerpo, para mí, fue, desde que yo era muy niña, un problema fundamental. Desde que yo leía – desde muy jovencita leí mucho, desde muy muy adolescente, desde los nueve, diez años leía ya bastante y, como adolescente, muchísimo –, una de las cosas que siempre me preocupaban al leer era la relación que había en los textos que leía con el cuerpo de la mujer. Cómo se veía el cuerpo de la mujer en Balzac, Stendhal, Dostoievski, las “novelas rosa”, que leía también en aquella época, o Julio Verne, donde la mujer está bastante ausente; en fin, para mí era muy importante.

Desde que empecé a dar clases, en 1958, el tema del cuerpo era muy importante en mis clases y en mis ensayos. Por ejemplo, me interesaba cómo se veía el cuerpo en la novela mexicana del siglo XIX y tengo un texto sobre el pie, que trata de un escritor mexicano de este mismo siglo, que se llama Tomás de Cuellar, “De pie sobre la literatura mexicana”, que es de mucho antes de este en que estás trabajando [*Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, 2005].

Es decir que siempre trabajé [el cuerpo]. Por ejemplo, en *Santa*, de Federico Gamboa, era fundamental porque era una prostituta y ese es el tema más importante de la vida de una prostituta. Entonces, *Los bandidos de Río Frío*, cómo se veía el cuerpo de las mujeres, cómo no se escribía el cuerpo de los

hombres, pero el de las mujeres se lo escribía. O cómo, por ejemplo, en una novela romántica como *María* de Jorge Isaacs, este cuerpo de las mujeres de las altas clases no se lo escribía, apenas la cintura y las trenzas, en cambio, de la mulata, por la que Efraín de Jorge Isaacs tenía un deseo sexual encubierto, la describe completita. Todo ese tipo de cosa, como la relación de cuerpo y clase, lo trabajé mucho, hace muchísimos años...

F.L.: Sí, que las mujeres de clases más altas son sacralizadas y las de clases más bajas son...

M.G.: Exactamente. María, que es la novia santa de la novela más importante, la novela romántica más importante de Latinoamérica de la que todo el mundo habla. Había escritores mexicanos que decían que ya, al leerla llorábamos, que es una novela húmeda, todo el mundo llora. Entonces, el cuerpo de María era un cuerpo casi intangible. Cuando muere ella, lo único que le queda del cuerpo a Efraín son sus trenzas, que guarda. O sea, las trenzas son un elemento de erotismo muy importante, pero que, al mismo tiempo, está muy soslayado. Yo también escribí un libro sobre el pelo y ahora se acaba de reeditar [*De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, primera edición de 1984], en donde trabajo la importancia del pelo como elemento erótico y al mismo tiempo tan tanático. Del cuerpo es uno de los elementos que sobreviven a la muerte, las uñas y el pelo se mantienen como imperecederos de alguna forma. Hay cadáveres que llevan pelo mismo después de mucho tiempo de muertos. Pero el pelo es un elemento del erotismo que es cubierto dentro de los fundamentalismos. Las

musulmanas no pueden enseñar el cabello, las judías fundamentalistas, religiosas, usan la peluca, solo su marido le puede ver el pelo. Entonces, cuando uno lee los romances castellanos aparecen mujeres con el pelo suelto y eso ya incita al erotismo inmediatamente, por lo que, a mí, me pareció muy importante establecer las relaciones que existían entre cuerpo y erotismo, entre cuerpo y sociedad, entre cuerpo y represión etc...

Me interesaba analizar cómo el cuerpo de la mujer ha sido siempre un objeto de cancelación, es decir, la tentación, el pelo, los senos, los brazos y cada cultura cancela una parte del cuerpo. Las indias, por ejemplo, pueden enseñar el estómago, pero no pueden enseñar los brazos. En la época de los siglos de oro en España, las mujeres no podían enseñar los pies, usaban una especie de resorte en la falda, que se llamaba tontillo, que cuando se sentaban les tapaba los pies. Era un resorte que les tapaba los pies porque eran un símbolo de erotismo, en consecuencia, una forma de provocar. Siempre la mujer provocando. Es así que el cuerpo de la mujer siempre ha sido vetado por partes, entonces yo trabajo mucho la cosa de la fragmentación.

F.L.: ¿Por qué el tema del cuerpo vuelve ahora?

M.G.: Estamos en un período muy complicado, me parece. Por un lado, hay una aparente liberación, por medio de lo que fue el movimiento #metoo y sus desdoblamientos, en que la mujer defiende la posibilidad de exhibir su cuerpo o de tenerlo para ella sin que sufra el acoso masculino, la necesidad de que la mujer obtenga todos los derechos de igualdad y las posibilidades de ser un

ser humano igual que los hombres. Sin embargo, al mismo tiempo crecen los fascismos y los fascismos inmediatamente controlan el cuerpo de la mujer. Simone de Beauvoir decía que, en cuanto hay un cambio político o cultural, lo primero que se ataca son las mujeres. Ahora estamos debatiendo el tema del aborto y, en Brasil, es muy grave. En Brasil, donde el cuerpo es un tema fundamental – el carnaval exhibe el cuerpo impresionantemente –, tenemos a los evangélicos que ves en las fotografías de las nenas con carteles de “Con la Biblia basta, no es necesario aprender”, lo que a mí me parece asustador.

Lenguaje fragmentado y redes sociales

F.L.: Usted señaló que su literatura recurre constantemente al fragmento. Por su parte, Georges Bataille, cuya obra usted conoce muy bien e incluso ha traducido, dice, en *El culpable*¹: “...aunque sólo existe un mundo inacabado, cada una de sus partes no tiene menos sentido que el conjunto”. ¿De alguna manera el fragmento favorece el tipo de literatura que usted escribe? ¿Y, en ese sentido, qué papel jugaría la idea de totalidad dentro de su poética?

M.G.: Bataille, por ejemplo, tiene uno de los textos más hermosos que yo he leído. Está en *Documentos*, “El dedo gordo del pie”. Es el fragmento del fragmento del fragmento. Yo trabajo el pie completo, él trabaja el dedo gordo del pie. Y es algo realmente extraordinario. Y cuando Barthes hace un análisis

1 2ª ed., Gallimard, 1961, 35

de Bataille, trabaja ese texto y es un texto tan extraordinario como el de Bataille. O sea, son textos que me fascinan y son textos sobre el fragmento. Otro gran escritor francés que frecuento mucho es Pascal Quignard, que habla constantemente sobre el fragmento y tiene un libro que se llama *Una molestia frente al cultivo del fragmento en la literatura* [*Une gêne technique à l'égard des fragments*²], algo así, el título no lo sé bien de memoria, pero trabaja a un escritor del siglo XVII, que se llama La Bruyère, que escribía textos al revés, a los que les decían “*maximes*”, porque eran todas máximas, que son fragmentos, algo que es absolutamente tradicional en la literatura, como también el haiku, o los aforismos, que es una forma cultivada clásicamente en todas las culturas y, sin embargo, la gente se asombra de que la gente frecuente el fragmento y, a mí, a mí me fascina mucho el fragmento.

Yo no sé si Bataille tenía una nostalgia de la completud, no, pero él lo trabaja muchísimo. Cuando hace un análisis de las flores, no trabaja los pétalos, no trabaja el aroma, sino que hace un análisis de los órganos reproductores de las flores en ese libro llamado *Documento* o, por ejemplo, trabaja los ojos y su libro se llama *Historia del ojo*. O sea, tiene nostalgia probablemente de lo completo, sin embargo, favorece lo incompleto y lo fragmenta.

Y yo también trabajaba mucho eso en muchos libros míos. Tanto en mis ensayos como en los de ficción, el fragmento ocupa un lugar muy importante y cada vez es más fragmentaria mi escritura. El mundo se está fragmentando cada vez más y más terriblemente, y la nostalgia de la totalidad nos lleva a

2 Ed. Galilée, 1984-2005.

totalitarismos, a fascismos. Entonces es una de las cosas que me parecen más graves. Por eso, yo creo que el fragmento es libertario frente a la totalidad que es totalitarismo.

F.L.: Sí, es la aceptación de muchas perspectivas. Y a mí, me parece que las múltiples perspectivas también tienen que ver con la desjerarquización de los temas. Está el tema de la profusión de informaciones en las redes sociales y a través de ellas. En algunos momentos, usted ya criticó a los intelectuales de su generación por no interactuar con este mundo virtual como usted hace twitteando y facebookeando usualmente. ¿Ve cómo incongruente que alguien cuelgue de la red fotografías de gatitos y también de asesinatos por parte del Estado en la misma línea del tiempo? ¿O, por el contrario, piensa que la red es una extensión de la simultaneidad de la vida?

M.G.: Yo pienso que las redes sociales fueron muy importantes y siguen siendo importantes como medios de comunicación y en muchos sentidos de liberación. Pero el sistema tiene muy bien sintonizadas las antenas para percibir de qué medios se pueden valer para poder mantener patrones totalitarios. Las redes han sido totalmente nocivas. Yo las sigo frecuentando porque pueden ser muy útiles para difundir información. Para mí, funcionan para poder expresar cosas que son muy fragmentarias, muy evanescentes, que de otra manera no puedo yo decir. Pero, por otro lado, siento que la comunicación se fortalece, hay una posibilidad de interacción.

En Facebook, uno puede encontrar gente que ha perdido, demostrar cómo la intimidad se vuelve fundamental pero exhibida al mismo tiempo, toda una serie de problemas que afectan a la sociedad contemporánea y que se ventilan a través de las redes sociales. El hecho de que no se ha jerarquizado en absoluto, como el ejemplo que tu diste, determina que en el mismo nivel aparezca lo más siniestro y lo más elemental, lo más banal y que la gente pierda la capacidad de jerarquizar. Es por eso que hice este libro [*Y por mirarlo todo nada veía*, 2018].

Jerarquizar el pensamiento, escoger lo más importante ha sido siempre difícil, es de los problemas más importantes del mundo. El hecho de que las redes sociales aplanen todo y, al mismo tiempo, nos bombardeen con una cantidad de noticias que son tan fugaces que no tenemos tiempo de retenerlas. Perdemos la capacidad de jerarquizar. Y eso es un problema muy importante de las sociedades contemporáneas y que las redes favorecen. Y, de alguna manera, favorecen propósitos políticos del sistema, que se está dando cuenta que estamos en una época en que la gente es absolutamente desechable. Ya era desechable con los campos de concentración, pero ahora con la robótica, con los clones, con todo eso, somos cada vez más desechables. Cada vez será mucho más fácil sustituir el trabajo humano. Entonces, de alguna manera, es como si [el sistema] quisiera hacer que las masas se conviertan en masas amorfas, sin educación, que puedan ser manejadas como le dé la gana. Ya ha habido muchísimos intentos de explicarlo en la época de los fascismos. Estamos en una época en que vuelven a aparecer los elementos y síntomas que eran visibles antes del nazismo. Por ejemplo, hay un libro

muy importante de teoría que salió durante el nazismo, que fue *Masa y poder*, de [Elias] Canetti: habla de eso, de la masa. Y es muy importante para entender el nazismo. También hay el libro de Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*. Son libros que la gente ya no conoce y que son fundamentales para entender el mundo contemporáneo. Tenemos que tratar de trabajarlos, es decir, retribujar a Hannah Arendt, retribujar a Canetti, a Primo Levi. Por ejemplo, Jean Amery, que fue un austríaco judío, que estuvo en Auschwitz y que escribió libros muy muy importantes sobre la tortura y sobre el nazismo. Esta clase de libro es absolutamente actual, sin embargo, cada vez los conocemos menos. Los jóvenes no tienen la menor idea de qué son. Y en países en que los fascismos se aceleran, la educación anula la Historia desde la escuela primaria, se cancela la memoria. Estamos en un momento muy peligroso.

LA LITERATURA Y SU RESPONSABILIDAD ÉTICA

F.L.: Esa recuperación de autores, como Hannah Arendt, Primo Levi, Elias Canetti presupone una responsabilidad ética con la cual nosotros, los profesores, deberíamos comprometernos. En ese sentido, ¿Cómo usted piensa en el cruce de su actividad como crítica literaria, como escritora, como docente, una profesión que ejerció durante más de sesenta años? ¿Cree que hay una implicación ética en la enseñanza y en las otras funciones que usted desarrolla en el contexto de un mundo sin jerarquización, donde todo da lo mismo?

M.G.: A mí, no me gusta dar mensajes, porque se confunden mucho con una visión muy tacaña de la vida, ¿no? Como cuando preguntan: “¿Qué mensaje va a dar usted a los jóvenes?” El único mensaje que puedo darles a los jóvenes es que sepan discernir. Por eso le puse de nombre a mi libro *Y por mirarlo todo nada veía*, un verso de Sor Juana Inés de La Cruz, que es parte de su poema fundamental *Primero sueño*: “Y por mirarlo todo nada veía, ni discernir podía”. Entonces, lo que más importa es que la gente aprenda a discernir, a entender, a jerarquizar, a ironizar. Hoy hay una literalidad impresionante en relación a lo que se lee. Por mi parte, yo trabajo muchísimo a los autores, tratando de encontrar cuáles son los resortes que el propio autor no encontró, que no sabía completamente cuando escribía, pero que eran metafóricos. Era una metáfora lo que él escribía, cuyo significado no desentrañaba exactamente pero se daba cuenta de las cosas. El que lee es quien tiene que desentrañar esa metáfora, qué significa. Por eso, creo que el papel del profesor es muy importante, muy creativo. Pienso que es muy importante que no sea mecánico ni automático al trabajar. Yo trabajo muy profundamente los textos en mis clases y aprendemos mucho, tanto los alumnos como yo. Vamos viendo, porque los alumnos tienen ojos nuevos, yo tengo ojos viejos, tengo ojos de experiencia, por lo que esa combinación entre la experiencia y la espontaneidad de la juventud ayuda muchísimo y creo que es de las cosas más importantes cuando uno enseña.

CUERPO EN DESPLAZAMIENTO: *HISTORIA DE UNA MUJER...*

F.L.: ¡Qué hermoso! Cuando hablamos de las redes sociales, usted aludía a la sustitución del trabajo humano por máquinas. La relación entre cuerpo y máquina es un aspecto central de “Palabras para una fábula”, uno de los relatos de *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, de 2005, protagonizados por Nora García. El relato pone en escena una relación conflictiva entre su cuerpo y un mamógrafo. ¿Cómo ve la relación entre cuerpo y máquina en el ámbito de la medicina?

M.G.: La relación del cuerpo con las máquinas en el cuento que mencionas es que las máquinas son las que dan el diagnóstico. Ellas son las que revelan lo que tienes en el cuerpo. Pero también están vinculadas a la medicina y al ejercicio de la medicina. Y cómo lo trabajan los médicos y enfermeras que atienden a la gente a través de las máquinas. Cómo se deshumaniza absolutamente el cuerpo y cómo se deshumaniza al ser humano, minimizándolo, fragmentándolo de una manera muy artera y muy inconsciente para quien lo practica. En México, usamos demasiado el diminutivo, entonces para atenuar, para tratar del problema de la enfermedad, se trata al paciente como a un niño. Para todo se usa el diminutivo: “suba usted el bracito, ponga el pechito”. Por un lado, te destruye como persona, te vuelves una persona que no tiene ninguna capacidad de decidir, estás en sus manos prácticamente. Estás en sus manos y te tratan como si fueras un niño de brazos o un niño que apenas empieza a hablar. Hay una condescendencia que se piensa que es benéfica pero que es denigrante para el enfermo.

Ahora estamos en una época en que las máquinas se están convirtiendo en seres humanos por el avance de la robótica. Por ejemplo, en Japón se fabrican muñecas con una vagina para que los hombres las usen para saciar sus necesidades sexuales y no tengan que soportar a una esposa. Esa negación de cómo la robótica intensifica la violencia contra el cuerpo nos vuelve a todos hombres y mujeres desechables. Como de alguna manera ya lo habíamos visto en el Holocausto, donde se puso las máquinas al servicio de la destrucción a través de los hornos crematorios. Es una época terrible la que estamos viviendo y, además, aparentemente no tan violenta como los campos de concentración. Es más suave, pero más certera, más siniestra, diría.

F.L.: Entre las actividades fundamentales de Nora García está el caminar y desplazarse. Incluso Mario Bellatin escribió un texto muy gracioso en el que el Golem, que supuestamente usted hizo para ahuyentar a la “mujer de buen corazón” que alimenta a su perra Lola, destruye la ciudad y representa, a la vez, a Nora García y a Lola, la perra callejera. En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau señala que “el simple hecho de caminar por la ciudad modifica su cartografía”. ¿Cómo ve la relación entre espacio urbano y escritura? ¿Y cuál es la relación que existe entre su literatura y la ciudad de México?

M.G.: Justamente antier hicimos un experimento con lo del Golem, porque, cuando yo iba a cumplir 70 años, una época en que mi perra Lola vivía,

Mario Bellatin y otro amigo se burlaron de mí y organizaron un festejo. Para ese festejo, construyeron un Golem que tenía que ver con mis zapatos y con mi perra y por eso está en este libro³.

Ahora, Mario tomó de ahí la idea del Golem e hicimos una cosa muy interesante vinculada con mi papá, que era un escritor, un poeta judío que escribía en una máquina de escribir con caracteres hebreos, una máquina que yo tengo. Sacamos la máquina y Mario escribía en una hoja de papel que tenía mi nombre impreso arriba. Entonces empezó a escribir con una cinta que está desde que mi papá se murió y que casi no pinta ya, pero perfora la página. Así quedó una página con caracteres únicos y vamos a hacer un montaje con eso, con el Golem, con fotografías de esa época, con un texto mío y con un texto de Mario, que va a salir en *Chile ilustrado*.

F.L.: ¡Qué lindo!

M.G.: Es muy bonito. Y justamente lo que usted está planteando, apenas antier decidimos hacerlo. Lo del espacio: yo no soy una deportista en absoluto. No sé nadar, no sé andar en bicicleta, no sé patinar, no sé hacer nada, saltar la cuerda ni nada, pero yo camino. Sé caminar. Camino. Y siempre he dicho, lo digo en *Historia de una mujer...*, que los pies son fundamentales, por eso me fijo tanto en los pies. Yo camino, camino y compro zapatos, camino,

3 La perra Lola aparece en algunos relatos de *Historia de una mujer...*, sobre todo en “Animal de dos semblantes”. En este cuento, una mujer alimenta insistentemente a la perra de la protagonista, Nora García, colgando una bolsa con restos de carne en la puerta de su casa. Muy molesta, Nora piensa en diversas maneras de frenarla.

camino y compro zapatos, camino, camino, veo la ciudad, voy a museos. Me encanta. Yo creo que una de mis lecturas más importantes es Georges Perec, por *Je me souviens*, ¿no? En muchísimos libros de Georges Perec, [está presente] el caminar por la ciudad, o sentarse en un lugar específico y observar qué pasa. Por ejemplo, estar sentada en un café, en un bistró, enfrente de la Iglesia de Saint-Sulpice y ver pasar a los autobuses y ver cómo la gente baja del autobús y empieza a descubrir una dinámica de la sociedad, de la ciudad y de las propias personas que están caminando por la ciudad. Entonces, lo más importante cuando uno viaja es caminar por la ciudad, cosa que ya casi no hago en México, porque ya no se puede caminar. Ayer de noche, estuvo aquí conmigo un amigo muy querido, él es como once años más chico que yo, pero recordamos cosas muy semejantes. Recordamos cómo cuando éramos jóvenes caminábamos por la ciudad; era una ciudad caminable y hoy es una ciudad totalmente incaminable. Coyoacán todavía es caminable, pero los barrios que yo caminaba de niña ya no son caminables. Ahora que ya estoy más vieja, camino menos. Por ejemplo, hablaba con una amiga hace rato, que vive en un barrio muy distante de la ciudad y, en diciembre, es imposible visitarla. Me puedo tomar un avión a Washington, pero no puedo ir a visitarla y está en la misma ciudad en donde yo vivo. La ciudad desde que yo era jovencita hasta ahora se ha modificado en tal grado que caminar se vuelve una especie de perversión. Hay un texto muy interesante en literatura, de Bradbury, es americano, una especie de distopía futurista. Habla de un personaje en Estados Unidos que camina y, mientras camina, a la policía le parece sospechoso y lo arrestan porque camina, porque ya

la gente no camina. La imposición del automóvil fue una de las cosas más terribles que hizo Estados Unidos. Yo, alguna vez, he estado en Estados Unidos y no tenía coche en la ciudad y era terrible. Tomaba yo autobuses con los *white trash*⁴, los mexicanos y los negros. Yo era una “señorita” y tomaba autobuses donde la gente, hasta los más elementales, tienen coche, la gente no entendía. Estaba yo leyendo que se ha muerto George Bush, el padre, y la capilla ardiente estaba más o menos a veinte metros de donde estaba Trump y tomó un automóvil para ir. ¿No te parece una metáfora terrible de nuestra época y de Estados Unidos? Yo caminaba cuando era joven, y bella así de vestido y joyitas, a las 3 o 4 horas de la mañana por toda la ciudad y nunca me ha pasado nada, y hoy me da pánico que mi nieta, que tiene 24 años, ande sola por la ciudad, porque hay feminicidios, asaltos. O sea, la ciudad, que era el paradigma en el siglo XIX, la ciudad de los pasajes de Benjamin, o la ciudad de Thomas Mann, se ha vuelto como una enemiga. Y caminar se vuelve una especie de crimen, ¿no?

F.L.: ¿Y los viajes? Para usted es fundamental viajar...

M.G.: Es otra forma de caminar, fundamental, y una forma de deshacer la rutina de desanquilosarse y eso es muy importante, porque la rutina te anquilosa. Te ayuda también, porque no puedo trabajar, no puedo escribir sin rutina, pero la rutina me anquilosa y viajar rompe la rutina y permite ver

⁴ De acuerdo con el *Diccionario Collins*, la expresión es un modo peyorativo de referirse a la gente blanca y pobre.

otras cosas, otras ciudades, aunque con la globalización todas las ciudades se han asemejado mucho. El fascismo se ha globalizado, el consumo se ha globalizado, entonces te asusta. Yo iba a Berlín cuando era una especie de isla entre las dos Alemanias y era una ciudad muy viva, donde había boutiques en las que podías comprar cosas muy específicas, muy lindas. Ahora vuelves a Berlín y está Christian Dior, Yves Saint-Laurent, no sé, vas de una ciudad a otra y todas son iguales, las mismas calles, como en Polanco, aquí en México, o me imagino que en São Paulo. Entonces vemos como todo se homogeneiza, como el terror a la heterogeneidad se vuelve una especie de tabú: no hay que ser distinto, hay que ser idéntico, por eso la globalización es tan perversa.

Uma arte exuberante e compromissada: Gori Muñoz em três tempos

*A committed and exuberant art:
Gori Muñoz in three
different times*

Margareth dos Santos

Recebido em: 9 de outubro de 2020
Aceito em: 19 de outubro de 2020

Doutora em Literatura Espanhola pela USP, professora do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP). Suas linhas de pesquisa compreendem o exame das relações entre literatura, história e arte no século XX, tanto na Espanha como no contexto ibero-americano na produção vinculada à Guerra Civil Espanhola e ao pós-guerra civil espanhola. E-mail: marsanto@usp.br Brasil

Gregorio Muñoz Montoro, conhecido como Gori Muñoz (Valencia, 1906 – Buenos Aires, 1978) foi um artista plástico que desde muito jovem destacou-se por suas múltiplas facetas: ilustrador, desenhista e caricaturista. Ao longo de sua trajetória, colaborou com diversos jornais e revistas, mas foi com o impulso das vanguardas dos anos 1920 e com o compromisso político e ideológico com a II República espanhola que seu talento ganhou projeção internacional. Ao trabalhar com o pintor e *cartelista* Josep Renau na *Dirección General de Bellas Artes de Valencia* (setembro de 1936 a abril de 1938) e, posteriormente, no *Pabellón de España* da Exposição Internacional de Paris de 1937, no qual Gori Muñoz cumpriu um papel decisivo na conformação de um discurso artístico desconcertante sobre o golpe de estado impetrado ao governo legítimo da II República e ignorado pelas potências europeias.

Responsável pela cenografia do *Pabellón*, Gori criou um percurso impactante para os espectadores, cujo movimento partia do exterior ao interior do edifício e, utilizando-se de fotomontagens, representava uma demonstração artística e social vigorosa de vanguarda. Em sua totalidade, o projeto propunha um convívio fluído entre fotografia, arte figurada, cinema, artesanato e dança folclórica. Apesar do conturbado contexto político, graças à proposta de Gori e de Renau, a Espanha pôde exibir para o mundo uma situação articulada por distintos discursos artísticos constitutivos de seu povo.

Embora o pavilhão espanhol de 1937 tenha configurado uma forma eficaz de denúncia sócio-política, a Guerra Civil Espanhola seguiu seu rumo e Gori Muñoz retornou à Espanha, onde militou como um destacado ativista da Seção de Artes Plásticas da *Alianza de Intelectuais Antifascistas*. Concluída

a guerra, como milhares de espanhóis, foi parar em um dos vários campos de concentração armados pelos franceses, posteriormente, graças à ação de amigos e de sua esposa, María del Carmen García Antón, estudante de medicina e atriz de La Barraca, conseguiu liberar-se para, em seguida, partir com sua família rumo ao exílio na Argentina, do qual, nunca voltaria.

Durante seu exílio, Gori continuou seu trabalho como ilustrador em várias revistas (*Pensamiento Español*) e editoras (Atlántida, Losada, Renacimiento, Aguilar, Schapire, Bajel). Montou exposições de pintura (*El teatro en silencio, Carpeta de viajes, Paris vista por Gori, Toros*) e publicou artigos sobre cinema, assim como textos e livros (*Méliès, Toros e Toreros del Río de la Plata, Ni en cap mapa ni en cap història, Daumier, Pequeño itinerario bélico del hambre, Cuando Buenos Aires era Colonia*).

Na capital argentina, pôde retomar seu trabalho como cenógrafo e diretor de arte, com um expressivo número de atuações: 192 filmes (1941-1973) – muitos deles premiados – e 162 montagens teatrais em Buenos Aires e Montevidéu, de autores clássicos e modernos. Em todos esses espaços propôs inovações por onde passava.

Essa trajetória prodigiosa se expõe por meio da entrevista realizada com María Antonia Muñoz-Malajovich¹, filha caçula de Gori, e grande entusiasta da trajetória do pai. Por meio desse diálogo (que contou com a

1 Bióloga (FCEN-UBA, Argentina; UFRJ, Brasil), atua na área de divulgação e ensino de Biotecnologia, sendo autora de artigos e livros publicados no Brasil e na Argentina. Filha caçula de Gori Muñoz, editora da página-web dedicada à sua memória (Gori Muñoz, <http://gorimunoz.com>), com fotos inéditas e lembranças pessoais do acervo dela e de sua irmã Carmen Muñoz-Bernand.

participação de Carmen Muñoz-Bernand, filha de Gori Muñoz nascida na França em setembro de 1939 e criada na Argentina com a irmã), a revista *Caracol* pôde recuperar momentos de inflexão da vida do artista, que traduzem um itinerário imprescindível para pensar a voz dos derrotados, reviver histórias ligadas às consequências da Guerra Civil Espanhola, reaver palavras silenciadas pela ditadura franquista, recobrar marcos históricos que dizem respeito à Espanha, à América-latina e a todos que se preocupam pela defesa da arte como expressão do sujeito frente ao mundo, o que significa muito nos tempos em que vivemos. Portanto, ler o percurso desse valenciano falecido em 1978, sem nunca ter voltado à Espanha, nos concerne a todos.

Margareth Santos: Como era seu pai?

María Antonia Muñoz-Malajovich: Solar, com uma exuberância mediterrânea. De inteligência rápida e vasta cultura. Firme e coerente com seus princípios sociais e republicanos. Curioso e com agudo senso de humor. Gostava de uma boa mesa. Fiel amigo de seus amigos e grande conversador. Cordial e, no entanto, capaz de explodir em ataques de raiva que passavam como tempestade de verão. *Malparlat.*

Trabalhador contumaz, dormia muito pouco. Além de suas atividades em estúdios cinematográficos e teatros, levava uma vida social intensa. Contudo, sempre encontrava algum tempo para pintar. Tinha como divisa *Faire le métier qu'on aime et aimer la vie dans les plus petites choses.*

M.S.: Que papel desempenhou seu pai na II República? Gori Muñoz comentou em que frentes atuou durante esse período?

M.A.M.M: Na proclamação da II República, em 1931, ele tinha 25 anos de idade. Filho do pintor e ceramista Gregorio Muñoz Dueñas, teve contato com as artes desde sua primeira infância em Benicalap², na *huerta* de Valência. Em 1916, a família se mudou para Manises e, mais tarde, para Valência, depois, Madri. Em 1923, recebeu sua primeira bolsa da *Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (categoria desenho) que o levou para a França. Após a morte do pai, abandonou os estudos de *Bellas Artes e Arquitectura* e começou a expor seus trabalhos como caricaturista em Madri e no *Ateneo Comercial de Valencia*.

Estava, portanto, à época, iniciando sua carreira profissional, se destacando como ilustrador³, desenhista⁴ e caricaturista em vários jornais. Em 1933, ele obteve sua segunda bolsa da *Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* e voltou novamente a Paris, onde seguiu o curso de composição decorativa de Fernand Léger.

De regresso a Madrid, recebeu várias encomendas importantes: murais para a Embaixada de Santo Domingo, ilustração do catálogo e montagem da

2 Ele descreve essa infância feliz em seu livro *Ni en cap mapa, ni en cap història* (Rosa Peralta Ed., Universitat de Valencia, 2007), escrito em língua valenciana e espanhola, a obra inclui textos sobre Daumier e o relato *Pequeño itinerario del hambre*.

3 Elaborou a capa do livro de Gregorio Marañón *Amor, Conveniència y Eugenesia* (Madrid, 1931) e ilustrações para os editoriais Bolaño e Aguilar.

4 Recebeu o *Premio del Salón de carteles publicitarios* outorgado pela *Unión de Dibujantes Españoles* pelo cartaz *Aceites San Rafael*.

exposição *Iglesias de Etnografía Amazónica*. Também decorou com pinturas murais a embarcação *Ártabro*, na qual ele figuraria como desenhista em uma exposição que, segundo suas próprias palavras “entraría por el Amazonas y saldría por el Orinoco”. Um grande sonho que nunca chegou a realizar.

A Guerra Civil Espanhola (julho de 1936) o encontrou em Paris, com outra bolsa da *Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*. Voltou imediatamente à Espanha, via Irún, onde se integrou ao combate e entrou para o *Servicio de Información del Estado Mayor Central*. Eu o ouvi falar repetidas vezes sobre as dificuldades em conseguir armamento para o exército republicano. Em um país cortado em dois pelos sublevados, as armas tinham que ser transferidas da Catalunha ao País Basco. Ele relatava como, com a ajuda dos *cheminots*, ele e dois companheiros atravessaram várias vezes a França transportando armas, até serem presos em Toulouse.

Novamente em Valência, ele se incorporou à *Alianza d' Intel-lectuals per a Defensa da Cultura* e colaborou em várias revistas. Também realizou os desenhos das *fallas Els enemics del poble al enfer* que não chegaram a acontecer porque o dinheiro foi utilizado para comprar comida, além, claro, de pairar sob todos as ameaças do General Queipo de Llano, que em suas emissões radiofônicas afirmava que bombardearia Valência, caso se dispusessem as *fallas* nas ruas da cidade.

Colaborador de Josep Renau, a fins de maio de 1937, ele viajou a Paris com Félix Alonso e Alberto Sánchez, para preparar o pavilhão da Espanha na Exposição Internacional de Paris. Assinou com Félix Alonso o *Taller de Decoración* (parte fixa e parte móvel) e participou da elaboração



Cartaz elaborado por Gori Muñoz para a Subsecretaría de propaganda da II República, 1938. Acervo de María Antonia Muñoz-Malajovich.

Almadén, a escultura de Alberto e da inveja que Dalí tinha de Picasso. Ele também contava anedotas sobre minha mãe, María del Carmen García Antón, atriz do Teatro Universitário *La Barraca*, que trabalhava no Setor de Propaganda.

É dela a melhor narração sobre o ambiente do pavilhão, ao qual dedica um capítulo inteiro em suas memórias *Visto al pasar. República, guerra y exilio*⁵.

5 María del Carmen García Antón. *Visto al Pasar: República, Guerra y Exilio*. A Coruña: Edições do Castro, 2002.

das fotomontagens e da composição dos textos.

M.S.: O que seu pai comentava sobre Pavilhão Espanhol de 1937? Ele descreveu, em algum momento, como era o convívio com outros intelectuais e artistas durante a montagem do Pavilhão?

M.A.M.M.: Sempre destacou a modernidade do pavilhão, sua estrutura e a dificuldade de mantê-lo vivo com uma realidade que mudava dia-a-dia. Comentava sobre as tertúlias no Cosmos, e descrevia com empolgação a instalação do “Guernica”, a fonte de

M.S.: Após a experiência com o Pavilhão, Gori Muñoz voltou à Espanha para assumir alguma função junto ao governo republicano? E como foi para ele o término da Guerra Civil Espanhola?

M.A.M.M: Em dezembro de 1937, retornou a Barcelona. Abandonou as Juventudes Socialistas e se filiou ao Partido Comunista, sendo locado na *Subsecretaria de Propaganda* e atuando como assistente do General Rojo no *Estado Mayor*. A guerra avançou trazendo morte, fome e miséria. Ele relatou alguns episódios marcantes no texto *Pequeño itinerario del hambre*⁶.

Em 1939, no início de fevereiro, Mari-Carmen e Gori, recém casados, fugiram de Barcelona rumo à França. Na terrível passagem de fronteira, foram separados pelas autoridades francesas. Grávida, ela conseguiu fugir de Boulou Perthus em um trem rumo a Paris. Internado em Argelès-sur-Mer, ele só foi liberado depois de vários meses. Reencontram-se em Paris, onde seus amigos Elio Obadía e Yves Lanancia os esconderam e os protegeram.

M.S.: Como Gori Muñoz encarou a ideia do exílio? E como a família enfrentou essa situação?

M.A.M.M: O que pode fazer um homem *sans papiers*, com uma criança prestes a nascer, pressionado pelos franceses para se incorporar à Legião

6 Incluído em *Ni en cap mapa ni en cap història*.



Gori Muñoz e Mari-Carmen. Piriápolis,
1947. Acervo de María Antonia Muñoz-
Malajovich

Estrangeira no momento político em que é assinado o Pacto Germano-Soviético⁷? Partir.

Um mês após o nascimento de minha irmã – Carmen Muñoz-Bernand –, eles embarcaram no navio Massilia rumo ao Chile, acolhidos pelo governo chileno mediante a

intervenção de Pablo Neruda. Um fato nem sempre lembrado é que as passagens foram pagas pelos *quakers*.

Uma viagem difícil com um bebê recém-nascido e submarinos alemães rondando. Antes da chegada a Buenos Aires, o navio fez uma escala no Rio de Janeiro, onde a família foi entrevistada por jornais locais, curiosos em relação aos exilados espanhóis.

Ao aportarem na capital argentina, os refugiados foram impedidos de desembarcar. A intervenção de Natalio Botana, o diretor do poderoso jornal *Crítica*, junto ao presidente Ortiz, permitiu que os exilados espanhóis se radicassem no país. Amigos e numerosos simpatizantes da causa republicana os acolheram em Buenos Aires.

M:S.: Uma vez na Argentina, como foi a inserção de Gori Muñoz nos meios culturais do país? Em que trabalhou?

⁷ A cada vez que o Pacto Germano Soviético era mencionado, ele reagia com um “*me c..., uno de los días más tristes de mi vida*”

M.A.M.M: Em Buenos Aires, atuou inicialmente como desenhista para várias revistas, uma atividade que, embora o restringisse ao desenho de ornitorrincos, bolos e sobremesas, garantia o sustento familiar. Aliás, graças a Natalio Botana, meu pai foi contratado para trabalhar como desenhista na Editorial Atlántida. Ele também colaborou com ilustrações e capas em revistas culturais, como o *Pensamiento Español* e elaborou várias capas de livros de Rafael Alberti para a editora Bajel.

A oportunidade de trabalhar como cenógrafo se apresentou no teatro, com *La Serrana de Ronda* (1940), da companhia de Amalia Sánchez Ariño e *Los cuernos de Don Friolera* (1940), da companhia de Helena Cortesina e Andrés Mejuto, nomes que contribuíram de maneira decisiva para sua atuação como cenógrafo na Argentina, outro destaque foi seu trabalho em *Mariana Pineda* (1941), de Federico García Lorca, dirigida por María Teresa de León, com Rafael Alberti e Alejandro Casona no elenco.



Gori Muñoz em sua mesa de trabalho.
1948-1950. Foto José Cañizares
Fernández. Acervo de María Antonia
Muñoz-Malajovich.

Em relação ao cenário teatral, meu pai sempre afirmava que “*el decorado debe servir a la obra y no la obra al decorado*”. Seguindo esse princípio, de 1940 até 1973, Gori realizou os cenários e figurinos de 162 montagens teatrais, em Buenos Aires e Montevidéu, para companhias espanholas e rio-platenses, incluindo comédias, dramas, espetáculos ao ar livre, musicais etc.



Croqui de Gori Muñoz para o filme *Rosaura a las diez* (1958) dirigida por Mario Soffici. Acervo de María Antonia Muñoz-Malajovich.



Gori Muñoz e Rafael Alberti, em Punta del Este, 1950. Foto José Suarez. Acervo de María Antonia Muñoz-Malajovich.

Por exemplo, no teatro espanhol, Gori foi o cenógrafo de autores modernos, como Alejandro Casona e Federico García Lorca, e clássicos como Lope de Vega ou Cervantes. Atuou nas montagens de Margarita Xirgu⁸ em Buenos Aires e Montevideú.

Eu me lembro com emoção das noites de estreia. A tensão antes da cortina levantar e o suspiro admirado da plateia ao visualizar o cenário e mergulhar no ambiente da representação.

Concomitante ao seu trabalho com o teatro, ele não deixou de pintar. Seu amor pelo teatro e pelo mistério do cenário vazio foi o tema das exposições *El Teatro en Silencio*, (Galeria Pizarro, 1958; Centro Asturiano, 1969) que contaram com emotivas apresentações

de seus amigos Alejandro Casona e Rafael Alberti.

8 *El alcalde de Zalamea* (Comedia nacional del Uruguay, 1954), *Peribañez y el Comendador de Ocaña* (Teatro Solís, 1962) e *Yerma* (Teatro San Martín, com María Casares, 1963).

M:S.: Além de trabalhar como ilustrador, cenógrafo e pintar, seu pai também colaborou em produções cinematográficas, não é mesmo? O que indica que a vida no exílio pressupunha ações em várias frentes. Como se deram tais contribuições?

M.A.M.M: No cinema, com *Canción de Cuna* (1941), o sucesso chegou rapidamente, abrindo um caminho promissor para sua capacidade artística. Para maiores detalhes, indico a obra de Rosa Peralta Gilabert, *La Escenografía del exilio de Gori Muñoz*⁹, em que a crítica analisa sua trajetória com profundidade. Mas, de maneira resumida, posso dizer que entre 1941 e 1973, Gori Muñoz atuou como cenógrafo e diretor de arte em 192 filmes, dentre os quais, clássicos como *La Dama Duende* (1945), *La pródiga* (1945), *Dios se lo pague* (1947), *Los Isleros* (1951), *Sangre negra* (1951), *Las aguas bajan turbias* (1952), *Rosaura a las diez* (1958), *El hombre de la esquina rosada* (1962)...

Ao longo de seu trabalho, introduziu modificações fundamentais na estrutura do cenário, tais como: eliminou o indefinido fundo de cena, encadeando os cenários de modo que um servia de fundo a outro, conseguindo assim uma unidade arquitetônica; reduziu a altura dos cenários de cinco a três metros e meio, possibilitando assim a introdução de melhorias na qualidade da iluminação; quebrou a rigidez linear dos cenários em forma de U e com ângulos retos que davam fundos iguais ou parecidos e adotou uma forma de trapézio que contribui para uma melhor qualidade do som; concedeu ao cenário uma constante de

9 Peralta Gilabert, Rosa. *La Escenografía del Exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.



Aquarela de Gori Muñoz realizada durante sua viagem pela Bahia, para buscar locações do filme *María Magdalena*, de Carlos Hugo Christensen, 1954. Acervo de María Antonia Muñoz-Malajovich.

valor fotográfico, deixando zonas com diferentes luminosidades e possibilitando a profundidade no enquadre.

Nas palavras do crítico Domingo Di Núbila (1960)¹⁰, “Gori Muñoz iniciou a decoração realmente funcional, como parte do relato cinematográfico e como elemento decisivo no estabelecimento de seu

ambiente, clima e unidade estética”.

Gori também realizou várias exposições cenográficas coletivas. Por seu trabalho como cenógrafo, recebeu 29 prêmios¹¹ da *Asociación de Cronistas*, do *Instituto de Cinematografía* e da *Academia de Artes Cinematográficas de la Argentina*. Algumas vezes foi declarado *hors concours*.

10 Domingo Di Núbila. *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.

11 O *certamen hispanoamericano de Madrid* (1948) premiou a cenografia de *Dios se lo pague*, mas devido à sua condição de espanhol e exilado ele não recebeu o prêmio, a crítica Rosa Peralta detalha essa questão em sua tese.



Carta de Gori Muñoz a Mari-Carmen durante sua viagem à Bahia para buscar locações para o filme *María Magdalena*, de Carlos Hugo Christensen, 1954. Acervo de Carmen Muñoz-Bernand.

Do cinema, além do trabalho em equipe e do ambiente do estúdio, meu pai gostava também da possibilidade de realizar filmagens externas e de procurar o ambiente ideal. Por conta disso, viajou por vários países de América: Argentina, Uruguai, Chile, Peru, Brasil, Estados Unidos.

Registrou suas observações em desenhos cheios de vida com os quais montou a exposição *Carpeta de Viajes* (Galería Siglo XX, 1966). De certo modo, reviveu o sonho da expedição do Ártabro ao Amazonas.

Minha irmã, Carmen Muñoz-Bernand, destaca os relatos de Gori em relação a sua viagem pelo Brasil ¹²– um país importante para ele –, especificamente à Bahia, onde ficou amigo de Jorge Amado, a quem conheceu por intermédio do pintor Carybé, um pintor argentino muito brasileiro, cujas visitas seguem vivas em nossas memórias infantis, mas, especialmente nas de Carmen.

M.S.: Como era o cotidiano da família?

M.A.M.M: A vida social dos exilados espanhóis era muito ativa: estreias, homenagens, exposições, banquetes, tertúlias em cafés, visitas aos amigos. Longe das famílias originárias, no exílio formaram-se outras por afinidade, tanto ou mais sólidas que as tradicionais.

E nesse meio cultural vivo, Gori engatilhou filmes e obras de teatro em um ritmo de trabalho vertiginoso com apenas quatro ou cinco horas de sono diário e uma vida social intensa, compartilhada com Mari-Carmen.

Mari-Carmen não retomou sua carreira de atriz, mas teve muito sucesso como empresária e desenhista de roupas infantis. Ela nos deixou vários escritos e um delicioso livro de memórias¹³. Sua dedicação foi fundamental

12 Para o filme *María Magdalena*, de Carlos Hugo Christensen. Argentina Sono Film, 1954.

13 María del Carmen García Antón. *Visto al Pasar: República, Guerra y Exilio*. A Coruña: Edições do Castro, 2002.

para congregar os amigos, que circulavam em nossa casa desde as tardes de domingo e ficavam, nunca menos de oito, para o jantar. Sempre animada e pronta para acolher a todos, como por arte de magia saíam de suas mãos paellas e favadas.

Nas tertúlias de domingo, a conversa passava de um tema a outro, da última estreia a um artigo polêmico ou um acontecimento político, mas sempre recaía na guerra. Quando os ânimos esquentavam, uma piada ou um comentário agudo de Gori reestabelecia a ordem e o equilíbrio. Minha irmã e eu ajudávamos a nossa mãe e participávamos das conversas. Havia amigos constantes, como Rafael Alberti e María Teresa León, nossos vizinhos por algum tempo. Nós sempre brincávamos com a filha deles, Aitana. No Natal de 1958, ele me presenteou com um poema dedicado a mim.



Poema "Advinanza de la Tonica", Rafael Alberti, 1958.
Acervo de María Antonia Muñoz-Malajovich.



“Los cuatro”. Carmen Muñoz-Bernand, Gori Muñoz, Mari-Carmen García Antón e María Antonia Muñoz-Malajovich na casa de Buenos Aires, 1962. Foto Gaspar. Acervo de María Antonia Muñoz-Malajovich.

M.S.: Seu pai presenciou os anos peronistas e viveu para ver a morte de Franco. Como lidou com essas situações?

M.A.M.M: Em tempos peronistas não eram poucas as críticas dos espanhóis ao regime, nem complacentes os comentários sobre a guerra fria e o capitalismo. Nós, as crianças, crescemos com o lema de “*no se repite fuera de*

casa lo que se escucha aqui dentro”.

Apesar de existir perseguições no ambiente do cinema¹⁴, elas nunca atingiram meu pai. Ele atribuía essa proteção a seu trato com Evita Perón durante sua trajetória como atriz, nos estúdios cinematográficos; mais tarde ela teria ordenado que “*al gallego no me lo toquen*”. Inclusive, ela se dispôs a ajudar Gori a tirar da Espanha seu irmão Antonio, doente e recém-saído do cárcere franquista. A recusa de Antonio e sua morte causaram grande tristeza a meu pai.

Minha irmã e eu (que nasci em Buenos Aires) frequentamos um colégio francês. Com a vigilante supervisão dos amigos de domingo aprendemos a combinar a cultura francesa e a espanhola. Montávamos obras de Molière com cenografia de Gori e líamos poesia espanhola e Pérez Galdós. Também

¹⁴ *Fulano no corre*, era a orientação das autoridades sobre quem caía em desgraça.

aprendemos a cantar *zarzuelas*, dançar *sevillanas* e tocar as castanholas. Vivemos um quebra-cabeças cultural, amalgamado mais tarde no *crisol* da *Universidad de Buenos Aires*, onde minha irmã Carmen se formou em Antropologia e eu em Ciências Biológicas.

As festas de Natal (em casa dos Prados, dos Casona e mais tarde na dos Nogués) e Ano Novo (em nossa casa) eram divertidíssimas; todos dançávamos, montávamos números de *Music Hall*, cantávamos as canções da guerra e, em pé, *La Internacional*. Brindava-se pela morte de Franco e nosso próximo regresso à Espanha. Aliás, minha irmã Carmen relembra os relatos de Gori sobre os dias que passou no Harlem, com um amigo porto-riquenho, nessa viagem meu pai preparou a cenografia para a apresentação de um espetáculo musical em Buenos Aires. Todas essas viagens e o encanto que ele tinha pelos diferentes sotaques da América –algo nem sempre compartilhado por outros exilados– e seu vivo interesse pelos escritores e poetas latino-americanos influenciou tremendamente no interesse de Carmen pela antropologia dos ameríndios.

Mas, voltando à questão do franquismo e à morte do caudilho, com o passar do tempo, ficou evidente que o futuro não seria assim. Alguns exilados morreram muito jovens, outros não resistiram à saudade e regressaram definitivamente. Mari-Carmen voltou brevemente para ver a sua mãe. Gori nunca. E quando finalmente Franco morreu, ele me disse tristemente “*para mí, es tarde*”. O que não nos impediu de bebericar um bom champagne.

Em 1958, Gori foi diagnosticado com o mal de Parkinson. Lutou valentemente contra a doença, mas pouco a pouco foi definhando. Um

dia fechou sua caixa de pinturas e disse “*no voy a pintar más*”. A gente soube que a morte se aproximava. Quis ser cremado e pediu para Mari-Carmen jogar suas cinzas no mar. “*Ellas solas sabrán encontrar el camino de Valencia*”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANTÓN, MARI-CARMEN. *Visto al Pasar: República, Guerra y Exilio*. A Coruña: Edições do Castro, 2002.
- DI NÚBILA, DOMINGO. *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.
- María Magdalena*. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Argentina Sono Film, Argentina, 1954.
- MUÑOZ, GORI & CARISOMO, Berenguer. *Cuando Buenos Aires era Colonia*. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1960.
- MUÑOZ, GORI “Problema y trascendencia de la escenografía”. *Séptimo Arte*, Buenos Aires, 1946.
- MUÑOZ, GORI, “Evolución de la Escenografía”. *Heraldo del Cine*, Buenos Aires, 1950.
- MUÑOZ, GORI. *Ni en cap mapa, ni en cap història*. Universitat de València: Ed. R. Peralta. 2007.
- MUÑOZ, GORI. *Toros y toreros del Río de la Plata*. Buenos Aires: Shapire Editor, 1970.
- PERALTA GILABERT, ROSA. *La Escenografía del Exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.

ZYLBERMANN, DANA. *El aporte de los inmigrantes al cine argentino: Gori Muñoz y el desarrollo de la escenografía como elemento dramático*. Escenauno, número 3, 2015.

71. Gori Muñoz em <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/71corimc/71gorimc.htm>

Gori Muñoz em <https://www.imdb.com/name/nm0616417/>

VÁRIA

VARIA

“Indiscreciones de
lo visual”*: *Zoología
Fantástica* de
Francisco Toledo y
Jorge Luis Borges

Indiscretions of the visual ”*:
*Fantastic Zoology by Francisco
Toledo and Jorge Luis Borges*

Margherita Cannavacciuolo

* Se extrae el sintagma del ensayo de Jorge Luis Borges
“La simulación de la imagen” (2008: 75-83)

Doctor Europaeus y Profesora Titular de literaturas hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Ha sido *Visiting Professor* y *Visiting Researcher* en Universidades europeas y latinoamericanas. Es autora de las monografías *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (2010), *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (2014) y *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar* (2020).
Contato: margherita.c@unive.it
Itália

Recebido em: 26 de outubro de 2020
Aceito em: 29 de outubro de 2020

Palabras claves: Borges,
Toledo, Fantástico,
Mexicanización, Recepción.

Resumen: El presente artículo analiza las relaciones hipertextuales entre *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero y la transposición visual del artista mexicano Francisco Toledo. En particular, se analiza la selección de ambas narraciones, verbales y visuales, reunidas en el volumen *Zoología Fantástica*, a partir de aquellas pinturas que sobresalen por su divergencia en términos de representación con respecto al texto que acompañan. En primer lugar, se examinará el hipertexto de llegada como producto transcultural (Hutcheon 2011) caracterizado por la domesticación y la mexicanización del rasgo universal de los animales borgeanos transcodificados. El paso siguiente viene a ser la reflexión sobre el volumen en cuanto signo artístico único (Lotman 1982) fruto de un proceso de adaptación que modifica la experiencia de la recepción tanto del hipotexto como del hipertexto.

Keywords: Borges, Toledo,
Fantastic Literature,
Mexicanization, Reception.

Abstract: The present article analyzes the relationships between *Manual de zoología fantástica* (1957) by Jorge Luis Borges and Margarita Guerrero and the visual transposition of the Mexican artist Francisco Toledo. In particular, the selection of both narratives, verbal and visual, collected in the volume *Zoología fantástica*, is analyzed from those paintings that stand out for their divergence in terms of representation with respect to the accompanying text. First, the arrival hypertext will be examined as a cross-cultural product (Hutcheon 2011) characterized by the domestication and “mexicanization” of the universal trait of transcoded borgean animals. The next step is to analyze the volume as an only one artistic sign (Lotman 1982), the result of a process of adaptation that modifies experience of receiving both hypotext and hypertext.

En 2013, la editorial Arte de México publica la segunda edición del volumen *Zoología Fantástica* de Francisco Toledo y Jorge Luis Borges, libro que reúne las reproducciones de las cuarenta y seis tintas y acuarelas que el artista oaxaqueño dedica al bestiario del autor argentino¹ y que se presenta por primera vez en ocasión de la exposición *Francisco Toledo. Zoología fantástica. Homenaje a Jorge Luis Borges* del 21 de octubre al 13 de noviembre de 1985 en la Nippon Gallery de Tokio². El volumen consta de una selección de textos extraídos del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero³, cada uno acompañado por un dibujo de Francisco Toledo. En este sentido, las dos caras de las páginas del volumen en objeto se convierten en las dos partes de una moneda, para utilizar un símbolo característico de la mitología literaria de Borges, ya que entre texto verbal y pictórico se entabla una relación que a menudo, lejos de ser especular, se tiñe de dialogismo y cuyo resultado es la creación

-
- 1 El Fondo de Cultura Económica en 1983 encomendó a Francisco Toledo (1940-2019) estos cuadros para ilustrar los textos de Borges en ocasión de la reimpresión del *Manual de Zoología fantástica*, escrito por el maestro argentino en colaboración con Margarita Guerrero en 1957 y publicado por la misma editorial mexicana. La Galería Arvil, con la que colabora el maestro desde 1969, adquirió en 1984 la colección completa compuesta de cuarenta y seis cuadros.
 - 2 Para subrayar la resonancia internacional de la obra de Francisco Toledo, es importante recordar que partir de esa fecha, la exposición de las acuarelas del artista mexicano tuvo lugar todos los años en distintas localidades de México, así como de Estados Unidos, Suiza, Argentina, Brasil, Ecuador, Venezuela, España, Alemania, Hungría, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana, Egipto, Inglaterra e Italia. Para ulteriores detalles, se remite al apartado "Cronología" del volumen objeto del presente estudio (2013: 115-118).
 - 3 Con respecto a la primera edición de 1957, en la segunda de 1967, cambia el título del volumen a *El libro de los seres imaginarios*, y se añaden treinta y cuatro textos que incluyen la alusión a seres no zoomórficos como, por ejemplo, las hadas y el doble entre otros.

tanto de un mundo narrativo como de un hipertexto nuevos, ambos desjerarquizados.

La inquietud que mueve el presente trabajo radica precisamente en la no correspondencia entre ciertos dibujos del pintor zapoteca y los textos del maestro argentino, ya que las imágenes no siempre soportan el contenido verbal refigurándolo, sino que a menudo arman unas narraciones autónomas con respecto a las del hipotexto. En esta línea, más que ocuparse de la interrelación entre imágenes y textos verbales en términos de “fidelidad” de los primeros respecto a los segundos⁴, tarea en parte ya llevada a cabo por Adriana González Mateos (1996), se busca partir de aquellas imágenes que muestran una clara voluntad de ruptura con respecto a las narraciones que acompañan. Al mismo tiempo, el planteamiento que se propone para ahondar en la fractura entre lo mostrado y lo dicho surge a partir de los textos que ocupan el espacio paratextual del volumen, esos son el poema narrativo del poeta e intelectual mexicano José Emilio Pacheco titulado “La luz en el zoológico de las sombras” (7-14), dedicado a Carlos Monsiváis, y la introducción firmada por el propio Monsiváis “Toledo y Borges: las zoologías complementarias” (15-20). En particular, se pretende abordar el análisis a raíz de la reflexión implícita que adelanta el poema de Pacheco acerca de la naturaleza renovada de lo que llamamos “fantástico”, enriquecida

4 Linda Hutcheon (2011: 6, 38 y ss.) alerta del peligro de esterilidad del *fidelity criticism*, cuya limitación consiste en haberse ocupado largo y tendido de los distintos grados de proximidad de las adaptaciones con respecto al original.

por la inclusión de los conceptos de cotidianidad y vacío, y de la idea de complementariedad entre imagen visual y verbal aludida por Monsiváis. Siguiendo estas dos sugerencias, el hipertexto de llegada se considerará desde un punto de vista principalmente formal; es decir, como proceso de (re)interpretación y (re)creación donde se realiza una recodificación y una normalización de la naturaleza y del efecto fantásticos de los animales borgeanos; a la vez que como un producto donde dibujos y palabras forman un conjunto intercultural e intertemporal, donde las imágenes dejan de desempeñar una función ancilar con respecto a las palabras y dan vida a un objeto artístico único.

ENTRE NORMALIZACIÓN Y MEXICANIZACIÓN

Manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero no constituye una obra única en este género, ya que los bestiarios se remontan a la Antigüedad alejandrina y alcanzan su apogeo en la Alta Edad Media y se extiende hasta los comienzos del Renacimiento. Sin embargo, el texto de Borges y Guerrero posiblemente se configura como la primera revitalización del género en lengua española con aliento y alcance universales⁵, ya que en ella se archivan descripciones y reflexiones sobre seres pertenecientes al imaginario mitológico y a las creencias de los pueblos de latitudes distintas, pero también animales nacidos en el seno de la imaginería literaria de escritores como

5 Con relación al bestiario medieval véase el estudio de Angélica Tornero (2007); sobre el bestiario en los países iberoamericanos, se remite a los estudios de Paley de Francescato (1977), Bernard Schulz-Cruz (1992) y Esperanza Lopez Parada (1993).

Franz Kafka, C. S. Lewis y Edgar Allan Poe, autores que constituyen, entre otros, la biblioteca extra- e intra-textual del autor argentino.

A pesar de que las narraciones verbales de Borges y Guerrero y las visuales de Toledo comparten la naturaleza fantástica, en tanto transgresora de un orden preconcebido, de las criaturas que representan, es precisamente el rasgo extra-real de lo fantástico de las criaturas recopiladas por los autores argentinos –un fantástico *super partes* porque perteneciente a la dimensión universal del mito, de la literatura y del terreno onírico–, el que sufre un doble proceso de asimilación al ambiente cotidiano y de mexicanización a la hora de aterrizar en los cuadros de Toledo.

En este sentido, la problematización de lo fantástico tradicional empieza ya desde el poema paratextual de José Emilio Pacheco con el cual se abre el volumen, donde se apunta a la dimensión fantástica, en términos de extraordinariedad, de lo cotidiano a la vez que al silencio que rodea ciertos acontecimientos, elementos estos que se vuelven representativos de la nueva fenomenología de lo fantástico en las producciones literarias hispanoamericanas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Según el yo poético, la naturaleza fantástica sería propia también de un animal considerado común dependiendo de la perspectiva a partir de la cual se mira. Dentro de las criaturas fantásticas se podrían incluir las hormigas por “su diseño armónico y artístico” y “su capacidad de resistencia”, así como la mosca de la fruta, que, a través de la lente de un microscopio electrónico, se muestra como “un monstruo cegador que engendra pánico” (7). Más adelante, del gato, animal recurrente en la obra de José Emilio

Pacheco⁶, se insinúa la sospecha “Que domina cualquier idioma. / Pero se niega a que nos enteremos / Con el único objeto de no servirnos” (8). Así las cosas, la propuesta que se adelanta en el poema adhiere a la corriente crítica que ve una renovación del género –o modo– fantástico en aquellas narraciones donde el elemento fantástico deja de representarse como perteneciente a un nivel ontológico extra-real, y por ende mantenido separado y distinto con respecto al paradigma de realidad⁷ que subvierte, y brota desde dentro del horizonte mismo de los personajes⁸.

A la posibilidad cotidiana de lo fantástico se une la referencia implícita a otro de sus rasgos característicos y novedosos, es decir, la omisión como fundamento de su construcción sintáctica⁹. Es interesante notar que la segunda parte del poema de José Emilio Pacheco se dedica a trazar la

6 El poeta le dedica al misterioso animal el cuento “El tríptico del gato”, texto que abre el volumen del autor *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1991).

7 Por “paradigma de realidad” se entiende la cohesión interna al texto con un sistema de convenciones (morales, sociales, literarias). Es decir, el lector puede remitir los hechos a un paradigma que los justifica (Genette *apud* Campra 2009: 59). En la tendencia actual del fantástico, los hechos no se inscriben en una norma general, ni el texto indica, sintagmáticamente, su propia norma: la causalidad es ilegible. La ruptura del paradigma de realidad y el silencio o las omisiones van juntos, ya que es la carencia de motivación, la imposibilidad de inferir o la ignorancia del narrador la causa que entraña para personaje y lector la abolición del orden del mundo. La realidad se hace indecifrible. En este sentido, se coincide con Rafael Olea Franco en que el texto fantástico no cuestiona la realidad en sí, sino el «paradigma de realidad» mediante el cual los personajes se relacionan con su entorno inmediato (2004: 59).

8 Los estudios de Jaime Alazraki dedicados a los cuentos de Julio Cortázar a partir de su obra cumbre *En busca del unicornio* (1987) constituyen un hito en la definición y adopción del concepto de neofantástico. Sobre la naturaleza cotidiana de ciertas narraciones fantásticas reflexiona también Italo Calvino en la sección “Visibilità” de *Lezioni americane* (1988).

9 Se remite, entre otros, a los estudios de Rosalba Campra sobre el papel de los vacíos y los silencios dentro de las narraciones de naturaleza fantástica (1991, 2008: 109-138).

genealogía del manual de Borges y Guerrero subrayando la escasez de informaciones que caracterizan al personaje de Guerrero, tanto con respecto a su biografía como acerca de su complicidad literaria con Borges. Según el poeta, el aura de misterio que envuelve su figura –coautora con Borges de una monografía sobre el Martín Fierro y destinataria de la dedicatoria de *Otras Inquisiciones*–, permiten a la mujer acceder con pleno derecho al reino de las criaturas fantásticas (11).

Siguiendo esas líneas del dispositivo especulativo que estructura el poema, normalización de lo fantástico y hueco ontológico y epistemológico se convierten en una pista hermenéutica interesante a la hora de abordar el análisis del volumen. La cotidianidad a la que remite la reflexión de Pacheco se traduce en la operación de indigenización (Friedman 2004), fruto de la adaptación visual transcultural que el artista oaxaqueño hace de los animales descritos o aludidos por Borges y nos permite razonar sobre la adaptación en cuanto producto; mientras que al vacío comunicativo le corresponde la omisión de ciertos elementos a favor de otros como resultado de la transposición como proceso, puesto que en la transferencia de una obra de un determinado medio y contexto a otros siempre se seleccionan rasgos y significados que se mantienen y otros que se silencian. Veamos más de cerca esas dos operaciones, que es importante concebir como mutuamente entrelazadas.

Los animales fantásticos del hipotexto borgeano y las historias a ellos vinculadas “migran” (Hutcheon, 13) del contexto y del medio en el que ha sido creado –la literatura argentina con aliento universalista–, a los de

recepción –la pintura mexicana–. Los dibujos de Toledo descontextualizan los textos del argentino, proceso este que se realiza en dos niveles: por un lado, los animales mitológicos y fantásticos narrados por Borges sufren un proceso de mexicanización en las adaptaciones de Toledo¹⁰, ya que al trasplantarse en un nuevo terreno cultural su estructura ontológica y literaria universal se modifica y adquiere particularidades locales y regionales; por el otro, por efecto de la cercanía a los textos de Borges, los animales mexicanos de las pinturas se insertan simbólicamente en un ámbito universal.

Las acuarelas presentan una voluntad de divergencia visible por la inserción de otros animales que remiten a la fauna mexicana. Este es el caso, por ejemplo, de la adaptación del texto “Chancha con cadenas” (figura 1) donde se ve una vaca encadenada que ocupa casi la totalidad de la tela pero que esconde detrás de una pezuña un insecto que se podría identificar como un chapulín, y junto con la versión del pez Bahamut de Toledo se representan otros réptiles que bien podrían encontrarse en el llano mexicano.

10 La libertad imaginativa de Toledo se despliega también en cierta sexualización de la fauna mitológica borgeana, su *ars combinatoria* a menudo incluye y exhibe la representación de genitales masculinos y femeninos, como en el caso de “Khumbamba”, hombre escorpión que en la traducción del artista mexicano se convierte en una mujer arácnida: las seis patas del escorpión se sustituyen con seis piernas de mujer abiertas que dejan al descubierto tres vulvas encadenadas. Con respecto a la sexualidad como principio combinatorio que rige las creaciones de Francisco Toledo, véase González Mateos (155-157).



Figura 1 – “Chancha con cadenas”

Fuente: Volumen *Zoología fantástica*

La representación del A Bao A Qu (figura 2), animal que da el título al texto con el cual se abre el volumen, parece adherir a la descripción que Borges hace de “su piel casi traslúcida” (27) por el blanco como color dominante que Toledo elige, y sin embargo, en la versión del artista, ese animal comparte el espacio con una liebre salvaje; mientras que la ilustración de “El hijo del Leviatán” (71) incluye un marisco en el rincón derecho, identificable con una langosta o un langostino.

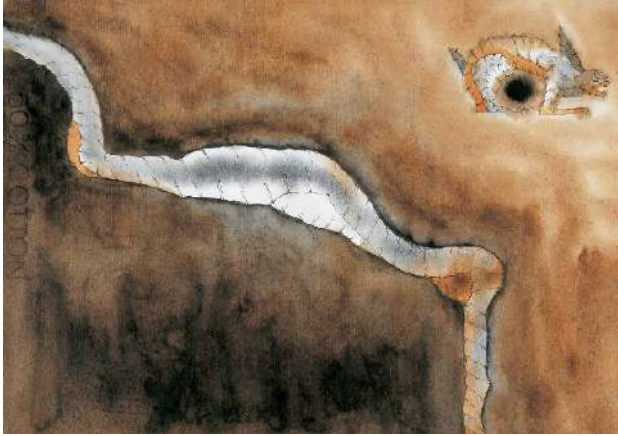


Figura 2 – "A Bao A Qu"

Fuente: Volumen *Zoología fantástica*

Toledo re-semantiza los relatos de Borges a través del filtro de su propia tradición, así como de su experiencia vital, y desenvuelve una especie de imaginario zoológico periférico que ofrece en un espectáculo público y global. También los colores usados por el artista recuerdan el abanico de matices del paisaje del llano mexicano, ya que son tintas que incluyen el rojo, al marrón, al gris, con algunas puntas de azul oscuro. Al mismo tiempo, dado que se acopla a dibujos de este tipo, el canon cultural y artístico mexicano se apropia de la obra de Borges, perteneciente tanto a la órbita cultural argentina como universal.

Antes de seguir con el análisis, es importante subrayar que aún cuando los animales representados por el artista no pertenecen al espacio exclusiva y específicamente mexicano, sufren de todos modos un proceso de domesticación. Para citar algunos ejemplos significativos, los trazos del animal soñado por

Kafka en la representación de Toledo recuerdan los de un conejo; mientras que si Borges describe al Mirmecoleon como león por delante y hormiga por detrás (89), Toledo lo divide en dos animales (figura 3); una serpiente se muestra en el primer plano del cuadro y más arriba se nota un ratón.



Figura 3 – “El mirmecoleón”

Fuente: volumen *Zoología fantástica*

La monstruosidad del nesnás, que consiste en la ruptura de la simetría del cuerpo ya que solo tiene “un ojo, una mejilla, una mano, una pierna, medio cuerpo y medio corazón” (94), se suaviza en la ilustración de Toledo por la presencia de un cerdo con aire cansado (figura 4). En todo caso, que

respondan a un proceso de mexicanización o, de manera más general, de prosaicización, los animales, parafraseando a Carlos Monsiváis (17-19), transitan del fabulario clásico de Borges al relato terrenal y estético de Toledo, de lo extraordinario secular a lo extraordinario diario. En este sentido, Toledo correspondería a la definición que Antoni Tàpies da del artista como “un intermediario, un transmisor de la naturaleza” (23); la praxis del artista oaxaqueño se coloca entre dos culturas y dos sistemas semióticos diferentes, entre los cuales opera una mediación.



Figura 4 – “El nesnás”

Fuente: volumen *Zoología fantástica*

Las adaptaciones realizadas por Toledo reivindican “una imaginación plástica libre de deudas” (González Mateos 154) y responden, de este modo, a una operación de descolonización del imaginario y recolonización al revés; se genera

un trastrocamiento de la relación ordinaria centro-periferia, en línea también con el tipo de operación que sostiene la praxis literaria del mismo Borges, tanto en lo que concierne el *intentio auctoris* que subyace el *Manual de zoología fantástica*, como en el nivel más amplio de la totalidad de su obra¹¹. Como recuerda Carlos Monsiváis en su introducción al volumen, el manual del escritor argentino reúne a los seres que “contradican a las mitologías institucionales, que han marginado a sus propias zoologías fantásticas” (15). Si ya la recopilación de Borges y Guerrero da voz a los prodigios excluidos del culto a la modernidad, a pesar de su universalidad, la revisitación que de ella hace Toledo se configuraría como una operación descolonizadora de segundo grado.

Trasplantar en un contexto terrenal y mexicano la fauna ideal narrada por Borges significa desarmar ciertas relaciones de poder y saber¹², dado que elementos pertenecientes a la cultura universal se engloban dentro de una especificidad cultural ampliamente marginal y marginalizada. Uno de los casos más sugerentes es el de la esfinge, por el potencial contrahegemónico que encarna. Esta se narra en el homónimo texto del autor argentino como “un león echado en tierra y con cabeza de hombre” en su versión egipcia,

11 Es ampliamente reconocido por la crítica que las creaciones literarias de Borges abrevan tanto de la tradición argentina como de otras tradiciones culturales, cuyos elementos se extrapolan y se recontextualizan en el terreno literario dando vida a una creación donde lo propio y lo ajeno generan nuevas significaciones ficcionales. Para una profundización de la operación que conforma la actitud creadora del autor, se remite al ensayo del mismo Borges (El escritor argentino y la tradición), así como al estudio de Beatriz Sarlo (1993).

12 En este sentido, no hay que olvidar el poder ejercido por el autor de las adaptaciones con respecto a la obra adaptada, ya que selecciona y elige libremente los aspectos que hay que mantener y los que hay que cambiar.

y con “cabeza y pechos de mujer, ala de pájaro, y cuerpo y pies de león” en la versión griega (65). En el imaginario de Toledo, el esquema mítico del animal, cuyo rasgo es la hibridez formal, se mantiene, pero sufre un proceso de sustantivación que hace reconocible en la versión del artista oaxaqueño la cabeza de coyote (figura 5)¹³. Este animal representativo de la cultura mexicana atraviesa las representaciones del pintor, ya que se vislumbra en la forma del cuerpo que Toledo da a la liebre lunar, en cuya transcodificación solamente las orejas recuerdan las del lepórido, en los rasgos de la cara del unicornio chino (110) y el animal representado abrazado por un hombre en la imagen que ocupa la izquierda de “Rémora” (103).



Figura 5 – “La esfinge”

Fuente: volumen *Zoología fantástica*

13 La relación entre esquema mítico permanente y la sustantivación caracteriza la dialéctica entre permanencia y variación de los mitos según Gilbert Durand (2004).

Volviendo al caso de la esfinge, si se lee la de Toledo a contraluz, acudiendo a las palabras de Borges que la describen como representante de “la autoridad del rey” (65), la capacidad polisemántica del animal se amplifica, demostrando que también la semántica de los dibujos se enriquece por la cercanía con las palabras. Al representarse como un animal específicamente mexicano se opone a la autoridad simbólica de la literatura universal, a la vez que simboliza ella misma una autoridad renovada y reencontrada que se genera precisamente a raíz de la creación de un nuevo saber que de periférico se hace céntrico. La periferia cultural se impone como nuevo centro de producción cultural e ideológico, y la universalidad del imaginario al que apuntan los textos de Borges es se engloba en la dimensión particular constituida por un horizonte concreto, específico, regional y personal del autor. La complejidad de dicha dinámica, que implica el vínculo entre repetición y cambio, base del proceso de adaptación, muestra la interacción entre lo propio y lo ajeno, la capacidad de una cultura de conservar la identidad a través de la alteridad (Taussig 1993: 129) o, dicho de otro modo, de enriquecer lo propio a través de la asimilación de rasgos diferentes.

Las acuarelas de Francisco Toledo proponen el viaje dentro de la fauna fabulosa borgeana, sincretizada con la mexicana, como vivencia de confín, ya que se concilian lo posible y lo imposible, lo visionario y lo real, lo conocido y lo imaginado. Al mismo tiempo, dicho sea de paso, estas asociaciones recuerdan el tipo de experiencia que caracteriza el encuentro, tanto real como imaginario, de los europeos con el continente americano desde la época de

las crónicas del "Descubrimiento", así como el proceso de la ficcionalización de América que de ahí procede.

Al trasponer en imágenes visuales los animales de Borges, Toledo acude al manantial de la imaginación, entendida según la definición de Italo Calvino como "repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere" (102) pero normaliza tanto su sustancia como su alcance. El golfo de la multiplicidad potencial que caracteriza el espíritu de lo fantástico según el intelectual italiano, y que bien se podría aplicar a la recopilación zoológica de Borges, se tiñe de elementos cotidianos y reconocibles a través del pincel del artista oaxaqueño.

La diferencia que existe entre narración verbal y visual quitaría las imágenes de Toledo de ese rincón de sospecha y menosprecio que históricamente, según Hutcheon (20-22), ha interesado las adaptaciones en tanto consideradas como un oscurecimiento de la historia que se cuenta. Los textos de Borges, y el imaginario que de ahí se despliega, se vuelven un *pre-texto* para el dibujo, es decir, las palabras *pre-ceden* su misma transposición en imagen desde un punto de vista meramente cronológico, pero no constituyen su razón de ser. Desde esta perspectiva, las adaptaciones de Toledo resultan una obra segunda pero no secundaria.

A la luz de lo dicho, es posible considerar las pinturas del artista mexicano no sólo como adaptaciones, es decir como obras, sino también como textos (Barthes 1987), es decir, como tramas narrativas dotadas de una pluralidad de sentidos que permite leerlas más allá de la relación de filiación que las vincula a los textos de Borges.

DEL VACÍO A LA COMPLEMENTARIEDAD

La prosaicización que Francisco Toledo opera del cauce universal de la naturaleza fantástica de los animales recogidos por Jorge Luis Borges, así como la indigenización por su transcodificación en animales típicamente mexicanos, son el fruto del proceso de selección en la base de cualquier adaptación, selección que implica el silenciamiento de algunos aspectos del hipotexto. La omisión aludida en el poema de Pacheco citado al comienzo del presente estudio se transfigura principalmente en dos aspectos evidentes a la hora de hojear el libro. En primer lugar, el volumen no aparece como una reedición del manual completo de Borges sino como una selección de algunos textos contenidos en su bestiario fabuloso. En segundo lugar, como se ha subrayado, las acuarelas no siempre representan los animales descritos en los textos que acompañan, sino que a menudo articulan una parodia, en el sentido etimológico del término, es decir una narración que se desarrolla al lado del texto borgeano pero que no guarda correspondencia con este. De aquí que son estas parejas disconformes las que han suscitado interés, precisamente a raíz de la fractura que separa las palabras y las imágenes y es precisamente a partir de esta distancia que es posible articular una reflexión exquisitamente formal acerca del hipertexto de llegada como compaginación de formas que no se corroboran mutuamente y de las consecuencias en términos de experiencia de lectura y recepción.

En “La simulación de la imagen”, Borges subraya el rasgo traicionero de la imagen (1998: 75), así que, si nos colocamos desde la perspectiva de los textos del autor argentino, en cierto sentido, los dibujos de Toledo mienten,

en la medida en que contradicen, o simplemente no secundan, las narraciones verbales que acompañan. Los dibujos no confieren autenticidad a lo afirmado, sino que cuentan otra narración, pero, al hacerlo, lo enriquecen de nuevos y variados significados, de manera que el palimpsesto de llegada no solo se configura como un producto distinto del original, sino que determina también cambios permanentes en las fruiciones sucesivas del hipotexto borgeano. Si una adaptación nunca puede configurarse como un texto completamente autónomo con respecto al texto adaptado, dicha relación de dependencia es efectiva también en sentido contrario, ya que a partir de las representaciones visuales, se condicionarán la lectura de la zoología de Borges y el proceso imaginativo que subyace a cada lectura, como bien subraya José Emilio Pacheco en su paratexto poético: “En este libro prodigioso / La colaboración entre dos grandes artistas / Produjo una obra única / Que ahora ya no puede separarse. / Al dominio de lo fantástico / Pertenece también / Su trabajo en común y en el terreno onírico” (10).

La alusión que el poeta hace a la confluencia y a la inseparabilidad de hipotexto e hipertexto, sin embargo, ofrece la posibilidad de empujar el razonamiento más allá. La coincidencia, aludida por el poeta, de imágenes y textos en el mismo soporte y la falta de concordancia entre ellos produce una subversión jerárquica en el nivel formal, ya que se priva la escritura de su papel semiótico protagónico y se quita a las imágenes su rol de base referencial de las palabras. Para decirlo siguiendo el formalismo ruso, la escritura verbal deja de ser “el principio constitutivo” del libro, es decir, el centro alrededor del cual se organiza el material narrativo, y se disloca

continua y vertiginosamente hacia otro campo semántico. Según reflexiona Biagio D'Angelo, esta situación modifica no tanto el núcleo ontológico de la escritura verbal, como su efecto fenomenológico; es decir, su valor experiencial en tanto lectura.

A este respecto, cabe observar que en esta transposición el título del hipotexto así como el autor cambian: ya no se trata del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, sino de *Zoología fantástica* de Francisco Toledo y Jorge Luis Borges. Este sintagma constituye una referencia explícita al hipotexto, lo cual genera una expectativa sobre el contenido posible de las piezas que componen la colección, a la vez que anuncia la voluntad de distanciarse de la fuente. El título juega entre la creación de un horizonte de espera en un lector y su extrañamiento. Si para Borges cada libro encierra un contralibro, *Zoología fantástica* de Toledo y Borges sería la contracara del *Manual de zoología fantástica* de Borges y Guerrero. Lejos de operar como amarras, los dibujos no anclan el texto, sino por el contrario, lo liberan a la deriva de una lectura en la cual el lector corre constantemente el excitante e inquietante peligro de naufragar.

En una época marcada por una sobreabundancia de significaciones, entendidas como invasión y sobreexposición de signos que han transformado o corren el riesgo de transformar la escritura y las imágenes en fines, es decir, en pilares donde “empieza y termina el mundo” (Block de Behar 1990: 154) – piénsese en el lenguaje de los mensajes de whatsapp, en messenger, facebook, instagram, twitter etc. –, a través de su juego de proyecciones y fricciones recíprocas, los signos verbales y figurativos recuperan su condición de ser

“medios”, es decir, remiten a un más allá no explícito pero cuya existencia se reafirma con fuerza precisamente a raíz de su no correspondencia.

En este sentido, si la foto es certificación de verdad, el dibujo es prueba de ficción, lo cual amplifica el juego de espejos donde lenguaje verbal y figurativo confraternizan en un contrapunteo dramático. Leídas en su interconexión, las imágenes y palabras revelan su naturaleza de representación, entendida como posibilidad de falseamiento, a la vez que como desvelamiento continuo de dicho falseamiento. De este modo, el reflejo mutuo del régimen ficcional entre imágenes y palabras se transforma en parábola de lo inalcanzable que es la sustancia referencial que yace detrás de cada representación.

Al mismo tiempo, a la renovación formal le corresponde la propuesta implícita de un nuevo sujeto. La proximidad espacial de narraciones verbal y visual en el mismo soporte condiciona la experiencia del objeto artístico porque también anula la distancia temporal entre ambos autores y sus creaciones y muda las acuarelas de Toledo en “contemporáneas” de los textos de Borges. Esta situación favorece cierta democratización del saber, ya que imágenes y textos verbales están, a la vez, al alcance del lector-observador, circunstancia esta que anula uno de los presupuestos fundamentales que caracteriza el placer del palimpsesto según Hutcheon (167-168), es decir, el juego de erudición que procede del hecho de reconocer el hipotexto detrás del hipertexto y, de este modo, fruir de dos textos a la vez. Juntar los dibujos de Toledo y los textos de Borges que los primeros pretenden representar – y recrear –, implica la construcción también de un nuevo sujeto destinatario de la obra, que no necesita un conocimiento anterior

para gozar del juego hipertextual. Frente a un goce estético e intelectual considerado elitario (DuQuesnay 1979: 68), el hipertexto así construido – es decir donde el palimpsesto que lo configura se hace visible –opone el placer de la accesibilidad que no necesita de un receptor consciente de estar delante de una adaptación.

La relación de contigüidad, pero de no continuidad, entre palabras e imágenes permite que estas se re-signifiquen de manera que tanto el texto fuente como la adaptación configuran un nuevo co-texto del que forman parte. En la misma línea, también el marco del cuadro y los bordes de la página dejan de constituir la imposición de un límite y se convierten en puertas que permiten imaginar, y por lo tanto asomarse a, otras posibilidades creativas y receptivas. A este respecto, parece interesante que el volumen se cierra con el texto de Borges dedicado al Baldanders, ser proteiforme capaz de transformarse en “un hombre, un roble, una puerca, un salchichón, un prado cubierto de trébol, estiércol, una flor, una rama florida, una morera, un tapiz de seda, muchas otras cosas y seres, y luego, nuevamente en un hombre” (113). En la imagen de Toledo (figura 6) la acumulación verbal de las posibilidades formales de ese personaje se traduce en un coro de seres antropomorfos y zoomorfos. En particular, el espacio central de la tela está ocupado verticalmente por una criatura cuyo rostro recuerda el de un hombre, mientras que a ambos lados de esa figura se representan un conjunto de seres y objetos detrás de los cuales es posible reconocer, entre otros, una tortuga, un cangrejo, peces de varias dimensiones, unas aves, una cabeza de toro, dos mesas y una silla.



Figura 6 – “Baldanders”

Fuente: Volumen *Zoología fantástica*

A la hora de observar la acuarela que ofrece Toledo, lo representado transpone no tanto las formas descritas por Borges, sino más bien el rasgo performativo de la criatura, aludido en la etimología que Borges brinda de su nombre en el íncipit del texto. Según el escritor, Baldanders se podría traducir por “*Ya diferente* o *Ya otro*” (113), donde el adverbio “ya” comunica el rasgo huidizo de la metamorfosis. Este aspecto se vincula a lo afirmado en el éxipit del texto donde se afirma que “Baldanders es un monstruo sucesivo, un monstruo en el tiempo” (113). Las dos afirmaciones describen un ser capaz de adquirir vertiginosamente aspectos distintos y corroboran la hipótesis según la cual esa criatura encarnaría un símbolo de la variación, implícita en la referencia a la alteridad contenida en su

nombre, y del devenir, sugerido en la dimensión temporal a la que está sometido el Baldanders.

A raíz de su apertura simbólica, ese personaje se connota también como la ficcionalización dentro del volumen del mismo proceso de adaptación visual. La multiplicidad y el devenir que lo caracterizan constituyen la dialéctica entre diferencia y permanencia que estructura la relación entre hipotexto e hipertexto; remiten a las otras y distintas posibilidades de existencia del hipotexto borgeano puestas en escena por las transposiciones de Toledo, así como aseguran su continua circulación en el tiempo.

Zoología fantástica se conforma, entonces, como un texto artístico entendido como un conjunto de signos y códigos que interactúan, o, dicho a la manera de Lotman, “como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*” (1982: 36). En la misma línea, es la falta de homogeneidad lo que caracteriza la particularidad de ese texto artístico, cuya heterogeneidad “forma un complejo multivocalismo”; la monoliticidad del texto escrito se rompe y se “descompone en nuevas posibilidades de lectura” (D’Angelo 23). La unión de palabras y dibujos hace de este volumen un hipertexto intersemiótico donde lenguajes diferentes se unen y funden en un terreno de experimentación, para generar un producto abierto y heterogéneo. Por la movilidad de la escritura y la irreverencia creadora de las imágenes que confluyen en el volumen, *Zoología fantástica* se configura como un espacio de libertad y liberación, un lugar que inaugura “una nueva memoria colectiva” (D’Angelo 25).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. "De la obra al texto". In: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, 73-82.
- Block de Behar, Lisa. *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. México D.F.: Siglo XXI, 1990.
- Borges, Jorge Luis. "La simulación de la imagen". In: *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, 75-83.
- Calvino, Italo. *Lezioni Americane*. Milán: Mondadori, 2002.
- Campra, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica". In: Enriqueta Morillas Ventura (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, 49-73.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Campra, Rosalba. *Cortázar para cómplices*. Madrid: Del Centro Editores, 2009.
- D'Angelo, Biagio. "Escritura: dislocación y espectáculo". In: *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura*. Lima: Fondo Editorial de la UCCS, 2008, 15-39.
- DuQuesnay, Ian. "From Polyphemus to Corydon. Virgil, Eclogue 2 and the Idylls of Theocritus". In: David West and Tony Woodman (eds.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1979, 35-69.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Friedman, Susan Stanford. *Whose modernity? The global landscape of modernism*. Humanities Institute Lecture: University of Texas, Austin, 2004.
- Gogol, John M. "Borges and Rilke on the reality of imaginary beings". In: *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 26.1, 1975, pp. 50-52.

- González Mateos, Adriana. “Borges y Toledo: Zoología fantástica”, In: *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 1, 1996, 151-162.
- Hutcheon, Linda (2006). *Teoria degli adattamenti*. Roma: Armando, 2011.
- Lopez Parada, Esperanza (1993), *Bestiarios Americanos. La tradición animalística en el cuento Hispanoamericano contemporáneo*. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3022301.pdf> [Consulta: 18/10/2020]
- Lotman, Iuri. “El arte como lenguaje”. In: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982, 17-46.
- Olea Franco, Rafael. “El concepto de literatura fantástica”. In: *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México D. F.: El Consejo de México, 2004, 23-73.
- Paley de Francescato, Martha. *Bestiario y otras jaulas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- Sarlo, Beatriz. *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Alianza, 1993.
- Schulz-Cruz, Bernard. “Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén”. In: *Anales de literatura hispanoamericana*, 21, 1992, 247- 253.
- Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1971.
- Taussig, Michael. *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. New York-London: Routledge, 1993.
- Toledo, Francisco; Borges, Jorge Luis. *Zoología fantástica*. México: Artes de México, 2013.
- Tornero, Angélica. “De bestias y bestiarios”. In: *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 5, 2007, 83-88.

Poéticas del recorte:
El caso de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha en la *Revista Multicolor de los Sábados*

Poetics of the cutout: The case of Os Sertões, by Euclides da Cunha in Multicolor de los Sábados Magazine

María de los Ángeles Mascioto

Doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) y Diplomada en Edición (Universidad Pedagógica, Argentina). Docente en la Universidad Nacional de La Plata y Becaria Post-doctoral en CONICET (Argentina). Ha publicado artículos en revistas indexadas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, Alemania y Estados Unidos. Analiza los vínculos entre la literatura y los distintos soportes de publicación.

Contacto: mariamascioto@gmail.com
Argentina

Recibido em: 11 de agosto de 2020

Aceito em: 21 de agosto de 2020

PALABRAS CLAVE:

Publicaciones periódicas;
Traducción literaria; Recorte;
Jorge Luis Borges.

Resumen: El presente artículo analiza las estrategias de recorte y escritura mediante las cuales un conjunto de textos tomados del libro *Os Sertões* de Euclides da Cunha adquirieron el estatus de relatos independientes en la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934). En este suplemento ilustrado de literatura del diario argentino *Crítica*, dirigido por los escritores Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, la poética del recorte – inclusión de fragmentos de textos provenientes de otros soportes y la recontextualización junto con otros contenidos – oxigenó la literatura al mismo tiempo que fomentó la experimentación y la manipulación.

KEYWORDS: Periodicals;
Literary translation; Clipping;
Jorge Luis Borges.

Abstract: This paper analyzes the clipping and writing strategies through which a set of texts taken from *Os Sertões*, by Euclides da Cunha acquired the status of independent stories in *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934). In this illustrated supplement of literature from the Argentine newspaper *Crítica*, directed by the writers Jorge Luis Borges and Ulyses Petit de Murat, the poetics of clipping – inclusion of fragments of texts from other supports recontextualized along with other contents – oxygenated literature and encouraged experimentation and manipulation.

El arte de escribir libros todavía no ha sido inventado.
Pero está a punto de serlo. Fragmentos de este tipo son
semillas literarias. Entre las cuales, ciertamente, hay
más de un grano vacío [...].
Novalis Estudios “Observaciones varias” (2007, 218)

Yo dirigía con total libertad el Suplemento Literario
[de *Crítica*]. [...] Podía hacerse una excelente
revista con recortes.
Jorge Luis Borges con A. Carrizo. *Borges el memorioso*
(1982, 218)

La *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento ilustrado de literatura del diario *Crítica*, dirigido conjuntamente por los escritores Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat en Buenos Aires entre agosto de 1933 y octubre de 1934, fue un espacio de publicación que afectó a la literatura. Si en el diario se manipulaban, recortaban y retomaban noticias o entrevistas con el fin de volverlas asombrosas, interesantes y entretenidas, en el suplemento se implementaban nuevas modalidades de escritura vinculadas con una estética moderna del recorte que respondía a la necesidad de brevedad, un requisito propio de la prensa, y con un trabajo de reescritura como reinterpretación, adaptación e integración de los objetos mutilados al nuevo espacio. La inclusión de fragmentos de textos provenientes de otros soportes – un libro, una revista o periódico – y la recontextualización junto con otros contenidos oxigenaron la literatura al mismo tiempo que fomentaron la experimentación y la manipulación.

En el espacio colectivo de la *Revista Multicolor de los Sábados*, la escritura se encontró intervenida por una poética del recorte. No sólo los textos

se publicaron junto con una multiplicidad de elementos visuales que, sin duda, incidieron en la lectura e interpretación, sino que se implementaron procedimientos para transformar materiales ya escritos y, en algunas ocasiones, ya publicados en otros soportes, a fin de incluirlos en el espacio reducido del suplemento, orientándolos al mismo tiempo hacia el carácter frutivo que predominó en sus páginas. Esta poética se vinculó con procedimientos técnicos y escriturarios propios de la prensa que, tal como ha señalado Marie-Ève Thérénty (2012), renovaron la literatura.¹ Al mismo tiempo, como observa Antonia Viu, el procedimiento del recorte, propio de la prensa moderna, permite cartografiar, digerir y poner en circulación a nivel simbólico y material distintas configuraciones de la cultura global (2019, 131-132).

La producción de un corpus de lectura semanal conformado por textos que, en la mayoría de los casos, no excedían el espacio de la carilla, y cuyo género predominante era el cuento, implicó la gestación de dos modalidades de recorte en la *Revista Multicolor* mediante las cuales se alteraban textos de mayores dimensiones para adaptarse al formato de la publicación. Estas modalidades que dependieron principalmente de los agentes encargados de seleccionar y traducir los textos, y que involucraron,

1 Observa Thérénty: “Très profondément, la poétique des œuvres et la littérature du XIXe siècle sont tributaires de cette publication périodique. Des procédés d’écriture, des inventions poético-médiatiques, des effets poétiques liés aux transferts éditoriaux proviennent de cette littérature-journal (qui constitue une partie essentielle de la production littéraire) et se diffusent par le biais de la presse vers l’ensemble du continent littéraire.” (2012, 1510).

sobre todo, un trabajo de lectura y reescritura, fueron principalmente dos: la fragmentación y el resumen.

La primera consistía en la selección y el recorte de un fragmento perteneciente a una obra mayor y su recontextualización como relato independiente destinado a compartir el espacio de publicación con materiales nuevos, inexistentes en el contexto original. El segundo involucraba la reducción de un texto largo a las principales líneas de su argumento. En ambas modalidades, complementarias, se configuraba una concepción de la literatura como “versión” –posteriormente difundida y practicada por Jorge Luis Borges–, mediante la cual la novedad de la escritura se vinculaba estrechamente con los cambios paratextuales, tales como la asignación de un título, la identificación con un género, el agregado de elementos gráficos.

Se extraían de otros espacios las historias que se quería contar. Se las reordenaba, se les atribuía el nombre del autor cuando este era relevante – como Anthony Berkeley, Louis Ferdinand Céline o Euclides da Cunha (en el caso contrario se lo borraba o se colocaba un seudónimo)– y, finalmente, se lo insertaba en una serie –como la de los “cuentos policiales”–, todo lo cual permitía la creación de un nuevo texto a partir de otro. Estos procedimientos, no sólo literarios sino también periodísticos y editoriales, establecieron un modo de difusión de la literatura basado en versiones, como si la *Revista Multicolor* fuera un álbum de textos extraídos de distintos lugares y de historias que provenían de distintas fuentes. Esto configuraba una concepción del relato que tendría repercusiones en la

poética desarrollada por Jorge Luis Borges y una parte del grupo Sur en los años posteriores,² así como también una concepción de la edición que incidiría en proyectos antologadores llevados a cabo en las décadas siguientes en la creación de distintas antologías literarias (Mascioto, 2018).

Las operaciones de fragmentación y resumen se vincularon, al mismo tiempo, con una política de los géneros en la que se le daba un mayor valor al relato breve por sobre las obras extensas. Esas modalidades de escritura coincidían, en parte, con procedimientos estéticos propios del movimiento de vanguardia ultraísta en Argentina³ del que habían formado parte los primos Jorge Luis y Guillermo Juan Borges una década antes de participar de este suplemento del diario *Crítica*: la tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos considerados inútiles.⁴ Al mismo tiempo, se insertaban en una tradición de traducciones libérrimas implementadas desde comienzos del siglo por proyectos vinculados tanto con la industria cultural –Tor– como

2 Desde la década de 1930, Jorge Luis Borges promovió y ensayó la escritura de textos breves creando las condiciones de recepción de relatos que, poco tiempo después, escribiría un grupo de escritores nucleados en Sur (Gramuglio, 2013, 28).

3 El principal órgano difusor fue la revista *Prisma* (1921-1922), dirigida por Eduardo González Lanuza. Dos de los integrantes del comité editorial de *Prisma*, los primos Guillermo Juan y Jorge Luis Borges participarían, doce años después, de la *Revista Multicolor de los Sábados*.

4 En el artículo “Ultraísmo”, que Borges publica en la revista *Nosotros*, el escritor enumera los principios de la poesía ultraísta: “1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”. (tomado de Schwartz 1991, 33)

la cultura de izquierda argentinas –Claridad y Los Pensadores–.⁵ Para el análisis de estas modalidades se tomará como caso la publicación como textos independientes de tres fragmentos del ensayo novelado *Os Sertões* (1902), del escritor brasileño Euclides da Cunha.

La publicación de un fragmento como texto autónomo involucra un trabajo consistente en la búsqueda y selección de una parte dentro de una obra mayor, una posterior extracción de esa porción pequeña y significativa –una “semilla literaria”– para integrarla y adaptarla –“trasplantarla”, siguiendo la metáfora de Novalis en el epígrafe de este trabajo– a un nuevo espacio de publicación, mediante una serie de operaciones como la asignación de un título, la reorientación genérica, la ilustración, la puesta en página e interacción con otras textualidades, aspectos todos que le otorgarían nuevos sentidos y permitirían leerlo como un material escrito independiente del espacio en el que circuló originalmente. Mediante esas acciones, los directores de la *Revista Multicolor* actuaban como editores, considerando la “edición” como una práctica compleja y heterogénea que superpone y combina varias acciones: selección, recorte, traducción, resumen, titulación, reescritura, adición, entre otras. Esto es lo que puede observarse en los textos firmados por Euclides da Cunha que, en el suplemento, adquirieron el estatus de relatos mediante estrategias de recorte y reescritura.

5 Como se señala en Mascioto: “[...] la manipulación de las traducciones tenía una tradición que había comenzado en los primeros años del siglo XX y cuya etapa de culminación podemos situar con el surgimiento de los ‘escritores traductores’ en espacios de mayor capital simbólico” (2017, 4).

LECTURA Y RECORTE

El lector distribuye el énfasis como quiere;
 hace lo que se le antoja de un libro.
 Novalis, “Fragmentos” (1934, 5)

La inclusión de fragmentos de *Os Sertões* en el suplemento de *Crítica* se vinculó con una importante –y, en su momento, novedosa– difusión de la literatura brasileña en sus páginas mediante la publicación de textos ficcionales, de artículos sobre las costumbres, la música, las leyendas y la religiosidad del país vecino y reseñas de libros.⁶ Tres fueron los textos de Euclides traducidos en el suplemento de *Crítica*, “El centauro de los desiertos” (nº 9, 7/10/1933), “La fiebre pavorosa de la tierra” (nº 12, 28/10/1933) y “Cómo se hace un monstruo” (nº 28, 17/02/1934), fragmentos todos ellos tomados de *Os Sertões*.⁷ Esta obra de más de trescientas páginas fue traducida

6 Brasil se hará visible también en el cuerpo del diario. El 8 de julio de 1933, entre las informaciones internacionales, aparecía la noticia de la llegada de Natalio Botana, director de *Crítica*, a Río de Janeiro. La noticia señalaba que se trataba de un viaje de descanso y anunciaba que el presidente Justo visitaría Brasil en agosto. En ese mismo mes, la portada y el cuerpo del diario se ocuparon de las novedades del viaje presidencial.

7 La presencia de Brasil en el suplemento es abundante y diversa, abarca desde reseñas de poemas y artículos periodísticos hasta traducciones literarias y periodísticas. El suplemento publicó “Cuentos del Amazonas, de los Mosestones y Guarayús” de Alejandro Schultz (Xul Solar), ubicados en la selva amazónica entre Brasil y Bolivia, y una serie de artículos a cargo de Brasil Gerson en los que se describían costumbres del país vecino: “Dios en el Brasil” en el número 11 (21 de octubre de 1933), “La macumba de los brujos negros”, a cargo de Brasil Gerson en el número 13. La revista ofrece a sus lectores el artículo “Caucheros” de Raimundo Moraes, en el que se explora la actividad de los trabajadores del caucho en el Amazonas. En el número 15, el suplemento publica el cuento “La denuncia” de Ribeiro Couto. A fines de 1933, en el número 21 (30 de diciembre de 1933), vuelve a publicarse una nota de Brasil Gerson sobre las costumbres musicales de la capital carioca: “Samba, canción de los mulatos en Río” y Borges reseña el poemario “Noroeste e outros poemas do Brasil” de Ribeiro Couto. Y, en el número 31 (10 de marzo de 1934), se

de manera completa en Argentina por la editorial *Claridad* recién en 1942, nueve años después de la publicación de estos textos en la *Revista Multicolor*.⁸

Una primera operación editorial consistía en la selección de un escritor como Euclides da Cunha, que, al igual que los otros dos autores brasileños publicados, Machado de Assis y Ribeiro Couto,⁹ tuvo una intensa participación como colaborador en distintos diarios y había publicado una

publicó un cuento de Machado de Assis bajo el título “El incrédulo frente a la cartomante”. Quizás la ausencia de un análisis de los textos brasileños en las más importantes investigaciones sobre la *Revista Multicolor de los Sábados* tenga su explicación en una creencia arraigada de que la literatura brasileña fue poco conocida en Argentina, pese a lo cual investigadores como Gustavo Sorá han podido comprobar que, después de París, Buenos Aires ha sido uno de los principales lugares de traducción y edición de autores brasileños durante el siglo XX (Sorá, 2003, 23). Sin embargo, ni el mismo Sorá, en su original trabajo sobre las traducciones de escritores brasileños en Argentina, ha tomado en consideración la presencia de Euclides da Cunha en el suplemento cultural de un diario de distribución masiva como *Crítica* en los años treinta.

- 8 La década del treinta es considerada por Sorá como un momento fundamental para la literatura brasileña y para su traducción en Buenos Aires. Por un lado, en Brasil se trataba de un período en el que se descubría la cultura nacional y se consolidaba el concepto de literatura ‘brasileira’. En este momento, la novela desplazó a la poesía y puso el acento sobre personajes humildes del noroeste, una región “consagrada por Euclides da Cunha en *Os Sertões* – 1902 – como locus que, por alejarse de las costas propicias a la influencia europeizante, escondía lo auténticamente brasileño” (Sorá, 2003, 105). Por otro, Sorá identifica en Buenos Aires un marcado incremento de la traducción de títulos brasileños a partir de 1937, momento en el cual se publican dos colecciones de libros pertenecientes a autores brasileños: la “Biblioteca de Novelistas Brasileños” de la editorial Claridad y la “Biblioteca de autores brasileños traducidos al castellano” que editó el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Antes de esta fecha, de acuerdo con Sorá, las traducciones de escritores brasileños eran más bien esporádicas. Recién en el año 1942, la editorial de Antonio Zamora publicaría la traducción del libro completo de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.
- 9 Ribeiro Couto, en un principio, se desempeñó como periodista en el *Jornal do Commercio*, luego en el *Correio Paulistano* y, en 1928, colaboró como redactor en el *Jornal do Brasil*. Por su parte, Joaquim Machado de Assis, en 1860, comenzó a formar parte de la redacción del *Diário do Rio de Janeiro*. Además, fue colaborador en las revistas *O Espelho*, *A Semana Ilustrada* y *Jornal das Famílias*. Años más tarde (1874), comenzó a publicar folletines en el diario *O Globo* y a escribir crónicas, cuentos y novelas en las revistas *O Cruzeiro*, *A Estação* y *Revista Brasileira*.

primera versión de *Os Sertões* en la prensa periódica. Una segunda operación se vincula con el tipo de fragmentos que se seleccionaron como recorte de una obra tan extensa como la del escritor brasileño.

Con respecto a lo primero, Euclides da Cunha, ingeniero y periodista, estuvo en la Guerra de Canudos –que comenzó en 1897 y fue considerada en Brasil como el acontecimiento más importante del año– cubriendo el evento como corresponsal del diario *Estado de Sao Paulo*.¹⁰ Los periódicos brasileros de ese momento eran muy diferentes de lo que treinta años más tarde sería *Crítica* en Argentina, puesto que, en la prensa de fines del siglo XIX, todavía no existían las ilustraciones ni los avances tecnológicos que permitieran dinamizar el diseño. En la mayoría de los casos, se trataba de diarios con ocho columnas estrechas que dan al lector actual la impresión de una monotonía textual. El diario de esa época reunía en sus páginas material muy variado que incluía un conjunto de textos literarios como cuentos, poemas, crónicas y la colaboración de grandes nombres de la literatura (Nogueira Galvão, 1994). El primer artículo que Cunha publicó sobre y desde Canudos en *O Estado de Sao Paulo* fue enviado el 10 de julio de 1897 y recién salió el 18 de agosto del mismo año (Nogueira Galvão). Ya en estos primeros escritos periodísticos se encontraban algunos de los tópicos centrales de *Os Sertões* como la potencialidad semántica de la imaginación popular que convertía a los “jagunços” en seres fantásticos cuyos cuerpos

10 El momento en que la República extiende su dominio –extirpando a los sectores inasimilables– coincide con la expansión de las fronteras simbólicas de la modernidad cultural y técnica: la cuarta expedición [a Canudos] es el primer episodio con cobertura periodística diaria” (Mailhe, 2010, 37).

desafiaban el conocimiento científico (Mailhe, 2010, 38) y la referencia al líder mesiánico Antonio Conselheiro como una síntesis admirable de todos los elementos negativos y todos los agentes de reducción del pueblo.

Para la *Revista Multicolor* se seleccionaron fragmentos del libro, que había tenido una versión anterior en los artículos publicados en el periódico paulista, escritos por el corresponsal viajero Euclides da Cunha al calor de los acontecimientos. La reescritura para su edición como volumen completo publicado cinco años después de la guerra, para la cual se había unificado la prosa, que se volvía prolija y analítica, desestimaba la dicotomía entre civilización y barbarie, lo que instauraba una nueva forma de concebir la identidad nacional y americana a comienzos del siglo XX.¹¹

El recorte de estos materiales periodísticos ya intervenidos por una reflexión propia del ensayo de interpretación nacional adquiriría en el suplemento de *Crítica* una novedosa reorientación hacia la ficción, dada por el trabajo de selección y recorte. La clasificación de fragmentos, trabajo del traductor –cuyo nombre no se mencionaba– y de los editores, desestimó el relevante contenido político de esta obra y adaptó el texto a las particularidades frutivas del suplemento. Como es sabido, el libro y las notas periodísticas de Cunha hacían referencia a la guerra llevada a cabo a fines del siglo XIX en Brasil, específicamente en la localidad de Canudos, ubicada en el noroeste de la región de Bahía, y en la que, a grandes rasgos, el gobierno y la iglesia

11 Alejandra Mailhe identifica en esta transformación de la visión de Canudos: mientras que en los textos publicados en la prensa “al exaltar el triunfo de la república [Euclides] reprime las críticas a sus excesos represivos”, en *Os Sertões* se realiza “una denuncia madura y dolida alentada por el sentimiento de culpa [...] y el reclamo por la inclusión social de los sobrevivientes” (2010, 38).

contendieron con el líder carismático Antonio Conselheiro, predicador que se había convertido en un referente religioso, llegando a atraer adeptos provenientes de diferentes estados del interior del país que se habían trasladado al noroeste, donde se habían instalado en comunidad. Este proyecto religioso y comunitario, que se desarrollaba en el medio del *sertão* –desierto– y se afirmaba como independiente de la República, tuvo tal relevancia que Canudos llegó a ser una de las regiones más pobladas del estado de Bahía. Conselheiro y sus adeptos se convirtieron en una amenaza para la Iglesia y para los propietarios del interior del país, debido a la migración de mano de obra. Tras dos expediciones militares fallidas, en 1897 se desató la guerra que trajo como saldo el exterminio de gran parte de la población. La originalidad del texto de Cunha residía en el “descubrimiento” del interior de Brasil, que se instauraba como un nuevo espacio de identidad nacional, en contraste con la “naturaleza tropical”, estableciendo una dialéctica entre el tropicalismo del sur y la aridez del norte como escenarios diferenciados (Garramuño, 2010).

Los textos seleccionados para la *Revista Multicolor* no trabajaron con ninguna de las problemáticas predominantes. No se extrajeron fragmentos vinculados con la guerra de Canudos ni con la situación política de Brasil a fines del siglo XIX y comienzos del XX sino partes que hacían referencia a lo monstruoso, a creencias populares y a fantasías arcaicas. Por otro lado, ninguna parte del texto o el paratexto daba el menor indicio al lector de que éstos integraban una obra mayor.

La traducción implicó, asimismo, una intervención sobre el género. De un ensayo de más de doscientas páginas se pasaba a la publicación

de relatos breves. El trabajo realizado sobre el material des encuadernaba el libro, quitando y colocando sus partes en otro contexto, para crear un relato ficcional a partir de la mezcla y reinterpretación de un conjunto de fragmentos. De este modo, el 7 de octubre de 1933, la *Revista Multicolor* publicaba en la portada “El centauro de los desiertos”, a partir de tres apartados del capítulo 2 de *Os Sertões*, “Los Hombres”: “El sertanejo”, “Tipos dispares: el jagunço y el gaúcho” y “Los vaqueros”. El sábado siguiente (14 de octubre) aparecía “La fiebre pavorosa de la tierra”, que retomaba otro apartado del capítulo 2 titulado originalmente “La sequía”, sobre las creencias del *sertanejo* ante la falta de lluvias. El último relato, publicado en el suplemento bajo el título “Cómo se hace un monstruo”, apareció el 17 de febrero de 1934 e incluyó, bajo el mismo título, tres apartados del capítulo mencionado anteriormente: “Cómo se forma un monstruo”, “Peregrinaciones y martirios” y “Leyendas”.

REESCRITURAS Y VERSIONES

Estos recortes fueron recontextualizados en el suplemento de literatura de *Crítica* donde adquirieron un estatus autónomo con respecto al texto previo del cual habían sido extraídos e interactuaron con otros elementos textuales y visuales en un nuevo contexto. La integración de este material en la nueva publicación se realizaba mediante procedimientos en los que la escritura se superponía con la traducción y la edición, tales como el cambio de títulos y el agregado de imágenes, reorientando el imaginario de la obra a otro más

afín a los lectores del suplemento argentino. Todo esto generó en la *Revista Multicolor* una relectura y modificación del texto mediante estrategias que diluían el rol del escritor como único autor. Si la publicación conservaba la firma de Euclides da Cunha, la ausencia de mención al título de la obra, así como la inexistencia de una aclaración acerca de los cambios que había sufrido la nueva versión, difuminaban la jerarquía del original. La adaptación contaba, por otra parte, con una aclimatación al público argentino, mediante la inclusión de elementos del imaginario local en imágenes que mostraban un hombre de campo sudamericano sin rasgos específicos de una región en particular.

En el primer texto traducido, el título “El centauro de los desiertos” se enfocaba en el protagonista y sugería uno de los principales rasgos que lo identificaban: sus dotes como jinete. El reemplazo de un título descriptivo como “Los Hombres” o “El sertanejo” por otro mucho más expresivo que caracterizaba al personaje con la figura monstruosa y mítica del centauro, junto con la visualidad que adquiriría por el tamaño y los colores de las letras, llamaba la atención del lector hacia la historia incrustada en el nuevo espacio de circulación. Este titular se adaptaba a las expectativas del público y se complementaba con el texto que subrayaba los aspectos bestiales del personaje: “[El sertanejo] es deforme, despanzado, torcido. Hércules-Cuasimodo, refleja en su aspecto la fealdad típica de los flojos” (1933, 1).

En la *Revista Multicolor* el material textual adquiriría, asimismo, una nueva organización. Después de haber juntado tres fragmentos para conformar el relato, se lo volvía a compartimentar, reordenándolo mediante la separación

de párrafos con viñetas. Con este conjunto de maniobras, el nuevo soporte añadía información a la versión previa, modificando el modo en que se ofrecía a la lectura, ahora orientada por titulares sensacionalistas, grandes imágenes a todo color y viñetas, elementos que le daban visualidad a la prosa, en tanto y en cuanto la lectura era guiada a lo largo de una sucesión vertical e interrumpida por espacios en blanco y por imágenes.

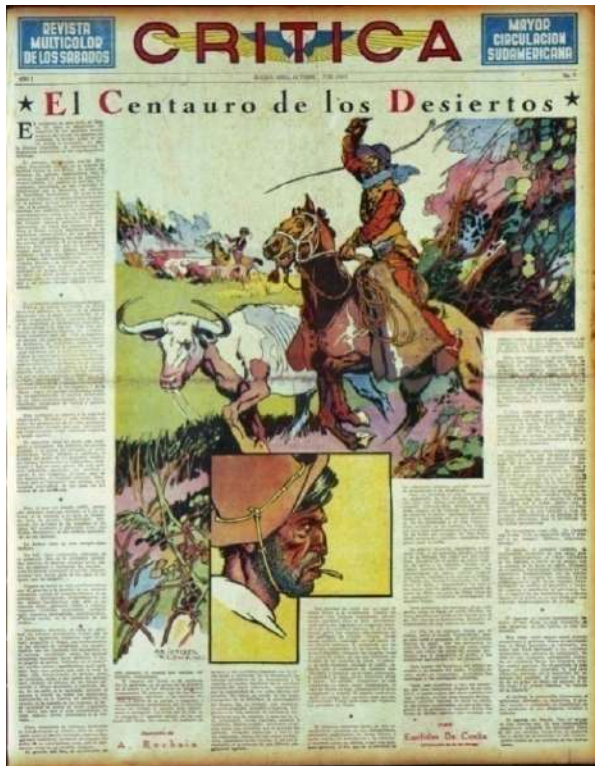


Figura 1 – Euclides da Cunha “El centauro de los desiertos”
RMS n° 9 (7 de octubre de 1933)

La reescritura del texto implementaba elementos aclimatadores, tales como la definición del personaje central como “baqueano”, la traducción de “gaúcho” como “gaucho”, dando paso a una ambigüedad en la interpretación y un acercamiento entre el personaje prototípico del sur de Brasil y el argentino, la configuración del argumento a partir de una oposición entre el “sertanejo” del norte y el “gaucho del Sur”. También se incorporaban palabras propias de la variedad rioplatense como el verbo “recluir” para hacer referencia a “retroceder”. Estos elementos ayudaban a la lectura y a la asimilación de un escenario con personajes desconocidos para la mayoría de los lectores del suplemento.

Las imágenes que complementaban al fragmento, ilustraciones de Arístides Rechain que adquirirían un protagonismo por sobre la escritura a causa de sus grandes dimensiones y sus colores estridentes, aportaban también a la aclimatación del relato. La más grande presentaba un hombre a caballo con vestimenta de baqueano en medio de un paisaje rural, levantando su brazo y haciendo girar su látigo para pegarle a un buey - imagen que sugería movimiento y agresividad. En la segunda ilustración, mucho más pequeña, aparecía en primer plano la cara de un hombre moreno, de perfil, con los ojos atentos, pero estáticos, con barba, sombrero y un cigarrillo a medio caer en la boca. El color de su piel contrastaba con el amarillo del fondo. Esta oposición entre el dinamismo del dibujo más grande y el estatismo del más pequeño se encontraba asimismo en el texto, donde el gaucho se definía como un ser enérgico frente al sertanejo, caracterizado por su templanza.

El segundo relato, titulado “La fiebre pavorosa de la tierra”, cambiaba nuevamente el título neutral del original, “La sequía”, por uno mucho más expresivo enfocado en los miedos extremos de los habitantes del *sertão*, producto de sus creencias en torno a la falta de lluvias en la región, correlativo a las emociones fuertes que el relato prometía a los lectores de la revista. El texto se encontraba acompañado por una imagen de personajes con vestimentas rurales, trasladándose por un espacio árido, rocoso, con escasa vegetación desértica, acompañados por perros flacos en una actitud de sufrimiento. Como en el caso anterior, el título que el texto adquiriría en el suplemento era mucho más llamativo que el que se le había asignado en el libro. Se traducía esta parte de *Os Sertões* en la que aparecía un sincretismo religioso que podía incluir también las creencias de un catolicismo popular de los lectores argentinos,¹² aspecto al que aportaría asimismo el siguiente texto de Cunha, publicado mucho tiempo después en el suplemento, y dos artículos de Brasil Gerson de temática similar –“Dios en Brasil” y “La macumba de los brujos negros”–.¹³

12 En “La fiebre pavorosa de la tierra” se puede leer: “[El sertanero] espera, resignado, el día 13 de aquel mes. Porque en tal fecha, una costumbre abolenga le factura para sondar el futuro, interrogando a la Providencia. Es la tradicional experiencia de Santa Lucía. El día 12, al anochecer, expone al relente, alineados, seis granitos de sal, que representan, en orden sucesivo, de izquierda a derecha, los seis meses venideros de enero a julio. Al amanecer del 13 las observa: si están intactas, presagian la seca; si la primera apenas se diluyó, transformada en gota cristalina, es segura la lluvia en enero [...] Esta experiencia es bellísima. Porque, pese al estigma supersticioso, tiene base positiva y es aceptable.” (Cunha, 1933, 7).

13 En “Dios en Brasil”, por ejemplo, Gerson hace referencia a las fiestas del Buen Jesús en distintas iglesias, menciona la leyenda de la aparición de una imagen de Jesús en el río en la que se mezclan elementos portugueses y elementos nativos, la explicación racional y la fe: “Todavía hoy, mientras la radio desparrama por los cielos melodías de todos los continentes y de todas las lenguas, en los



Figura 2 – Euclides da Cunha “La fiebre pavorosa de la tierra”
RMS n° 12 (28 de octubre de 1933)

La fusión entre religiosidad y superstición estuvo presente también en la última versión que el suplemento ofreció de *Os Sertões*, titulada “Cómo se hace un monstruo”. Este relato comenzaba *in medias res* con puntos suspensivos, signos que abundaban en los primeros párrafos, enfatizando el carácter fragmentario de la historia:

poblados se conservan imágenes tenidas como milagrosas [...] y las supersticiones prosperan, y nuevas leyendas se van formando aquí y allá, a la sombra del prestigio de este o de aquel santo.” (1933, 3).

...Y surgía en Bahía el anacoreta sombrío, con el cabello crecido hasta los hombros, la barba inculta y larga; el rostro cadavérico, iluminado por una mirada fulgurante; monstruoso, dentro del hábito azul, de brin americano; apoyado al clásico bordón en que afirman su tardo paso los peregrinos... (1934, 7)

Al igual que en los fragmentos anteriormente analizados, texto e imagen aclimataban la traducción al público local.¹⁴ Mediante la implementación de voces testimoniales similares a las que habían integrado los reportajes del diario, se identificaba a los habitantes del *sertão* con los gauchos de Argentina: “Un viejo criollo detenido en Canudos en los últimos días de la campaña, *algo me dijo a su respecto*” (1934, 7 cursiva mía).



Figura 3 – Euclides da Cunha “Cómo se hace un monstruo”
RMS n° 28 (10 de marzo de 1934)

14 La asociación del personaje de Antonio Conselheiro –llamado Antonio Maciel en la *Revista Multicolor*– con un Cristo monstruoso, de mirada penetrante, como se describirá más adelante, contrastaba con la ilustración que acompañaba el relato, en la que se representaba un personaje estilizado, cuya vestimenta, postura y mirada perdida lo asociaban más fácilmente con la imagería religiosa más que con un ser terrorífico.

Aquí el líder de Canudos no se presentaba tanto como la amenaza que alteraba el orden estatal brasileño –como planteaba el libro *Os Sertões*– sino como uno de los tantos personajes llamativos que mostraba el suplemento a sus lectores, tales como los que protagonizaban los relatos de la sección “Historia Universal de la Infamia”, de Borges¹⁵, o “El otro lado de la estrella”, de Raúl González Tuñón. “Cómo se hace un Monstruo”, narra una serie de leyendas que permitían configurar la imagen de Antonio Conselheiro menos como un líder político que como un personaje carismático.

La publicación del Capítulo 11 del libro de Patronio, con el título de “El brujo postergado” el 2 de septiembre de 1933 y sin la firma de Borges, y la inclusión, en el suplemento, de estampas de origen desconocido como la que acompañó “El duelo del asesino y del perro” de Carlos Pérez Ruiz (13 de enero de 1934), son solo dos ejemplos de procedimientos que implementó la *Revista Multicolor de los Sábados* a partir de textos e imágenes tomados de otros soportes y reinsertados en este espacio de producción colectiva. Pocos años después, el recorte fue una modalidad de escritura fundamental para la conformación de la *Antología de la Literatura Fantástica*, a cargo de Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1940), en la que se recopilaban fragmentos de textos de distintas dimensiones, extraídos de diferentes soportes y publicados anteriormente en disímiles temporalidades y lugares.

15 Raúl Antelo (2004) analiza este texto de Cunha mediante una analogía entre la “monstruosidad” de la que se habla en este texto de Euclides y la “monstruosidad textual” dada por un hibridismo, que también encuentra en los cuentos de *Historia Universal de la Infamia*. Silvia Molloy (1999), por su parte, analiza la poética borgeana a partir la analogía entre las “máscaras” de los personajes – el ocultamiento de la identidad – y el “enmascaramiento textual” en el que distintos géneros se solapan.

CONSIDERACIONES FINALES

Como ha señalado Thérenty (2012), a menudo la historia literaria ha considerado las publicaciones en la prensa como “pre-publicaciones”.¹⁶ El análisis de las traducciones intervenidas de los textos de Euclides da Cunha expone la necesidad de revisar esta perspectiva cuando se estudia la literatura en función de los distintos espacios y formatos de circulación local e internacional. La publicación de textos que fueron producto de manipulaciones y transformaciones de otros previos, como se observa en los fragmentos tomados de *Os Sertões* en la *Revista Multicolor de los Sábados*, se da por razones de diverso tipo: estéticas, comerciales, políticas, entre otras.

Que los textos de Euclides da Cunha se hayan publicado por primera vez en un soporte en el que la brevedad era una condición predominante, que fuera precisamente en ese espacio de publicación masiva donde aparecía no una traducción fiel al original sino una versión que mantuvo, sin embargo, la firma del autor, son factores que muestran una convergencia de requisitos y elecciones: dado el contexto de publicación en el suplemento, los textos traducidos no debían superar las dos páginas, pero esta decisión editorial vinculada con una necesidad de textos cortos se complementó con las decisiones del traductor – cuyo nombre no se explicita – y de los directores.

16 Centrándose en el contexto francés, señala Thérenty: “*Le journal, la revue, le magazine, la petite revue sont donc les premiers lieux de publication de la plupart des œuvres littéraires au XIXe siècle. L’histoire littéraire a, par le passé, souvent méprisé ce fait, considérant qu’il s’agissait seulement de prépublications. Il faut sans doute revoir cette position car beaucoup d’écrivains envisagent des le départ leurs œuvres en fonction de leurs lieux et de leurs formes de parution. Très profondément, la poétique des œuvres et la littérature du XIXe siècle sont tributaires de cette publication périodique.* (2012, 1510)

Finalmente, la aparición de una nueva versión tenía como objetivo proponer al público masivo nuevas lecturas intervenidas. El procedimiento del recorte tuvo continuidad en colecciones como la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940) que Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo compilaron para la editorial Sudamericana y *Los mejores cuentos policiales* (1943), compilada por Borges y Bioy Casares para la editorial Emecé.¹⁷

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antelo, Raúl. “El entredicho. Borges y la monstruosidad textual”. In: *Rodríguez-Carranza, Luz y Marilene Nagle (eds.), Reescrituras*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2004.
- Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina; Bioy Casares, Adolfo. *Antología de la literatura Fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo (comp.). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- Carrizo, Antonio. *Borges, el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Cunha, Euclides da. “El centauro de los desiertos”. In: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, Buenos Aires, 7 de octubre de 1933a, 1.
- Cunha, Euclides da. “La fiebre pavorosa de la tierra”. In: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1933b, 7.
- Cunha, Euclides da. “Cómo se hace un monstruo”. In: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, 17 de febrero de 1934, 7.

¹⁷ En Mascioto (2016 y 2017) se ofrece un análisis detallado de los procedimientos de recorte en los textos que formaron parte de estas.

- No Calor da Hora*. São Paulo: Ática, 1994.
- Garramuño, Florencia. “Pueblo sin Estado: los sertones y el imaginario moderno”. In: *Outr Travessia*, n° 2, Santa Catarina, 2010.
- Gerson, Brasil. “Dios en el Brasil”. In: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, 14 de octubre de 1933a, 3.
- Gerson, Brasil. “La macumba de los brujos negros”. In: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, 21 de octubre de 1933b, 1.
- Gerson, Brasil. “Samba, canción de los mulatos en Río”. In: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, 30 de diciembre de 1933c, 5.
- Gramuglio, María Teresa. “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”. In: *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2014, 283-297.
- Mailhe, Alejandra. “Imágenes del otro social en el Brasil de fines del siglo XIX. Canudos como espejo en ruinas”. *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 14, 2010, 37-56.
- Mascioto, María de los Ángeles. “Literatura fantástica entre el diario *Crítica* y la editorial Sudamericana: Políticas editoriales, materialidad de los textos y modos de escritura” *Revista chilena de literatura*. n° 93, 2016, 127 – 153.
- Mascioto, María de los Ángeles. “Anthony Berkeley y los modos de la prosa en la Revista Multicolor de los Sábados. El cuento gana la partida”. In: *1611. Revista de Historia de la Traducción*, n° 11, 2017.
- Mascioto, María de los Ángeles. “Borges editor”. In: *Anclajes*. Vol. 22, n° 2, 2018.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Molloy, Silvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

- Sorá, Gustavo. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- Thérenty, Marie-Eve. “La littérature-journal”. In: Kalifa, Dominique et al. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2012.
- Viu, Antonia. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago: Metales Pesados, 2019.

A dilatação do provisório nas relações de amizade em *Glosa* de Juan José Saer

*The dilation of the provisional in
friendship relations in Glosa by
Juan José Saer*

Renata Cristina Pereira Raulino

Mestre em literatura hispano-americana pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Doutoranda no mesmo Programa. Bolsista CAPES. Vinculada ao projeto de pesquisa "Espaços discursivos do eu e do outro. Memória, identidade, experiência e arquivo".

Contato: renata.raulino@usp.br
Brasil

Recebido em: 27 de setembro de 2020

Aceito em: 15 de outubro de 2020

PALAVRAS-CHAVE:

dilatação; amizade; comédia;
Glosa; Juan José Saer

Resumo: A amizade é o vínculo principal entre os personagens e fundamental para a construção narrativa de *Glosa* (1986), de Juan José Saer (1937-2005). Por essa razão, neste artigo, analisamos a amizade em *Glosa* como uma prática comunitária na qual os amigos celebram, passeiam e conversam – momentos fugazes, mas prazerosamente dilatados. Eles se encontram principalmente em dois espaços-tempos: uma festa e uma caminhada. O clima festivo não se materializa somente na interação entre os personagens nessas reuniões, mas também na voz narrativa, que se detém no deleite moroso das palavras. Argumentamos que *Glosa* é uma comédia especialmente porque narrador e personagens prolongam no tempo da escrita e da leitura instantes provisórios de amizade. Por outro lado, constatamos que tal comédia adia, mas não evita, a narração do destino trágico dos amigos, principalmente na prolepse do romance, relato do futuro dos personagens, relacionado aos efeitos da última ditadura militar argentina (1976-1983).

KEYWORDS: dilatation;
friendship; comedy; *Glosa*;
Juan José Saer

Abstract: Friendship is the main bond between the characters and it is fundamental to the construction of *Glosa* (1986), by Juan José Saer (1937-2005). We analyze friendship in *Glosa* as a community practice in which friends celebrate this connection, walking and talking – brief moments, but pleasantly dilated. This group reunites mainly in two space-times: a party and a walk. The festive atmosphere materializes in the interaction between the characters in these meetings and in the narrative voice, which pauses in the lengthy delight of the words. We conclude that *Glosa* is a comedy, especially because the narrator and characters prolong provisionally moments of friendship in the time of writing and reading. On the other hand, such comedy postpones, but does not prevent, the narration of the tragic fortune of the main characters, mainly in the novel's prolepsis, an account of the future of the characters, related to the effects of the last Argentine military dictatorship (1976-1983).

INTRODUÇÃO

A amizade é o vínculo principal entre os personagens de *Glosa* (1986), romance do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005). De acordo com Premat (2008), “Saer renueva el tópico literario argentino de la reunión de amigos y las trasnochadas discusiones intelectuales” (p. 180). Por sua vez, Beceyro (2017) afirma que “la amistad [na obra saeriana como um todo] no se teoriza, sino que se practica” (p. 33), pois “amigos se reúnen y hablan durante horas en asados, mesas de bar, acodados a la baranda frente a la laguna, caminando, etc.” (p. 33). No caso de *Glosa*, os amigos se reúnem principalmente em dois espaços-tempos: uma festa e uma caminhada. Portanto, a amizade é fundamental para a construção desta narrativa.

Em sua obra como um todo, Saer construiu um universo próprio de personagens que povoam a cidade argentina de Santa Fe – lugar nunca nomeado, mas reconhecível por sua geografia. *Glosa* se distribui em diferentes planos espaços-temporais e a linha central da história é uma conversa entre os amigos Ángel Leto e Matemático. Eles caminham vinte e uma quadras das ruas da cidade saeriana em um provável outubro de 1961. Essa caminhada define a divisão do romance: começa com “Las primeras siete cuadras”, segue para “Las siete cuadras siguientes”, até “Las últimas siete cuadras”.

A narração do passeio é atravessada ao longo do romance pelo que os caminhantes pensam e conversam, especialmente sobre uma festa entre amigos: o aniversário de Washington Noriega, homem mais velho e elemento agregador do grupo ao qual tanto Leto quanto Matemático se vinculam. O interessante é que nenhum dos dois esteve na celebração, por isso ambos

conversam sobre as versões existentes do que ocorreu no dia. Matemático sabe sobre o que aconteceu no aniversário pela versão de um dos presentes, Botón. Ademais, outro convidado do aniversário – Carlos Tomatis – conta sua versão quando se encontra e conversa com Leto e Matemático no passeio. Portanto, o romance é um extenso comentário – um dos sentidos do título *Glosa*¹ – de acontecimentos que Leto e Matemático não experimentaram em primeira mão, mas eles participam *a posteriori* ao comentar o aniversário durante a caminhada.

As versões dos participantes da mesma celebração não se complementam nem se confirmam, mas se sobrepõem e se contradizem. Esta divergência de vozes aponta para outro sentido do título: variação musical que se executa com as mesmas notas. As versões fragmentadas e incertas da festa são um fracasso no resgate do aniversário na sua inteireza e confiabilidade, mas produzem lembranças que multiplicam e prolongam as possibilidades e sentidos do relato de um mesmo acontecimento. Isso se dá porque a relação que se estabelece entre os personagens e entre narrador e personagens não têm como base o consenso, o apaziguamento e a homogeneidade, mas sim o dissenso, o conflito e a heterogeneidade. Esse caráter conjectural da narração relaciona-se com a visão do escritor sobre a literatura. De acordo com o ensaio “El concepto de ficción”, para Saer (1997), a ficção é uma antropologia especulativa sobre as possíveis maneiras de ser do homem, do

1 Esse sentido do título e outro que mencionamos a seguir foram extraídos da nota número 1 de Julio Premat, coordenador da edição crítico-genética de *Glosa*, publicada conjuntamente com *El entonado* em 2010.

mundo e da sociedade. Por conseguinte, a especulação é o motor da sua criação dado que leva a narrativa saeriana para o terreno do inverificável e, portanto, do que pode ser de múltiplas maneiras.

A narrativa saeriana não avança desenvolvendo uma sucessão de acontecimentos dentro da estrutura progressiva de uma história porque, como afirma Oubiña (2005), é uma narrativa gerundial, uma prolongação infinita do instante por meio de um olhar que o esmiúça com demora. Esse crítico conclui que a descrição nos relatos saerianos não é instrumento de captura, mas uma operação que testemunha o que o olhar percebe e, logo em seguida, lhe escapa. Por sua vez, segundo Premat (2008): “para hablar de los textos de Saer, habría entonces que utilizar una forma verbal imperfectiva: no están escritos, sino siendo escritos, siempre por escribirse, siempre en movimiento” (p. 171).

No mesmo sentido, Dalmaroni e Merbilhaá (1999) associam a prosa saeiana ao discurso poético pela sua obsessão em detalhar a percepção dos personagens na narração, na qual o narrador mostra um deleite moroso na materialidade das palavras. Portanto, o relato moroso põe na mínima velocidade a descrição minuciosa de objetos e atos cotidianos, o que exige dos leitores um tempo lento de leitura.

Levando em consideração o que dissemos, propomos ler as relações de amizade em *Glosa* como uma prática comunitária, na qual se manifesta o prazer provisório e dilatado de celebrar, passear, conversar e debater entre amigos. Este clima celebratório não se encontra só na interação entre os personagens, mas também na voz narrativa, que se detém no deleite moroso

das palavras. Para identificá-las assim, analisamos nas próximas páginas a narração das dinâmicas da rede de amigos nos espaços-tempos da festa e da caminhada que repercute essa mesma celebração. Argumentamos que *Glosa* é uma comédia especialmente porque narrador e personagens prolongam no tempo da escrita e da leitura instantes provisórios de amizade. Por outro lado, constatamos que tal comédia adia o que o narrador chama de “irremediable”, a narração do devir trágico, especialmente na prolepse do romance. Essa é um relato do futuro dos personagens-amigos, relacionado aos efeitos da última ditadura militar argentina (1976-1983), tais como o exílio, a guerrilha, o desaparecimento e o suicídio.

○ PRAZER COMUNITÁRIO DE COMER UM ASADO COM AMIGOS

Em *Glosa*, a amizade é uma relação que aparece antes de a narrativa começar porque a dedicatória encena o momento de entrega do texto como um presente e uma comédia:

A

Michel, Patrick, Pierre Gilles,
que practican las tres
ciencias verdaderas,
la gramática, la homeopatía, la administración,
el autor les dedica,
por las sobremesas de los domingos,
esta comedia:

but then time is your misfortune father said (Saer, 2013, p. 7, itálico do autor).

O fragmento em itálico é uma citação de *O som e a fúria*, romance de William Faulkner. Sobre esse trecho, López (2012) sugere que a comédia é dada para ser desfrutada em um agora ou antes que seja tarde porque o tempo transcorre infalivelmente e tanto o autor como seus amigos estão conscientes da finitude da existência humana.

A crítica sustenta que a comédia é um tom que suspende provisoriamente o tempo cronológico. Ela aponta também duas distinções temporais quando vincula tempo e comédia: *khronos* e *kairos*. O primeiro é o tempo que passa; o segundo, um ponto no tempo carregado de um sentido derivado da sua relação com o fim.

Por um lado, López (2012) conclui que o autor convida os destinatários do texto (amigos-leitores) a conversar, a ler e a levar adiante ações antes que o tempo passe no espaço em branco entre a primeira e a segunda parte da dedicatória. Por outro lado, a doação da comédia perfura a passagem do tempo e, portanto, constitui-se em um *kairos*, um ponto que suspende o *khronos*, uma fenda no devir inevitável. Assim, como o próprio narrador afirma: “*la comedia [...] es [...] tardanza de lo irremediable, silencio bondadoso sobre la progresión brutal de lo neutro, ilusión pasajera y gentil que celebra el error en lugar de maldecir*” (Saer, 2013, p. 198). Mais adiante no romance, descobrimos que o “irremediable”, além de ser a inevitabilidade da finitude humana, é mais especificamente o futuro trágico-político de alguns membros desse grupo de amigos, especialmente os protagonistas Matemático e Leto, temporalidade que analisaremos com mais detimento na última parte deste artigo.

Ainda na dedicatória, o autor dedica o romance a amigos² com quem compartilhou “las sobremesas de los domingos”. De acordo com Piglia (2010):

Los libros [de Saer] están escritos para los amigos. Dirigidos a los amigos, digamos mejor. La amistad es una red que sostiene el que escribe por fuera de cualquier circulación pública. De hecho, la amistad es una red que sostiene el modelo mismo de la lectura literaria: indecisa, intensa, fuera de todo control y de todo interés que no sea la literatura misma (p. XVIII).

Acrescentamos que, assim como um passeio e uma festa, a cena de leitura não tem outra finalidade a não ser a coexistência entre amigos em *Glosa*. “Las sobremesas de los domingos” antecipa o que será um dos argumentos centrais da narrativa, quando alude a laços de amizade associados à comida e às conversas despreocupadas: a tentativa de reconstrução do aniversário de Washington Noriega.

O que dissemos anteriormente dialoga com o que Jacques Derrida (1995) pensa sobre o dom em *Dar el tiempo: la moneda falsa*. A dedicatória antecipa que a narração que lhe segue apresentará uma temporalidade particular, o tempo que é dom para os amigos. Estes interrompem suas ações regulares para se reunir na festa e na caminhada. De acordo com Derrida (1995), os instantes que fraturam a vida regular são dons sem retorno, pois não pertencem a alguém. O dom dá, requer e toma tempo.

Os amigos experimentam e levam em suas memórias instantes em comunidade dilatados pela narração, reuniões em que esbanjaram seu

2 De acordo com uma nota de Premat (2010), presente na edição crítico-genética de *Glosa e El Entenado*, os destinatários são os amigos de Saer: Michel Launay, Patrick Lamonte e Pierre Gilles Gueguen.

tempo entre si sem qualquer objetivo a não ser estar e rir juntos. Sarlo (2016), assim como Beceyro (2017), salienta que boa parte dos personagens saerianos são amigos que compartilham conversas, comidas e espaços: “La conversación es, como las comidas y sus acciones preparatorias, la respuesta a una pregunta [...]: ¿qué se hace cuando [aparentemente] no se hace nada?” (p. 110).

Inclusive, as cenas fundamentais de convivência entre amigos em muitas narrativas saerianas são os *asados*, os churrascos. Para Gramuglio (2010), esses eventos são:

como ciertos motivos musicales en el interior de una partitura, [...] vuelven en estos pasajes la columna de humo ascendente, el rico jugo de la carne, los filamentos exangües de las pulpas masticadas, las texturas y los brillos de los alimentos, los chirridos de la cocción: imágenes cuyo denominador común, además, reside en la insistencia en la materialidad de los objetos y en el registro de la experiencia sensible de esa materialidad (p. 330).

A obra saeriana inicia no espaço-tempo de um *asado*. Por exemplo, “Algo se aproxima” – última narrativa de *En la zona* (1960), primeiro livro de Saer –, o narrador relata lentamente um churrasco organizado pelos amigos Barco e outro personagem sem nome. Os homens preparam o fogo e assam a carne, enquanto as mulheres montam e temperam a salada. As conversas narradas nessa confraternização, em que falam especialmente sobre assuntos literários, ocorrem entre esses homens. Raramente, as mulheres participam de forma ativa das conversas entre eles e parecem ser somente as parceiras amorosas dos dois amigos, formando um sutil quadrado amoroso.

La Grande – último romance do autor, publicado inacabado e após a morte de Saer em 2005 – tem um tempo cronológico de sete dias. Nos cinco primeiros, o protagonista Gutiérrez organiza um *asado* e convida amigos, que reencontra depois de trinta anos de ter deixado a cidade. No sexto, um domingo, o narrador relata a festa. A carne e o vinho são abundantes e, em contraste, as saladas são mais frugais, o que leva um convidado a perceber no anfitrião um desejo purista de conservar o *asado* das contaminações urbanas, mantendo o seu carácter ritualístico. No sétimo, só há uma frase.

O purismo clássico de Gutiérrez afirma o pertencimento a uma tradição viril do *asado*, tradição a qual o protagonista se agarra para tentar viver uma experiência perdida na sua juventude.

Por sua vez, em *El río sin orillas: tratado imaginario*, ensaio em que Saer reflete sobre características da sociedade argentina, enfatiza que essa comida é uma expressão da tradição nacional:

A pesar de su carácter rudimentario, casi salvaje, el asado es rito y promesa, y su esencia mística se pone en evidencia porque le da a los hombres que se reúnen para prepararlo y comerlo en compañía, la ilusión de una coincidencia profunda con el lugar en el que viven (Saer, 2012, p. 228).

Em outra passagem, também frisa:

un asado no es únicamente la carne que se come, sino también el lugar donde se la come, la ocasión, la ceremonia. Además de ser un rito de evocación del pasado, es [principalmente] una promesa de reencuentro y de comunión (Saer, 2012, p. 227).

O *asado*, parte de um passado patriarcal argentino e expressão de sociabilidade nacional, é tradicionalmente masculino, assim como as relações de amizade na narrativa saeriana. Por sua vez, as mulheres montam as saladas, elas só acompanham os homens, mas não preparam a carne ou protagonizam a narrativa saeriana, assim como a salada acompanha a carne.

Comer junto gera comunidade, comunhão, vínculo porque o prazer que a comida proporciona se desdobra no prazer de conversar. Em *Glosa*, a narração das lembranças do *asado* que proporcionou reencontros e comunhões começa na evocação dos seus preparativos. No passeio em que a festa é lembrada, o personagem Matemático conta a Leto o que ouviu de Botón dias antes: Gato convidou Botón para o aniversário de Washington; o segundo se esqueceu de levar o seu violão, mas levou garrafas de vinho branco; o aniversariante e os convidados chegavam ao local da celebração; enquanto um convidado instalava um barril de cerveja, outros preparavam a mesa em um *quincho* (cobertura de palha) ao lado de uma *parrilla* (churrasqueira) que assava peixes levados por outro convidado, etc.

Além disso, o *asado* é um dom, basta observar que a festa de aniversário é oferecida para Washington Noriega pelos seus amigos, único grupo representado na celebração. Matemático conta que o aniversariante não teve de contribuir com os gastos ou preparativos da festa. Esses foram divididos entre convidados, portanto o evento em si é uma demonstração de amizade ao aniversariante.

Depois que relata o contexto preliminar ao evento, Matemático conta o que Botón relatou do início de um absurdo debate sobre o tropeço de cavalos ao redor de uma *parrilla* (churrasqueira):

Según parece, dice el Matemático, Noca le dijo a Basso que llegaba tarde porque uno de sus caballos había tropezado y se había quebrado una pata. Estaban [...] cinco o seis alrededor de Cohen, masticando cubitos de mortadela y tomando cerveza como aperitivo, y observando a Cohen que manipulaba brasas y leña, no sin hacer toda clase de muecas y lagrimear entre el calor y el humo del que los espectadores se mantenían a distancia comfortable. Y cuando, según Botón, Basso había comentado la excusa de Noca, Cohen había interrumpido bruscamente su trabajo y, sin dejar de lagrimear y de hacer muecas dolorosas, se había plantado, perentorio, frente a Basso: ¿Desde cuándo los caballos tropiezan? (Saer, 2013, p. 46, itálicos do autor).

Em *Glosa*, há um desinteresse em representar personagens que conversam sobre algo edificante seriamente. No trecho acima, Matemático, a partir da versão do convidado-amigo Botón, relata um debate absurdo e, por isso, risível, tanto pelo conteúdo como pelo modo como os personagens atuam. Na obra saeriana, Sarlo (2016) ressalta que os personagens-amigos que conversam enquanto comem e bebem são inteligentes, mas eles não procuram debater ideias que pressuponham uma cultura livresca.

Segundo Bakhtin (1987), as conversas à mesa nas festas populares eliminam distâncias hierárquicas porque misturam o profano e o sagrado, o superior e o inferior, o espiritual e o material. Portanto, não há incompatibilidades nessas celebrações. Tal mescla de elementos antagônicos acontece em *Glosa*. A associação entre o debate e o *asado* proporciona conversas livres do peso da seriedade. O prazeroso humor que o encontro entre amigos causa é especial pelo excessivo interesse que eles têm em conversar sobre assuntos banais, como cavalos, mosquitos ou uma simples festa de aniversário. Filosofar irresponsavelmente é delirante

e, portanto, risível. Isso ocorre por causa da possibilidade de rir com e dos amigos nessas celebrações.

No presente prazerosamente dilatado desses encontros, os amigos estão obcecados pela vida e pelas experiências sensoriais que a festa lhes proporciona. Por exemplo, segundo a versão de Matemático-Botón, no fim da celebração:

[...] después de la noche que habían pasado, del alcohol y de la amanecida, de los toqueteos carnales y fugaces en los márgenes oscuros de la reunión, de la excitación de las discusiones, habían salido a la mañana gélida dichosos y reconciliados con el todo y deseaban, porque el olvido de sí actualizaba la esperanza, que esas ondas benévolas que los mecían se verificaran, incontrovertibles, en lo exterior (Saer, 2013, p. 139).

No trecho acima, os contatos e os sentidos nos corpos dos personagens são relatados em uma mescla, sem hierarquia de valor, apesar dos sentidos mais explorados no romance serem a visão e a audição. Segundo Corrado (2005), uma sonoridade recorrente na narrativa saeriana é a que produz as refeições. O autor dá como exemplo o seguinte trecho de *Glosa*: “Debe haber habido una gritería general antes de pasar a la mesa; idas y venidas a la cocina, sillas que se arrastran; tintineos de platos, de cubiertos, vacilaciones” (Saer, 2013, p. 62).

O riso é o principal som de felicidade nas reuniões entre amigos:

Según Botón, de Noca, cuando se había armado la discusión sobre el caballo que tropezaba, Tomatis había dicho: *Si el caballo iba hacia el boliche cuando tropezó, la culpa es del caballo; si volvía, la culpa es de Noca*. Todos se reían (Saer, 2013, p. 57, itálico do autor).

Acima, é Tomatis, personagem que também estará na caminhada contando sua versão do aniversário, que provoca o riso grupal e ridiculariza em uma frase o debate que movimenta as conversas na festa.

O riso também irrompe na caminhada em que Leto e Matemático conversam sobre a celebração. Por exemplo: “El Matemático se echa a reír. [...] Leto también se ríe, sacudiendo la cabeza. La risa, que expelen gargantas humanas y que chispea, al mismo tiempo, en ojos humanos, sale al aire tibio del exterior” (Saer, 2013, p. 41). Os caminhantes compartilham o ato de rir porque este é grupal e nunca solitário ao longo do romance.

O humor mostra a cumplicidade entre os amigos porque eles se comunicam também por meio dos seus corpos e conversas, na materialidade do riso dessas discórdias felizes que são essas reuniões. Amigos rivais riem e desconfiam uns das opiniões dos outros para intercambiar a experiência de uma amizade que não elimina, mas estimula o conflito que mantém a liberdade de brincar e conversar, sem abrir mão de seus próprios pontos de vista. Por exemplo, na versão Botón-Matemático, o aniversariante Washington Noriega atíça a expectativa dos presentes na festa com seu silêncio prolongado sobre o debate e, em seguida, rejeita o cavalo como um bom exemplo para a discussão, pois está excessivamente associado ao humano. Por isso, utiliza outro animal para refutar ridicularizando a opinião dos amigos, contando o seguinte: certa noite, o homenageado pelo *asado* estava lendo e percebeu a presença de três mosquitos. Esses agem de distintas maneiras, o que mostra o comportamento incerto, reflexão recorrente também em outros livros de Saer, dos seres vivos. Sendo assim, essa história é um pretexto para uma

reflexão sobre a imprevisibilidade dos animais e uma resposta inesperada para os participantes do debate.

Na caminhada, contando a sua versão da festa, Tomatis põe em xeque a intenção da resposta do aniversariante, argumentando que não se pode levá-lo totalmente a sério. Sobre isso, Balderston e Lucero (2010) ressaltam que a versão de Tomatis introduz no discurso de Washington a ambiguidade do humor porque é difícil saber quando o aniversariante fala na brincadeira ou seriamente, algo que Matemático enfatiza para Leto, um recém-chegado na cidade e no grupo de amigos no momento do passeio.

Ainda de acordo com os críticos acima, para o novo caminhante, a refutação do protagonista da festa pode ter sido um meio de ridicularizar os amigos que discutiam apaixonadamente sobre cavalos e a possibilidade do instinto animal permitir o tropeço. Sendo assim, concluem que o risco da zombaria atíça as dúvidas dos amigos-interlocutores, o que multiplica as possibilidades de sentido do discurso, assim como acontece com a tentativa de (re)construção da festa na caminhada. Por isso, os críticos comparam o aniversariante com o filósofo Sócrates dos diálogos platônicos³ porque ambos não ensinam aos seus interlocutores um conhecimento específico, mas sim um comportamento atento e desconfiado em relação ao discurso. No caso do romance em análise, Washington possui um tom ambíguo marcado

3 Na edição genética de *Glosa/El entonado* (2010), Julio Premat comenta na nota 33 como Saer se aproveita da estrutura de um diálogo platônico (*O Banquete*) para a trama central de *Glosa* e como o personagem Washington seria o seu Sócrates. De acordo com a introdução de uma recente edição de *O Banquete* (2011), as perguntas de Sócrates despertam nos seus interlocutores o questionamento das suas convicções e, por conseguinte, o desejo de saber mais.

pelo seu humor e leva a discussão central da festa a um plano dominado por dúvidas e desconfianças.

Em vista disso, o laço entre o aniversariantes e seus convidados é a que Piglia (2010) aponta como um dos principais tipos de amizade na obra saeriana como um todo: a relação afetiva entre um velho e jovens, a qual alguns críticos da obra saeriana identificam como uma alusão a relação que o jovem Juan José Saer mantinha com o mais velho poeta Juan L. Ortiz⁴.

Portanto, como vimos até agora, as celebrações são momentos em que a vida grupal se tornou leve e fugazmente mais intensa, pois envolvem as experiências sensoriais dos personagens e intensificam as suas relações. Sobre a comida, Bakhtin (1987) alega:

Tristeza e comida são incompatíveis [...] Uma refeição [festiva] não poderia ser triste. *O banquete celebra sempre a vitória*, é uma propriedade característica da sua natureza. *O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte nesse aspecto*, é o equivalente da *concepção* e do *renascimento* (p. 247, itálicos do autor).

Em *Glosa*, os protagonistas evocam uma celebração que comemora os 65 anos de vida de Washington Noriega, mais um ano em que triunfa sobre a morte. Não é somente o prazer que os amigos buscam no aniversário, mas

4 Gramuglio (2010), por exemplo, sustenta que o escritor se inspirou em alguns de seus amigos intelectuais e artistas santafesinos para construir muitos dos seus personagens. Uma figura central de tal grupo foi Juan L. Ortiz (1896-1978), amigo, poeta e grande influência na literatura de Saer. Em “Juanele”, prólogo dedicado às obras completas do poeta, Saer (1997) constrói uma filiação poética com ele e descreve como esse grupo de Santa Fe se reunia em encontros semelhantes à festa em homenagem a Washington Noriega, narrada em *Glosa*: reuniões na casa de Juanele, na casa de Saer ou outro amigo. Em tais encontros, os amigos conversavam durante horas ao redor de um “asado”.

também continuar a coexistir nesse grupo. A comunidade se constrói e se reconstrói em eventos de curto espaço de tempo.

Esses encontros não têm uma finalidade prática. De acordo com Agamben (2011), a festa na sociedade moderna não é descanso, não é fazer nada. Celebrar consiste em viver de outra maneira, divertindo-se, suspendendo, assim como o dom em Derrida (1995), a utilidade das atividades cotidianas. Sendo assim, esse evento não se define pelo que os participantes fazem, mas sim pelo que eles transformam em inoperante:

Si comemos, no lo hacemos para asimilar la comida; si nos vestimos, no lo hacemos para cubrirnos o resguardarnos del frío; si nos mantenemos despiertos, no lo hacemos para trabajar; si caminamos, no es para ir a alguna parte; si hablamos, no es para comunicarnos informaciones; si intercambiamos objetos, no es para vender o comprar (Agamben, 2011, p. 162-163).

O excesso é outra característica que Agamben (2011) enfatiza sobre a festa como lugar de práticas inoperantes e que Derrida (1995) diz ser característica central da experiência doadora. A intensidade do desperdício em instantes prazerosos ocorre porque excede a vida cotidiana, regrada e calculada. O dom-tempo desses momentos tem de ser aproveitado ao máximo por ser provisório.

Em síntese, os convidados da celebração suspendem a finalidade de suas ações nesses eventos: se divertem porque, entre outros motivos, desviam-se da normalidade da rotina diária. A festa é gratuita e, por isso, uma doação que transcorre tempo entre amigos. Segundo Derrida (1995), o dom da amizade é o gasto em pura perda, em um prazer autoafetivo. Em *Glosa*, os participantes comem para compartilhar e celebrar, e não para se saciar;

permanecem acordados até a entrada da madrugada para que o aniversário dure. Ademais, o humor do narrador e dos personagens, no plano da narração e do enunciado, é uma prática que torna inoperante a seriedade do discurso filosófico, subvertendo-o, dando-lhe outra finalidade que não a busca de uma profunda verdade, mas a de rir e de discutir juntos.

Por conseguinte, *Glosa* é uma obra inoperosa ou inoperante, definida por Agamben (2017) da seguinte maneira:

A obra inoperosa, que resulta dessa suspensão da potência, expõe no ato a potência que a levou ao ser: se for uma poesia, exporá na poesia a potência da língua; se for uma pintura, exporá sobre a tela a potência do pintar (do olhar); se for uma ação, exporá no ato a potência do agir. Só nesse sentido pode-se afirmar que a inoperosidade é poesia da poesia, pintura da pintura, práxis da práxis. Ao tornar inoperosas as obras da língua, da política e da economia, ela mostra o que o corpo humano pode, abrindo-o para um novo uso possível (p. 117-118).

Assim, o artista desativa a linguagem de sua função comunicativa/informativa ao escrever poesia, paradigma da literatura para Agamben. Por meio dessa inoperância, há possibilidade para outro uso da língua, o poético/literário. Portanto, assim como os encontros e as conversas entre amigos, o narrador torna a narração inoperante porque explicita a sua potência de não comunicar algo definitivo, o que abriu possibilidades de contar desconfiadamente as diferentes versões da festa de uma maneira obsessiva e prazerosa.

Leto e Matemático também transformam a caminhada em inoperante, e esse passeio sem destino favoreceu um imprevisível e temporário vínculo afetivo mais intenso entre os dois, além de viverem a celebração por meio das versões.

NO PASSEIO, UMA DISSONÂNCIA DE VOZES

Assim que Leto e Matemático se encontram por acaso, os dois conversam sobre a festa de Washington. Em comum, ambos têm a ausência: eles não compareceram ao evento, que ainda repercute nas conversas entre amigos. Leto, recém-chegado na zona saeriana e entre o grupo de amigos, não sabe porque não foi convidado e isso o perturba e o faz questionar o seu pertencimento ao grupo. Por sua vez, Matemático estava na Europa no dia da celebração, mas se ressentiu por não ter estado presente em um momento que parece ser mais valioso por não tê-lo vivido.

Conversar sobre o aniversário enquanto caminham é uma forma de não estarem completamente ausentes da celebração porque ambos participam da perpetuação desse evento nas suas memórias e na memória grupal dessa rede de amigos. Portanto, ao mesmo tempo que a exclusão produz um mal-estar nos dois ao se sentirem ameaçados por tal marginalização desse evento social, essa mesma sensação suscita a experiência narrativa da conversa sobre o aniversário.

O clima festivo contamina os caminhantes que conversam especialmente sobre a celebração, o que dá ao passeio um caráter celebratório. De acordo com Contreras (1991), o riso ocorre no passeio porque a narração detida da festa pelos caminhantes prolonga a experiência de um instante alegre no ato de lembrá-la conjuntamente.

A partilha das lembranças alheias da celebração possibilita a interferência nos debates, em retrospectiva, como no fragmento que segue:

Y cuando, según Botón, Basso había comentado la excusa de Noca [...] se había plantado, perentorio, frente a Basso: *¿Desde cuándo los caballos tropiezan?, había dicho.*

—¿Cómo? ¿No tropiezan? — dice Leto.

—Tropiezan. Tropiezan — dice, conciliador, el Matemático. Y después de una pausa dubitativa —: En fin, depende.

—¿Depende de qué? — dice Leto.

—Depende de lo que se entienda por tropezar (Saer, p. 46, *itálicos do autor*).

Acima está um dos poucos trechos que o narrador dá voz aos caminhantes, uma vez que o discurso indireto livre domina a narração. Também é um dos poucos momentos que Leto questiona Matemático, contrariando-o diretamente e não somente em pensamento. Contreras (1991) observa que Matemático insiste em capturar a palavra mais insignificante, o tom mais sutil da discussão daquela noite e o modo evasivo de vozes familiares para poder aprovar, contestar, rebater cada uma dessas palavras. Essa interferência nos diálogos da celebração faz com que seu clima se prolongue para que algo dela pertença aos caminhantes.

O relato é possível e necessário por causa da exclusão do aniversário, porque não estar possibilita a reconstrução ficcional da memória. A ausência marginaliza fugaz e superficialmente Leto e Matemático do círculo de amigos e os faz desaparecer do relato da celebração. Em vista disso, a única forma de os protagonistas acessarem e participarem do que aconteceu e se discutiu no *asado* é por meio do intercâmbio de relatos fragmentários e duvidosos dos convidados da festa com os quais conversaram. Isto é, a dilatação da festa na caminhada também acontece pela proliferação de versões sobre a mesma celebração. Essas se materializam especialmente na acentuação das

divergências nos tons das vozes que relatam e conversam sobre a festa, as quais parecem expressar mais as diferenças que as semelhanças entre os amigos. Matemático diz de antemão para Leto que a versão da festa que ouviu de Botón necessita da sua correção precisa (matemática?) porque o último tende a dar a tudo que conta um tom fabuloso. Esse tom destoa do tom preciso que Matemático deseja marcar em sua narração da festa, mas não consegue porque constrói a versão de uma versão significativamente afetada pela amizade duradoura que o personagem tem com Washington e os outros convidados.

Por sua vez, na reunião entre Leto, Matemático e Tomatis em um trecho da caminhada, Ricci (informação pessoal)⁵ aponta que os gestos no encontro entre os três são importantes para entender os diferentes laços de amizade que os personagens têm entre si. Sobre o vínculo entre os dois protagonistas, o crítico diz:

En principio el aparente “olvido” de su acompañante por parte del Matemático al lanzarse, resuelto, hacia el otro lado de la calle para saludar a Tomatis. Allí se define un vínculo signado por la negatividad. El gesto involuntario del olvido del Matemático, vuelve a poner en escena el débil lazo de amistad que une a los dos protagonistas principales de la novela, la falta de confianza o de conocimiento mutuo (p. 17).

Por sua vez, sobre os gestos entre Matemático e Tomatis, afirma o seguinte:

El otro tipo de vínculo que se pone en escena en el momento del saludo de los tres personajes se reconoce en la efusividad, un tanto sobreactuada, que

5 Este trabalho de Ricci, no qual discute especialmente as relações entre amizade e literatura na obra saeriana, é inédito e foi enviado pelo próprio autor por mensagem eletrônica.

el Matemático y Tomatis representan “abrazándose, en la vereda, dándose palmadas en los hombros, en la espalda, en los brazos” (*Glosa*; 125). Esta imagen permite pensar, en primera instancia, en una amistad que funda sus cimientos en cierta sociabilidad pública, generacional y de grupo, pero que no terminará de alcanzar el tono íntimo y prescindente de esos gestos de las amistades que caracterizan a los personajes típicos de Saer. De todos modos la escena, visualmente impactante para el tercero que los observa, parece suficiente para hacer aflorar otra vez las dudas de Leto que, al aproximarse rezagado al encuentro de los otros dos también está representando, de algún modo, evidencia su reciente llegada al grupo de amigos (p. 17).

Tais diferenças entre os laços afetivos se materializa no conflito entre os três na conversa sobre a festa. O tom maledicente de Tomatis contamina o que conta sobre o aniversário, levando os outros caminhantes a “tomar con pinzas” sua versão. Além da versão de Botón parecer mais verossímil, ainda que fabulosa, a de Tomatis é uma “masa blanda y oscura que acaba de enchastrar la mañana con sus salpicaduras pegajosas” (Saer, 2013, p. 154). Ou seja, os protagonistas recusam o que esse amigo disse para que eles e a caminhada não se contaminem pelo seu humor negro.

Além das já mencionadas versões dos convidados Botón e Tomatis, um terceiro convidado relata sua versão da festa na prolepse de *Glosa*, a qual conta o futuro trágico-político de alguns membros do grupo de amigos, muitos anos depois da caminhada entre os protagonistas. Os exilados Matemático e Pichón Garay passeiam pelas ruas de Paris e o último está convicto da presença de Matemático na festa.

O tipo de laço afetivo baseado na confrontação e na disputa na obra saeriana como um todo (Piglia, 2010) se pratica em *Glosa* nesses diferentes

tons de contar uma festa. Como vimos, o tom fantasioso de Botón vai de encontro com o tom preciso de Matemático que, por sua vez, também confronta o tom maledicente de Tomatis e o tom convicto de Pichón. E todos esses modos de narrar, com exceção da versão que é relatada na prolepse, divergem na recepção de Leto, que poderia ser vista com um tom ingênuo porque ele não conhece nada ou pouco do grupo de amigos por ser um recém-chegado.

Por isso, Dalmaroni e Merbhilaá (1999) apontam um paradoxo na narrativa saeriana: os pontos de vista sob suspeita são a única forma de os personagens estarem no mundo e, acrescentamos, de se relacionarem. De maneira semelhante, Dema (2008) conclui que *Glosa* possui no seu centro temas fundamentais da narrativa saeriana: a dificuldade para estabelecer uma versão definitiva sobre um fato acontecido, o problema da fidelidade da memória e as limitações da linguagem para transmitir fielmente uma experiência. Portanto, esse acesso ao mundo não está dado, mas se constrói ao longo da caminhada compartilhada entre os protagonistas. As versões mostram uma história sempre mutante que se compõe de lembranças parasitárias e falsas “de un día de fin de invierno que no está inscripto en la experiencia [vivida] pero que sobresale, intenso, en la memoria” (Saer, 2013, p. 85). Sendo assim, o relato é também uma experiência que pode se transformar na memória dos personagens.

Em síntese, além de inoperantes e excessivas, as reuniões entre amigos possuem um sentido ludicamente incerto em suas conversas e nas distintas maneiras de lembrar desses encontros festivos. Assim como analisamos as

relações de amizade entre os personagens, em *Dar (el) tiempo: la moneda falsa*, Derrida (1995) faz um tipo semelhante de análise em uma narrativa de Baudelaire, “La moneda falsa”. Em síntese, esse texto conta um passeio em que o narrador e um amigo caminham, conversam e fumam. Em certo momento, o segundo entregou uma moeda para um mendigo e, depois, confessou à voz narradora que havia entregado dinheiro falso.

No entanto, tal como em *Glosa*, Derrida (1995) destaca que o narrador desse texto enfatiza não saber se o amigo diz a verdade e conclui que “La moneda falsa” é uma construção narrativa enigmática, a qual mostra ao leitor o que permanecerá indecifrável. A narração está marcada de tal forma que, assim como o narrador, os leitores só têm a palavra do amigo, confiável ou não. Portanto, o texto é um dom na medida em que sempre se destinaria a alguém, mas é um dom sem crédito, sem valor. Sobre o título, Derrida (1995) explica que nunca se dá uma moeda verdadeira, uma moeda cujos efeitos podem ser calculados, uma moeda/narrativa com a qual se antecipa os acontecimentos que dela se esperam. A moeda falsa, paradigma do dom, é sempre surpreendente e misteriosa.

Em vista disso, as duas narrações, a que Derrida (1995) analisa e a que analisamos, são dons sem valor de verdade, assim como a amizade nos dois textos. Em *Glosa*, as relações entre os personagens, entre os personagens e o narrador e entre o narrador e o leitor não pressupõem a confiança baseada no dizer ou conhecer a verdade e, portanto, não exigem as mesmas opiniões ou interpretações. Trata-se de seres unidos não pelas mesmas certezas ou pontos de vista, mas pelas desconfianças e divergências. Sendo assim, essas

relações entre os personagens criam uma narrativa que indaga e explicita seus limites e incapacidades de apreender o que se percebe e experimenta.

Além do humor evidenciar o caráter de gozo dos diálogos na festa e na caminhada, o próprio ato de conversar despreziosamente causa satisfação: discordar por discordar é divertido. Portanto, as conversas entre amigos são estruturantes em *Glosa*, não por ser só o afeto privilegiado nas relações entre os personagens, mas também porque as vozes dissonantes dos amigos compõem o centro da trama: lembranças e experiências, alheias e próprias, duvidosas e singulares. Em concordância com Premat (2008), esse grupo é regido por “la incredulidad, una filiación de desconfianza, un código común de negatividad: ése sería el linaje intelectual tan argentino después de todo, que Saer crea en sus ficciones” (p. 183).

Como se viu, essas tentativas de captar demoradamente eventos provisórios por intermédio da captação demorada de certos pontos de vista divergentes são um fracasso no sentido de não alcançar uma narração completa ou harmoniosa de tais instantes. Quanto mais o narrador e se aproxima do que relata, maior a confusão. A voz narradora sente, simultaneamente, angústia por não conseguir dar conta do que narra e gozo no próprio ato de narrar, que nunca cessa de buscar diferentes maneiras de contar minuciosamente a percepção dos personagens, uma vez que o narrador é, segundo Arce (2013), como uma caixa de ressonância dos pontos de vista dos protagonistas.

A caminhada dos personagens principais e o que conversam é fundamental para gerar uma partilha parcial de percepções. O trecho abaixo está em uma das últimas páginas das primeiras sete quadras – primeira parte de *Glosa*

– e mostra que a conversa de Leto e Matemático, reconstruído com versões alheias, suscita um laço provisório, uma proximidade provisória entre os caminhantes:

Desde que empezaron a recorrer juntos la calle recta [...], un nuevo lazo, impalpable, los emparenta: los recuerdos falsos de un lugar que nunca han visitado, de hechos que nunca presenciaron y de personas que nunca conocieron, de un día de fin de invierno que no está inscripto en la experiencia pero que sobresale, intenso, en la memoria [...] (Saer, 2013, p. 85).

A caminhada é um tempo-espço que conflui e aproxima amigos no seu particular processo de construir lembranças alheias e próprias de um evento passado que começa a fazer parte da memória de cada um dos membros de maneira única, mas bastante imprecisa. Agamben (2009) postula que os amigos não con-dividem algo, mas sim a própria experiência da amizade. Essa se materializa no passeio que evoca lembranças alheias de um *asado*, no qual se dão debates regados a carne e álcool, e isso possibilita que os ausentes também tenham palavra nessas conversas, dando maior intensidade ao laço de amizade entre os dois. Tal con-divisão não se restringe somente ao relato do evento e ao passeio em si, mas a experiências estéticas compartilhadas, como a escuta de uma música, a leitura de um poema ou a observação repentina de um quadro. Estar ou não envolvido em tais experiências é estar ou não con-dividindo a experiência da amizade.

A experiência narrativa compartilhada da festa mostra que Matemático reconhece em Leto um membro da rede de amigos. Por sua vez, apesar da insegurança em relação ao seu lugar nessa rede, o segundo reconhece o primeiro

como um membro do círculo ao lhe conferir o poder da narração. Apesar de o laço dos dois ser frágil, ambos não questionam a existência do outro no círculo de amigos e há o estabelecimento de uma promessa de amizade mais sólida entre eles, a qual não se cumpre. Por esse motivo, a experiência narrativa e a consequente amizade acidental de Leto e Matemático garantem, provisoriamente, a sua coexistência como membros do grupo de amigos.

Concordamos com Ricci (informação pessoal) quando afirma que a amizade entre os protagonistas não é duradoura como outras desta narrativa – por exemplo, a amizade entre Matemático e Pichón Garay ou entre Leto e Tomatis, que voltam à cena na prolepse – ou de outras narrativas de Saer. A amizade entre os caminhantes está no tempo do passeio. Este dura quarenta e cinco minutos, mas se estende no tempo da leitura: a amizade entre eles vai coexistindo nessa dilatação. Portanto, além das lembranças que se desenvolvem e compartilham entre si, a caminhada em si mesma é fundamental na construção e na explicitação da relação de amizade entre Matemático e Leto, pois a experiência narrativa na conversa se entrelaça com a experiência da caminhada a ponto de uma não prosseguir sem a outra: a narração do aniversário segue somente quando os personagens estão caminhando e se interrompe quando atravessam a rua.

A dinâmica da amizade entre Leto e Matemático é frágil e incipiente: o decorrer da caminhada dissolve uma amizade que não teve tempo para se solidificar, mas o narrador faz o leitor se deter nesses encontros efêmeros que se transformam em duradouros pela narração e leitura. Narrador e personagens prolongam a experiência do instante no relato da festa.

COMÉDIA, DILATAÇÃO PROVISÓRIA DO FIM TRÁGICO

As correções bruscas e desdenhosas do narrador em torno do que os personagens pensam e das especulações sobre suas mínimas ações levam Balderston e Lucero (2010) a concluir que o humor do narrador incita o riso no leitor por ser uma paródia da onisciência narrativa, já que esse narrador se preocupa exageradamente em dar conta de detalhes, de erros e de incongruências por meio de um olhar tortuoso e brincalhão.

Sendo assim, os críticos anteriores veem o romance como uma brincadeira, pois concluem que o tom comicamente dubitativo do narrador – assim como as glosas da festa e os debates entre os personagens-amigos – não pretende esclarecer, mas desconcertar o leitor com inesgotáveis reformulações e questionamentos, mostrando o lado risível das preocupações do narrador e dos personagens. Em vista disso, concluímos que a voz narrativa estabelece com o leitor uma cumplicidade semelhante à das relações de amizade entre os personagens.

Assim como a amizade entre Leto e Matemático, o romance é possível no limite restrito da caminhada, entre a primeira e a última página/quadra, apesar das incertezas, da proliferação de um passado inapreensível e de um futuro nefasto para os personagens, devir relacionado aos efeitos trágicos e inescapáveis da última ditadura militar argentina. De acordo com Berg (1999): “La glosa como guerra de versiones, como expansión proliferante del chisme, del rumor o del comentario maledicente construye el único suspenso posible que precede al otro tiempo, el tiempo que ingresa en tanto violencia atroz de la historia” (p. 17).

O instante de prazer – que é também o tempo de leitura – é efêmero, mas efetivo. Por isso Contreras (1991) argumenta que a demora na narração desses encontros de curto tempo cronológico é uma forma de resistir à consciência da dor da finitude humana, porque o prazer que as reuniões proporcionam para os personagens-amigos se reflete na narração e leitura, e faz com que personagens, narrador e leitores se esqueçam provisoriamente de que esses encontros, assim como sua narrativa e leitura, terão um triste fim.

A crítica anterior analisa o poema que é epígrafe do romance – “En uno que se moría/mi propia muerte no vi/pero en fiebre y geometría /se me fue pasando el día/ y ahora me velan a mí” (Saer, 2013, p. 9) –, e ela observa que os versos recusam o tom grave que pressuporia a profundidade da sua mensagem (a experiência de não ser contemporâneo da própria morte), pois a sua sonoridade é leve, lúdica. Ela supõe que uma música cômica desvia a atenção do leitor do conteúdo grave da mensagem, distração que antecipa o que acontecerá no romance que lhe segue.

Como mostramos na parte anterior artigo, Leto e Matemático se distraem provisoriamente dos seus sentimentos de exclusão no passeio que prolonga a festa porque emergem do pântano de suas consciências para conversar sobre a celebração. Isto é, a tristeza que carregam dentro de si não cessa, mas é aliviada momentaneamente. Além do mais, muitas vezes o humor resulta de uma tensão provocada pelo desconcerto entre um tom, um comportamento e um tema. O poema e o romance são escritos de maneira semelhante a como escreve Brás Cubas, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”.

Contreras (1991) frisa que tal inadequação se evidencia mais ainda na cena de leitura desses mesmos versos na caminhada: Tomatis, autor do poema na narração, muda o tom de sua voz e lê o poema com uma irônica solenidade; Matemático compreende e se extasia; Leto não escuta; Tomatis volta a lê-lo menos atento ao poema que à reação de Leto; Matemático controla e reprova com seu olhar a desatenção desse amigo; Leto, pressionado pela dupla vigilância, outra vez não escuta. A crítica presume que os leitores esquecem o sentido profundo dos versos e riem porque se distraem pela engraçada tensão da cena, salientando que a demora nesses momentos não provoca no leitor o riso que tem a força de uma gargalhada desdenhosa ou cínica porque o riso em *Glosa* não é um ataque contra a morte, mas possui a astúcia do esquecimento, uma forma de resistir provisoriamente à tristeza.

Essas e outras análises do romance levam a crítica acima a concluir que, assim como os personagens-amigos, narrador e leitores querem esquecer a dor do fim. Por isso, desfazem-se provisoriamente dos relatos do futuro que irromperão no romance transformando negativamente, ou às vezes destruindo a vida de muitos dos membros do grupo de amigos⁶.

O prolongamento da festa em evocações na caminhada que se dilata prazerosamente adia provisória e conscientemente o relato da separação

6 De acordo com Bracamonte (2007), os personagens de *Glosa* encarnam 4 estados políticos-civis importantes da última ditadura militar argentina na prolepse do romance: os exilados do país por motivos pessoais e depois ideológico-culturais (Pichón Garay) ou diretamente ideológicos (Matemático); os isolados culturalmente na Argentina em contexto ditatorial (Tomatis); os desaparecidos (Gato Garay e Elisa); os guerrilheiros e suicidas (Leto). Salientamos que *Glosa* é publicada três anos depois, 1986, do fim da última ditadura militar argentina, em 1983, e a prolepse do romance está cronologicamente localizada nos anos 70.

e o fim do grupo de amigos por razões especialmente político-históricas. Contreras (1991) argumenta que a alegria de estar juntos fornece-lhes uma espécie de anestesia para a finitude humana porque o riso tem o poder de exorcizar o medo da morte, mas só durante o tempo curto dilatado que dura uma gargalhada porque contra os vislumbres de tristezas futuras para os personagens, prevalece no tempo de leitura do romance a demora nos instantes efêmeros desses encontros.

A morte e os outros efeitos do terrorismo de estado ditatorial são catástrofes anunciadas e inevitáveis, mas os personagens e o leitor desconhecem o dia e o modo como acontece até que o romance esteja avançado. O leitor sabe que os personagens se dirigem para um fim, mas quando o fim não é conhecido na primeira leitura, podemos esperar que não esteja próximo, até o momento em que o catastrófico irrompe. Em concordância com Kohan (2011), a narração da prolepse se insere em um todo narrativo em que o político-histórico irrompe sintética e intensamente. Isto é, os efeitos da ditadura são escritos de forma precisa e condensada para interromper o prazer estético de uma narrativa predominantemente morosa que narra momentos provisoriamente felizes porque também irrompe dessa maneira na história dos personagens que sofrem as suas consequências.

Talvez seja por isso que, além do prolongamento do presente prazeroso, o narrador detalha os futuros mais trágicos dos personagens – a depressão e isolamento de Tomatis e a guerrilha e suicídio de Leto – predominantemente no futuro do indicativo, tempo que coloca, segundo Pereira Jr. (2006), o que acontecerá com os personagens “fora” do presente da narrativa.

Ademais, os saltos para o futuro da caminhada para contar o destino trágico dos personagens não são o fim do romance. Depois que a voz narrativa deixa o leitor consciente de que a dispersão da rede de amigos virá e de que Leto se suicidará, há uma volta para o presente e para um Leto jovem, vivo e ignorante do que lhe espera.

O romance-comédia termina bem, mas provisoriamente porque, como diz Saer, em conversa com Piglia (1995):

Yo llamé a *Glosa* una comedia porque la comedia está antes del fin. El fin está elidido en las comedias. Terminan bien, pero provisoriamente.

Se puede tener esa visión del mundo: que está provisoriamente bien. Y cuando me refiero al mundo no solamente me refiero a la sociedad, a la vida de cada individuo, sino también al universo. En *Lo imborrable*, el narrador dice, en un determinado momento, “la tierra está girando, pero provisoriamente”. Cuando tomamos conciencia de que todo es provisorio nos damos cuenta de que, al mismo tiempo, es una situación altamente cómica. Si escuchamos el discurso del presidente de la República a propósito de su reelección y sabemos que vivimos en un universo provisorio, esas pretensiones naufragan inmediatamente en el ridículo. Pienso que el humor cumple esa función (1995, p. 83).

Portanto, além do esquecimento provisório da consciência de que tudo tem um fim nos encontros desses personagens que se reflete na narração e no tempo de leitura, a consciência de que tudo é provisório dá um novo sentido para o romance depois que o leitor tem acesso a esses futuros: os personagens-amigos, juntamente com narrador e leitores, devem aproveitar o presente enquanto ele não se esvai. *Carpe diem*. O dom do instante vivido e compartilhado entre amigos é uma dissonância, uma inadequação feliz a esse tempo devastador do político-histórico.

A narrativa e os personagens do romance em análise são como o viajante-narrador Marco Polo de *Cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. O objetivo de suas viagens é o seguinte:

— Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito das minhas explorações é o seguinte: perscrutando os vestígios de felicidade que ainda se entreveem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes (2017, p. 70).

Concluimos que a centralidade e a dilatação narrativas nos instantes felizes da comunidade de amigos de *Glosa* jogam para um segundo plano a força política que irá pressionar alguns personagens na prolepse do romance. Ao invés da narrativa representar um lamento pelos catastróficos efeitos de uma violenta ditadura militar, mostra a alegria dos personagens-amigos em estar juntos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. “O amigo”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 79-92.
- Agamben, Giorgio. “Un hambre de buey”. In: *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, 153-165.
- Agamben, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- Arce, Rafael. “La pasión de lo real”. In: CONTRERAS, Sandra (ed.) *Realismos: cuestiones críticas*. Rosario: Centro de estudios de Literatura Argentina y Humanidades; Artes Ediciones, 2013, p. 29-43.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

- Balderston, Daniel; Lucero, Nicolás. “Diálogos, risas y tropiezos en *Glosa*”. In: SAER, Juan José. *Glosa/El entenado*. Edición crítica. Julio Premat (coord.) Poitiers, Córdoba: CRLA, Alción, 2010, 683-696.
- Beceyro, Raúl. “Sobre Juan José Saer: 10 observaciones sin importancia”. In: *Cuadernos de cine documental*, n. 11, Santa Fe: 2017, 26-33. Disponível em: <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/7041>>. Acesso em: 11 out. 2020.
- Berg, Edgardo. “‘Hojas de ruta’ (La ciudad como escenario en *Glosa*, de Juan José Saer)”. In: *CELEHIS*: n. 11, Mar del Plata: 1999, 11-22. Disponível em: <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/409/1011>>. Acesso em: 11 out. 2020.
- Bracamonte, Jorge. *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa Argentina*. Córdoba: Jorge Sarmiento - Universitas libros/Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), 2007.
- Calvino, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- Contreras, Sandra. “Glosa, un atisbo de fiesta”. In: *Paradoxa*, n. 6, Rosario: 1991, 43-52. Disponível em: <<http://www.lectorcomun.com/archivos/files/5ContrerasParadoxa6.pdf>>. Acesso em 08 jan. 2014.
- Corrado, Omar. “Sonido, tiempo, forma: una escucha musical de los textos de Juan José Saer”. In: *Revista del ISM*, v. 1, n. 5, Santa Fe: nov. 2005, 24-49. Disponível em: <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ISM/article/view/512>>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- Dalmaroni, Miguel; Merbilhaá, Margarita. “Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”. In: JITRIK, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, v.11. Buenos Aires: Emecé, 1999, 321-343.
- Dema, Pablo. “El relato literario y la memoria colectiva”. *Borradores*, v. VIII-IX, Córdoba: 2008, 1-9. Disponível em <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/>>

- borradores/Vol8-9/pdf/El%20relato%20literario%20y%20la%20memoria%20colectiva.pdf>. Acesso em: 11 out. 2020.
- Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Saer”. In: *Crítica cultural*, n. 2, v. 5., Santa Catarina: 2010, 325-347. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/695/650>. Acesso em: 22 jul. 2014.
- Kohan, Martín. “Glosa, novela política”. In: Ricci, Paulo (ed.). *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011, 147-160.
- López, Silvana. “Temporalidad, fantasma y narración en ‘Glosa’ de Juan José Saer”. In: *Chasqui*, n. 2, v. 41, Arizona: nov. 2012, 164-182. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43589465>>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- Assis, Machado de. “Memórias póstumas de Brás Cubas”. In: *Obra completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- Oubiña, David. “La extenuación”. In: *Lecturas de Juan José Saer: una celebración de “la zona”*, 2005. Anais eletrônicos ... Buenos Aires: Universidad de San Andrés, MALBA, 2005, 13-18. Disponível em: <<http://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/bitstream/10908/445/1/%5bP%5d%5bW%5d%20DT38-Lecturas%20de%20Juan%20Jos%C3%A9%20Saer.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- Pereira Jr., Antônio D. *Glosas e silêncio em Juan José Saer*. 124f. Dissertação de mestrado. IEL/Unicamp, São Paulo: 2006. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000384518>> Acesso em: 11 out. 2020.
- Piglia, Ricardo. “La amistad en Saer”. In: SAER, Juan José. *Glosa/El entenado*. Edición crítica. Julio Premat (coord.) Poitiers, Córdoba: CRLA, Alción, 2010, p. XVII-XX.
- Platão. *O banquete*. 3ª ed. Belém: ed. ufpa, 2011.

- Premat, Julio. “Saer, un escritor del lugar”. In: *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 167-202.
- Ricci, Paulo. *La condición inmortal*. São Paulo, 6 de ago. 2015. 1 mensagem eletrônica.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Saer, Juan José. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. E-book.
- Saer, Juan José. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- Saer, Juan José. *Glosa/El entenado*. Edición crítica. Julio Premat (coord.). Poitiers, Córdoba: CRLA, Alción, 2010.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012 [1991]. E-book.
- Saer, Juan José. *Glosa*. 5ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2013 [1986].
- Saer, Juan José; Piglia, Ricardo. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

El Peso de las Monedas en la Poesía de Fernanda Laguna y Arturo Carrera

*The Weight of Money in the Poetry
of Fernanda Laguna and Arturo
Carrera*

Julieta Novelli

María Eugenia Rasic

Julieta Novelli. Profesora en Letras y becaria doctoral de la Universidad Nacional de La Plata. En su tesis trabaja con la obra de la poeta argentina Fernanda Laguna y poesía de los noventa.

Contacto: julinovelli@hotmail.com

María Eugenia Rasic. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Trabajó en su tesis con la obra del poeta argentino Arturo Carrera y con otros puntos de intensidad de la poesía latinoamericana. Becaria Posdoctoral del IDIHCS-CONICET.

Contacto: mariaeugeniarasic@gmail.com
Argentina

Recebido em: 29 de junho de 2020

Aceito em: 29 de julho de 2020

PALABRAS CLAVE:

Arturo Carrera; Fernanda Laguna; Dinero; Neoliberalismo; Poesía.

Resumen: A partir de la lectura de algunos poemas de *Control o no control* (2012) de Fernanda Laguna y de otros poemas de *Potlatch* (2004) de Arturo Carrera, ambos poetas argentinos con rasgos y recorridos de escritura diferentes, nos pondremos a pensar las siguientes preguntas en común: a) cómo se vincula la poesía nacional con el contexto de urgencia económica, política y cultural de los años dos mil; b) qué estrategias y teorías se despliegan adentro de sus textos para hacer ver las conflictivas relaciones entre poesía y dinero en un escenario nacional en el que los avances del neoliberalismo amenazan todo el tiempo con invisibilizarlas; c) si, con estos modos de visibilizar las relaciones entre poesía y dinero, no emerge desde adentro de la poesía de estos autores un sentido de lo político que amplía el modo de leer lo político en la poesía nacional.

KEYWORDS: Arturo Carrera; Fernanda Laguna; Money; Neoliberalism; Poetry.

Abstract: From the reading of some *Control or non-control* poems (2012) by Fernanda Laguna and other *Potlatch* poems (2004) by Arturo Carrera, both Argentine poets with different traits and writing paths, we will think about the following questions in common: a) how national poetry is linked to the context of economic, political and cultural urgency of the two thousand years; b) what strategies and theories are deployed within their texts to show the conflictive relationships between poetry and money in a national setting in which the advances of neoliberalism threaten to make them invisible all the time; c) if with these ways of making the relationships between poetry and money visible, a sense of the political does not emerge from within the poetry of these authors, which broadens the way of reading the political in national poetry.

INTRODUCCIÓN

Dentro de la primera década de los años dos mil, la crisis económica producida en Argentina por el largo proceso de reestructuración económica de corte neoliberal, instaurado sigilosamente en los años de la última dictadura cívico-militar y desplegado espectacularmente en los años noventa, estuvo acompañada de una crisis política y social profunda que propició, por un lado, una gran inestabilidad no sólo en la moneda nacional, y por ende en los precios, sino también en la representación política y en la credibilidad popular respecto a la clase dirigente. Por otro lado, pero no de manera aislada, dicha crisis trajo: un incremento descomunal de desocupados y empleo precarizado, así como también, y de manera consecuente, un incremento descomunal de la pobreza; la creación de nuevos mapas territoriales demarcados por la concentración de los nuevos ricos por un lado y la concentración, mucho mayor, de los nuevos pobres por otro; el incremento de protestas sociales y la creciente intervención de fuerzas represivas como respuesta, las cuales dieron lugar al asesinato de dirigentes sociales en plena vía pública; la intromisión desmedida de las lógicas del mercado y de las políticas de privatización en las formas de organización y administración de los sistemas sanitarios y educativos e, inclusive, en los sistemas de percepción de los actores sociales (Svampa, 2005). En este panorama, que, por supuesto, siempre queda reducido al momento de hacer referencia, el mapa cultural debe organizarse de otra forma, puesto que sus actores serán también parte de esa crisis, y ofrecer nuevos modos de sobrevivencia tanto individual

como comunitaria. En las artes, vemos emerger, por ejemplo, maneras alternativas de pensar la edición ante el aumento progresivo de costos en torno de los insumos y materiales de producción,¹ así como también vemos fortalecerse los espacios de circulación virtual de las artes y la literatura y, con ello, la experimentación con otros soportes, objetos y formas de hacer, de ver y de leer la literatura (Mariasch, Tabarovsky, Vanoli, 2012).

A la vez, como bien nos advierten algunos estudios críticos hechos sobre la literatura producida durante ese período, más específicamente sobre poesía, el nuevo paisaje social y cultural que abre la crisis del 2001 en la Argentina afecta los modos de percibir y de hacer aparecer en la escritura su contexto de producción, su diálogo continuo o interrumpido con los sujetos, objetos y lenguajes de ese nuevo presente que entra y sale de la poesía de maneras divergentes, ya sea poniendo el ojo y el oído en las escenas sociales o en el universo de lo privado y de lo familiar; ya sea apostando a un artificio de la lengua que se aproxima o aleja del registro de lo coloquial; ya sea mezclando perspectivas y procedimientos (Siganevich, 2018; Dobry, 2007). Tal vez habría que pensar si estas características son propias de una época, o más bien de las heterogeneidades propias de la poesía contemporánea en general. No obstante, siempre que ha existido

1 Como ejemplo de estas emergencias, encontramos el proyecto editorial Eloísa Cartonera que devela el vínculo directo entre una de las figuras “emblemáticas” de la crisis, como los cartoneros y los artistas. En el 2003, esta editorial cartonera surge ideada por Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna. Los libros estaban hechos con el cartón comprado –por un precio mucho mayor al que se compraba en el mercado– a los cartoneros de la ciudad de Buenos Aires, quienes eran, a su vez, los encargados de confeccionarlos y pintar sus tapas. Además, en el local donde se montaba el proyecto se vendían también, junto a los libros, frutas y verduras al costo.

un contexto de urgencia histórica, las preguntas sobre los vínculos entre el arte, la poesía, el dinero y la política resultan igualmente urgentes no sólo para ser hechas de nuevo, sino también para repensar cómo o desde qué lugar se habían hecho antes. En este sentido, vemos aparecer, en ciertos momentos de la historia de la poesía argentina, un modo de pensar dichas preguntas y de organizar sus inminentes respuestas en conjuntos armados con criterios fundamentalmente binarios, los cuales pueden simplificarse por medio de esa lectura en el siguiente: “poesía comprometida” y “poesía descomprometida”. Estos criterios serán abordados hacia el final de este artículo para pensar también, junto con ello, si, en la escritura de los poetas seleccionados, no habitan otras formas de politicidad que hasta entonces no podíamos detectar por estar leyendo con dicha consigna reduccionista del binomio.

De esta forma, proponemos una selección de textos de Fernanda Laguna y de Arturo Carrera, dos poetas que, más allá de compartir o no tradiciones y rasgos poéticos en común, instalan ante nuestros ojos una valiosa pregunta: ¿Cómo se cuentan la historia, el presente y las monedas en la poesía argentina de los años dos mil?

LAS MONEDAS DE ORO

“El escriba rele”, “El escriba escribía”, “El escriba reescribe”, “El escriba repite”. Así se titulan los primeros poemas de *Potlatch* del poeta argentino

Arturo Carrera,² publicado por la editorial Interzona en el año 2004. Esta figura del “escriba” ya había sido utilizada en sus primeros libros, tales como *Escrito con un nictógrafo*, de 1972, y *Oro*, de 1975. En este último, inclusive, ella es utilizada con casi las mismas fórmulas de escritura: “el escriba reescribe”, “el escriba escribía”, “el escriba oye”, “el escriba afirma” etc. (27-32). Sabemos que el escriba en los pueblos antiguos, además de haber sido el sujeto encargado de copiar escritos y pasarlos en limpio para su uso principalmente administrativo, era conocedor de los secretos del cálculo y sabía contar las monedas del oro (motivo por el cual asumían funciones gubernamentales). Ahora bien, ¿cuáles son esas “monedas del oro” en la poesía de Arturo Carrera? Para explorar esa pregunta en *Potlatch* del 2004, leamos los primeros poemas del primer apartado llamado “Oro”:³

2 Poeta argentino nacido en la localidad de Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires. Ha escrito desde el año 1972 más de veinte libros de poesía, numerosos ensayos y traducciones de grandes poetas como Mallarmé, Ashbery, Passolini y Haroldo de Campos, entre otros. La crítica especializada lo ha ubicado fuertemente desde sus comienzos en el llamado neobarroco latinoamericano, aunque el autor se ha ido abriendo, ya en los años ochenta, hacia otras formas de la poesía más “simple” (Aira, 2005). Además, funda en el año 2006, junto con otras figuras del arte local, el proyecto cultural *Estación Pringles*, el cual, desde sus comienzos, se apoyó fuertemente en la producción comunitaria de saberes y miradas transversales y multidisciplinarios. Su obra poética hoy se halla reunida en tres grandes tomos bajo el nombre de *Vigilámbulo* (2014) por el sello editorial Adriana Hidalgo.

3 Se transcriben a continuación dos poemas de *Potlatch* a la vez, es decir, de manera horizontal y simultánea, para favorecer a la visualización de la misma línea cronológica y espacial – Coronel Pringles, 1954 – sobre la que el autor monta la escritura.

EL ESCRIBA RELEE

Pringles, julio, 1954.

perro

pe rro

rr o rro

rr o rro

carreta ahorro arruga

parral arriba parrilla

La carreta va totalmente cargada

¡Ahorra!

La Caja Nacional

de Ahorro Postal espera tu depósito.

¡Hazlo ahora que puedes! Te lo

devolverá cuando más lo

necesites (13).

EL ESCRIBA REESCRIBE

Pringles, invierno, 1954.

UNA OBRA DE AMOR

Dora besa con ternura a su muñeca.

Norberto construye la casa y Fernán

acaricia el rifle que

siempre quisieron tener.

Mientras los mayores se lucen en las

canchas de fútbol, los más pequeños

viven un sueño en la Ciudad Infantil.

Trenes llenos de niños felices que ríen y

cantan recorren el

país.

Es el milagro de la Fundación Eva Perón.

En la Nueva Argentina los únicos

privilegiados son los niños (15).

En Coronel Pringles, pueblo natal del poeta del año 1954, Carrera sitúa el comienzo de un libro publicado tres años más tarde de la crisis argentina del 2001. El “oro” del poeta parece estar a lo largo de todo el libro en los recuerdos y registros propios de una infancia que transcurre bajo el manto de una Argentina de bienestar social pero que se sitúa, al igual que en el contexto en que *Potlatch* se publica, en los umbrales de una crisis política y social profunda: el Golpe de Estado cívico-militar del año 1955 que derroca al gobierno constitucional de Juan Domingo

Perón.⁴ De este modo, los años dos mil no aparecen en el libro de Carrera a través del despliegue de un paisaje social determinado y/o a través del uso de un sujeto colectivo capaz de hacer visibles los dramas sociales de la época más inmediata del libro, tal como se esperaría de una poesía “realista” y “comprometida”, sino a través de la experiencia de un niño alejado, tanto del gran centro urbano, como del presente más cercano, y a través de los juegos fonéticos que ese niño lleva a cabo con las palabras. Si volvemos a leer los poemas del autor recién citados desde esta perspectiva lúdica, vemos que entre los juegos fonéticos que la doble –la *r* va arrastrando en el poema “EL ESCRIBA RELEE” y se deja escuchar para el hablante español la palabra “**corralito**” que, si bien nunca se escribe, pero sí “**carreta**” y “**ahorro**”–, aparece escondida entre el tintineo que la serie de palabras utilizadas deja caer sobre el lector, cuando este las escucha en clave histórica y no únicamente formal. En Argentina sabemos que “el corralito” fue el nombre que recibió, como coletazo de la crisis económica y financiera, la retención y pérdida de los ahorros de miles de trabajadoras y trabajadores que habían visto en las entidades bancarias un depósito de resguardo. Mientras esto ocurría, en el otro poema citado, “EL ESCRIBA REESCRIBE”, a partir del recuerdo de un beso, de un juguete y de una obra de amor, el sujeto sueña despierto

4 Con este Golpe de Estado, Argentina ingresa al Fondo Monetario Internacional y al Banco Mundial. Para el último día de la dictadura, se registra una deuda externa que comprometía mucho más que la totalidad de las reservas y un gran debilitamiento de las fuerzas políticas y sindicales, así como también de la industria nacional y de los salarios de los trabajadores, entre otros efectos sociales adversos (Pigna, 2014).

con una Ciudad Infantil peronista que, en el ahora de nuestra lectura, es una República de los Niños invadida por la empresa neoliberal del segundo milenio.⁵

Es la infancia del poeta en la escritura la que en este libro nos permite leer, en un contexto nacional atravesado siempre –ya sea en la mitad del siglo XX como en los albores del siglo XXI– por un profundo proceso de crisis económica, una relación con el dinero particular que le sustrae su valor agregado para dárselo al “oro” de la lengua y producir así, en el intercambio lingüístico, el “oro máspreciado del sentido” (Monteleone, 2004). El poema entabla con el dinero un juego cuyas reglas van por fuera de la dinámica capitalista, en tanto la mirada de niño que Carrera recupera le otorga al dinero, justamente, algo de mayor valor aún que su aspecto material: sus relaciones de “inequidades metafóricas” con las palabras (Carrera, 2004, 9). En este sentido, lo que se han gastado a lo largo del tiempo, nos dice el poeta en *Potlatch*, no son las monedas sino las palabras. Pero, en ese gasto

5 La República de los Niños es un parque educativo ubicado en la localidad de Manuel B. Gonnert, partido de La Plata, Provincia de Buenos Aires. Es considerado el primer parque temático de América y reproduce un conglomerado urbano y rural en escala acorde a niños de 10 años, con todas las instituciones correspondientes al sistema democrático. Fue construido en 1951 por el gobierno de Juan Domingo Perón, quien, en el Libro de Oro de la inauguración (nótese la presencia del oro nuevamente en esta azarosa coincidencia), deseó que “en esta República de los Niños aprendan los argentinos a ser justos, libres y soberanos, para que nunca pueda aceptarse la explotación de los hermanos, la sumisión económica y el vasallaje político”. Tras el Golpe de Estado de 1955, se abandonaron todos los programas de formación democrática, y la República de los Niños se redujo a un Parque temático recreativo de juegos mecánicos. En los años noventa, la instalación de comercios destinados al consumo, como las casas de comidas rápidas por ejemplo, hicieron más evidente el mito que emparenta a esta República desde sus comienzos con el parque temático Disneyland, ubicado en California, Estados Unidos.

o pérdida, es donde anhelamos los restos de un habla olvidada y donde no debemos ignorar la potencia de la falta. Ahí, en esa fuerza, es donde es posible la poesía y su supervivencia en un sistema de vida productivista en el que, tanto los sistemas de pensamiento y de lectura, como la poesía y las palabras, deben estar regidas por un criterio de utilidad. La clave está, nos dice Bataille en el prólogo que Carrera escribe a su libro, en considerar a la poesía como un espacio de creación cuya productividad se da no por medio de la ganancia sino, a la inversa, por medio de la pérdida:

En el ir y venir de objetos, de dones y contradones que sólo en apariencia se guardan o se pierden, ¿qué lugar le asignaríamos a ese dinero en relación con la poesía como don? ¿Es todavía la poesía, como lo insinuó Georges Bataille, un sinónimo de **consumo**, dado que significa de la manera más precisa: “creación por medio de la pérdida”? ¿Su sentido se acerca al sacrificio y a la noción de cosa sagrada precisamente por ese gasto inevitable? (Carrera, 2004, 9-10).⁶

Anahí Mallol en “El potltach supremo: la vida, la poesía (Acerca de *Potlatch* de Arturo Carrera)” (2005) sostiene que es esta teoría de Bataille la que hace notar la conexión profunda que existe entre el sacrificio sagrado, bien puede ser el sacrificio de la vida humana, y la poesía: en tanto gasto improductivo, en tanto “creación por medio de la destrucción o la pérdida” (9), porque la

6 Ya desde este “Prólogo” a *Potlatch* (2004), Arturo Carrera nos envía al trabajo de Georges Bataille, “El don de la rivalidad: el ‘potlatch’”, incluido en *La parte maldita* (1949), quien, a su vez, está inspirado en un trabajo sociológico de Marcel Mauss sobre el intercambio económico en las sociedades arcaicas, llamado *Ensayo sobre el don* (1924). Allí se reflexiona sobre un tipo de intercambio que, a diferencia de la economía capitalista – basada en la producción, la acumulación y el consumo –, se asienta en la donación, el derroche y el obsequio. Un sistema de prestación colectivo, nunca individual, entre donantes y donatarios, que consiste en la obligación y el desafío, tanto de darse obsequios entre clanes o familias, como de recibirlos obligatoriamente.

función creativa compromete la vida misma de quien la asume, a favor del esplendor del don. Por lo cual la poesía aparece una vez más ajena, por su economía y por su circulación, a la sociedad capitalista. Sin embargo, nos recuerda la autora mediante una de las definiciones más ortodoxas de *El capital*, si “la usura es una de las palancas más poderosas para los presupuestos de la sociedad industrial” (Marx en Bekerman, 1983, 624), en el *Potlatch* de Carrera no puede soslayarse la pregunta por lo que el lenguaje usura del poeta, de lo que el poeta usura del lenguaje – mejor dicho, por el beneficio usurario que el poeta obtiene del lenguaje –, en parte porque el libro indaga sobre los pilares de la organización de la sociedad capitalista: el precio, el valor, el comercio, el trabajo; en parte, porque la literatura retoma allí una de las palancas más poderosas para la formación de presupuestos del capital lingüístico-cultural (2). Así, el libro de Carrera acuña imágenes para pensar o experimentar cuestiones como el gasto, el ahorro, el dinero, la usura, la ofrenda, el intercambio, la mercancía, el tesoro etc., y lo hace, nos advierte Mallol, desde la mirada maravillada –aunque creemos que, por momentos, no tan maravillada o, al menos, no es esta un modo ingenuo de mirar la realidad– y cotidiana del niño, quien sí puede jugar a cruzar los sentidos de la circulación del dinero y la circulación del deseo, ya que cuenta con la fascinación tanto por el ahorro en su alcancía casera, como por el gasto, el derroche improductivo o el sonido y brillo de las monedas que serán guardadas no ya en un corralito bancario, sino en el interior de una memoria poética. Esta logra tomar forma en el libro, inclusive, de objetos pertenecientes al orden de lo cotidiano y que el poeta, al igual que el niño que allí se reconstruye, colecciona y recupera para

ser utilizados con otro fin. Es que, en el interior de los estuches o cofres, nos decía Walter Benjamin (1972) en torno a la poesía de los comienzos de otro siglo, el siglo XX, también hay huellas tanto del contexto que los envuelve, como de quien lo habita, aunque allí dentro cuesten ser más visibles para el lector o lectora de la época que lo reclama. El escriba, el poeta y el niño son los conocedores del interior poderoso de ese estuche, de sus monedas de oro más preciadas: un tiempo que no se consume y que se pierde siempre por los huecos de la ranura de una alcancía.

DATA

con una lata de leche Nido...le pedí a mi abuelo Ramón que le soldara la tapa y le hiciera una ranura. La soldó en tres puntos. Esa era mi alcancía. Esa mañana misma le puse monedas que me dio mi abuela. Pasé el día en casa de ellos y a la noche no aguanté más y la abrí.

yo ahorra en una latita que creo que todavía está en mi casa. Una lata que hacía ruido y a mí me gustaba eso de moverla. Y tuve un chanchito también, que había que romperlo, blanco y con unas pintas rojas, pero cuando descubrí que había que romperlo...porque no tenía otra manera...no me gustó. Pasé a la lata, que era con una ranura y una tapa. Las monedas eran enormes, no me acuerdo el valor. Pero eran unas grandísimas. Me parece que había doradas y plateadas. Pero no me acuerdo cuánto valían, centavos serían. Y después tuve libreta de ahorro. Y me acuerdo que celebrábamos el Día del Ahorro y nos mostraban el ícono con una nena y se hablaba de la importancia del ahorro. Y había lecturas. Cuando grande fui y la cerré a la libreta del ahorro y me devolvieron la plata. Pero no sé para qué me habrá alcanzado. ¿Sería el año ochenta? (124).

PALABRAS Y MONEDAS DEVALUADAS

En este apartado, nos proponemos a leer, en algunos poemas reunidos en el libro *Control o no control* (2012) de Fernanda Laguna,⁷ cómo aparecen los movimientos de la precariedad, la urgencia y la crisis en sus producciones poéticas a la luz de la crisis argentina antes descripta.

En *La precariedad como experiencia de escritura* (2018), Paula Siganevich analiza la emergencia de sujetos que, en la precariedad de la crisis y la decadencia provocada por el neoliberalismo, establecen lazos y producen comunidades artísticas en donde proponen sus propias estéticas, y ubica entre estos sujetos a Fernanda Laguna. Según Siganevich, lo que caracteriza a Laguna es su capacidad de gestión y de construir espacios urbanos en donde se establecen comunidades imaginarias. En efecto, Laguna ha sido impulsora, a finales de los noventa y comienzos de los dos mil, de proyectos como Eloísa Cartonera, mencionado anteriormente, la galería de arte y editorial Belleza y Felicidad, y Belleza y Felicidad Fiorito. A su vez, sugiere Siganevich, la precariedad se manifiesta en su poesía en la estética de lo amateur y lo desprolijo. Esto puede observarse en los poemas

7 Fernanda Laguna nació en Buenos Aires en 1972. Es artista visual, escritora, curadora de arte y gestora cultural. Entre sus intervenciones en el campo cultural ha fundado, junto a la poeta Cecilia Pavón, el espacio de arte y editorial Belleza y Felicidad que funcionó primero, entre 1998 y 2010, como sello editorial y luego como espacio de arte entre 1999 y 2007. Creó, además, espacios artísticos como *No hay cuchillos sin rosas* (2003), *Tu Rito* (2010), *Agatha Costure* (2013), el Universo (2017) y *Para vos... Norma mía!* (2020). En el año 2003, abrió una sucursal de Belleza y Felicidad en villa Fiorito, que continúa en la actualidad. Asimismo, en 2008, Laguna fue miembro fundador de la orientación en artes visuales de una Escuela Secundaria en este barrio. Ha sido, a su vez, uno de los miembros fundadores de la editorial Eloísa Cartonera junto con Javier Barilaro y Washington Cucurto.

en los que predomina el paisaje urbano, pero atravesado por la crisis y, por otro lado, en la simplificación y la economía léxica: “cuando se derrumba lo social, la letra también se derrumba” (2018, 72). En consonancia con la lectura de Siganevich, Dobry (2007) se referirá a los poetas de los noventa como hacedores de una “poesía devaluada”, cuyo material ya no es “el oro del idioma” sino la “palabra desgastada” (274). En este sentido, Dobry sugiere leer, en la poesía argentina de fines de los noventa, las marcas del desengaño institucional, político e ideológico de la crisis, en el movimiento de adhesión a una “estética de lo bajo” para plasmar las violencias cotidianas y oponer resistencia a las instituciones que intenten jerarquizar la “sublimidad poética” (294).

Así, la precariedad aparece en los poemas de *Control o no control* de Laguna, antes que tematizada o representada, en estos movimientos de devaluación de la palabra. Si en el contexto de los 2000, la moneda se devalúa, en estos poemas las palabras son esas monedas no sólo devaluadas, sino también escasas. La operación de desbaratar el lenguaje puede verse en el uso de una norma ortográfica alterada,⁸ en los errores de tipeo o en la afirmación explícita de la falta de palabras: “sos muy capáz” (180) en lugar de “capaz”; “fuimos a comer recién con “coso”” (178); o: “Tengo pocas palabras para usar” (51). De modo que se hace poesía con lo que se tiene (y no) a mano, como se puede, siguiendo la filosofía “Do It Your Self”

8 Cabe resaltar que, en la poesía reunida en *Control o no control*, se han corregido estos usos alterados de la norma ortográfica presentes en las ediciones de Belleza y Felicidad. Sin embargo, algunas alteraciones se conservan tal como en el original.

(“Hacelo vos mismo”) proveniente del *punk* y asociada al anticapitalismo.⁹ Las palabras no son monedas de oro para Laguna, al menos no las trata con cuidado, no las guarda, sino más bien las usa, como los niños con las monedas cuyo valor es variable: valen y no valen, o mejor, valen lo que ellos quieren que valgan, por fuera del valor del mercado, para divertirse o para cumplir deseos o caprichos:

Pido lo mínimo
como piden los mendigos en la calle
o te vendo como los del subte
este poema
a un deseo
(45).

En estos versos de Laguna, las palabras y el poema optan por un valor de mercado profanado. Si bien el poema en la calle puede volverse materia de intercambio, cobra un valor devaluado en la lógica capitalista: vale esa moneda que sobra o que no resta, “lo mínimo”, y que se le da a “los mendigos en la calle”. En otro sentido, también profana el valor de uso común al convertirse en un deseo para los vendedores del subte. Los deseos, que valen poco o nada en el mundo capitalista, son, para esta voz, una

9 Esto puede observarse en la materialidad de las producciones de la editorial Belleza y Felicidad y la disposición de estos materiales: la desprolijidad, el descuido, la inmediatez de la edición, lo efímero. “Es la materialidad que expresaba esa literatura: era una literatura de fotocopias. Para decir esas cosas, necesitaba ese material”, explica Laguna en una entrevista citada por Matías Moscardi en *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa* (2016,133).

niña que comienza hablándole a una flor,¹⁰ lo más valioso. Aquí, además, vemos ingresar a sujetos emblemáticos de la crisis, como los mendigos o los vendedores ambulantes. Más allá de que la presencia de estos sujetos date de antes, es importante destacar que fue en la crisis de 2001 cuando una gran cantidad de trabajadores que habían perdido su empleo se vio obligada a salir a la calle y “optar” por trabajos precarizados.

Esta cuestión también aparece en el poema “Poesía proletaria”, con el que abre el libro *Control o no control*. Nos interesa señalar que la fecha de la primera publicación del poema –editado por Belleza y Felicidad– fue 1998, un año antes de que culmine el mandato del presidente Carlos Saúl Menem, cuyas políticas neoliberales fuertemente privatizadoras expulsaron del sistema, como dijimos, a muchos trabajadores hacia la precarización laboral.¹¹ Laguna escribe este poema a fines del gobierno menemista y, lejos de encubrir sus políticas como parte de la crítica señaló (Montequin, 2003; Ortiz, 2002), acusándola de frívola, naif o banal, y denunció la violencia del capitalismo exponiendo la precarización del trabajo. El poema y el libro comienzan así: “Hoy trabajé/

10 Aquí la primera parte del poema “La flor de la vida”: “Oh... Flor preciosa/opaca, brillante./¿Dónde te escondes?/¿Dónde puedo buscarte?/Déjate ver!/Apenitas,/asómame a mí sólo un poquito,/te lo pido”. La construcción de una voz niña puede observarse, más allá del diálogo con la flor, en el uso de los diminutivos.

11 En el poema “No anda mi equipo de música”, leemos una referencia directa a la política económica menemista conocida como “el uno a uno”, un peso igual a un dólar: “me costó 30 pesos extra que en aquella época era U\$S 30”. Y, seguido a este recuerdo, sentencia “No me quiero/ (ni tengo plata)” (91). El no tener plata parece estar a la misma altura que la autoestima en una sociedad de consumo. Además, aparecen aquí otros síntomas de época, como la necesidad compulsiva de acceder a bienes de consumo y el recurso inevitable del préstamo para satisfacerla: “¡Préstame tus discos!”, dice como un grito llegando al final del poema.

desde las 9 a las 17:15” (9). Y continúa señalando todos los pedidos que repartió ese día en moto a sus clientas: “Hablamos acerca de Nueva York/ que allí hay mucha plata”, no como acá en Argentina, podemos leer entre líneas, e instala el tema del dinero unido al del trabajo, que va a recorrer todo el poema. Entre un pedido y otro, la espera vuelve audible la violencia del sistema:

Mientras esperaba
pensaba en que podía
vender mi cuerpo
(hacer sexo)
para ganar más dinero
y no tener que cargar
tanto peso.
De todas formas
pensé,
“ahora también lo estoy vendiendo”
(10).

La denuncia a la precarización aparece, por un lado, al referirse a la prostitución –“vender mi cuerpo/ (hacer sexo)”– cuya actividad es una de las más vulnerables y precarizadas del mundo laboral. En otro sentido, cuando señala que su trabajo consiste en llevar los pedidos –bastidores, pinturas– en moto, es el cuerpo el soporte que debe cargar mucho peso en un viaje para ahorrar tiempo –y dinero– a costa de la salud física. Lo interesante es que, en este ahorro, que conlleva a lastimar el cuerpo de la trabajadora por unos pesos más, puede leerse la necesidad de “ganar más dinero”. Además, los últimos tres versos destacan la condición insoslayable del sujeto abandonado dentro del flujo del mercado cuando concluye, como una revelación, “ahora

también lo estoy vendiendo”. En efecto, el dinero es una constante en el poema. Leemos, por ejemplo, que una clienta maravillosa es la que no pide “rebaja”, o la importancia de llevar un registro meticuloso, tanto de las deudas - “y me contó/ que un chico/ le debe/ \$490” -, como de las ventas - “Venta total: / \$109”. A su vez, en consonancia con las monedas que se pedían en el poema anterior, podemos leer los siguientes versos en los que una de las clientas le da propina:

y me dijo que me quede
 con los sesenta centavos de vuelto.
 Yo los acepté
 y me fui cantando
 en la moto
 en voz bien alta:
 “-Quiero mi mujer con dinero,
 que me venga
 mi mujer con dinero.
 Que sea alegre
 o no,
 que sea sensible”.
 (11).

No sólo se acepta la propina, sino que esos sesenta centavos importan, la impulsan a cantar, de hecho. Y, en esa canción, leemos una nueva precarización: la de la mujer en un sistema machista en el que los que tienen mucho dinero son, predominantemente, hombres. Esta canción, que se irá intercalando hasta el final del poema, vuelve audible el anhelo de que la dueña del dinero sea una mujer sensible. De modo que, la figura del proletario que aparece en el título del poema, se actualiza en el achaque del cuerpo a

causa del trabajo precarizado y en este deseo de ganar dinero que se observa de forma explícita en la canción, pero también en el registro minucioso del dinero, de las ventas, de las deudas de otros y, sobre todo, en esa revelación de su condición de trabajadora precarizada que, al pensar en su cuerpo, concluye: “ahora también lo estoy vendiendo”.

CONCLUSIONES

Hemos visto a lo largo de este trabajo diferentes maneras de abordar, a través de la poesía de Arturo Carrera y Fernanda Laguna, la pregunta inicial que dio impulso a su escritura: ¿cómo se cuentan la historia, el presente y las monedas en la poesía argentina en los años dos mil? En el caso de *Potlatch* de Arturo Carrera, observamos que el presente del libro nos envía hacia un pasado de la historia argentina en el que el bienestar social es interrumpido por otra crisis política y económica de gran impacto en la memoria social y, a la vez, en la memoria poética del niño que el libro guarda como en una pequeña y casera alcancía. Entre el acto de guardar o ahorrar y de perder o gastar las monedas de oro del tiempo y del sentido de las palabras se produce, bajo el eco de Bataille, una teoría del don y contradon en la escritura del autor para pensar una economía poética alternativa a la de la lógica capitalista que, en el país de los años dos mil, devalúa la moneda nacional y acorrala a las personas, o bien en nuevos territorios de vulnerabilidad y de pobreza, o bien en las puertas de los bancos.

En el caso de Fernanda Laguna, observamos los movimientos de la precariedad y la crisis en lo que la crítica llamó “pobreza léxica” (Siganevich,

2018) o “poesía devaluada” (Dobry, 2007). En sus poemas, las palabras, lejos de ser monedas de oro para la poeta, se convierten en monedas desgastadas que, sin embargo, logran profanar el valor de uso y se vuelven un deseo o una posibilidad – como las monedas que juntan los niños en sus alcancías – para los sujetos precarizados por las políticas económicas del neoliberalismo. De hecho, la cuestión del dinero también aparece como una constante en “Poesía proletaria”, que impone a los cuerpos la necesidad de venderse por el afán de ganar unas monedas más.

Si bien en ambos casos, la presencia del contexto nacional de los años dos mil argentinos y la presencia del dinero son abordados con temporalidades y “monedas léxicas” distintas (un “pasado con monedas de oro” en Carrera y un presente con monedas precarizadas en Laguna), creemos que, con estos modos de hacer aparecer las relaciones entre poesía y dinero en la escritura de estos autores, emerge un sentido de lo político que amplía la manera predominante de leer lo político en la poesía nacional. Esta lectura muchas veces continúa buscando en el carácter solemne, realista y coloquial de la poesía de los años sesenta/setenta (de la cual la poesía de Juan Gelman o Francisco Urondo, por ejemplo, son referentes imprescindibles) el modo más “éticamente responsable” de acercarse y representar, así, el contexto social de una época. Es esta forma de leer una poesía “políticamente comprometida”, la que continuará predominando más de cuarenta años después y la que exigirá a los poetas ajustar, en cierta medida, su “compromiso” a esa única manera del “deber decir” poético. Esto podemos visualizarlo cuando leemos en ciertas lecturas críticas las acusaciones de arte light, conformista (Montequin, 2003),

naif o menemista (Ortiz, 2002¹²), hechas sobre la poesía de Fernanda Laguna. También cuando, en casi ninguna lectura crítica hecha sobre la poesía de Arturo Carrera, encontramos con luminiscencia la palabra “política” o, en el ejemplo puntual de *Potlatch*, la señalización de la impronta del gobierno peronista en la memoria poética que el libro atesora como una libreta de ahorro o como una alcancía en una coyuntura neoliberal desfavorable. Tanto por la negación, como por la omisión o la resistencia ante esta posibilidad, consideramos que es interesante repensar, por último, si, en las estrategias poéticas que Laguna y Carrera despliegan en sus textos, no hay otros modos de enunciar “comprometidamente” un proceso crítico de agudo empobrecimiento económico nacional, siendo justamente ese otro modo de enunciación y ese otro modo de organizar la experiencia de lo sensible con el mundo de afuera los gestos políticos en su escritura, más que el mensaje o el contenido que en los poemas se evoca. En términos de Rancière:

No es que el arte sea político a causa de los mensajes y sentimientos que comunica sobre el estado de la sociedad y la política. Tampoco por la manera en que representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales. Es político en virtud de la distancia misma que toma respecto de esas funciones. Es político en la medida en que enmarca no sólo obras o monumentos, sino el sensorium de un espacio-tiempo específico, siendo que dicho sensorium define maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera, enfrente de o en medio de, etc. (Rancière, 2006, s/n).

Las formas doradas y, al mismo tiempo, desgastadas, devaluadas o precarias de visibilidad del dinero en los poemas de Arturo Carrera y Fernanda

12 Un contexto de crisis semejante reclama, para Ortiz, un “arte comprometido” en oposición a un “arte naif”, cuyo mundo bello y feliz se advierte peligrosamente cercano a la “fiesta menemista”.

Laguna, permiten recuperar un sentido de lo político y de lo común que se aleja de un presente inmediato, en el caso más evidente de *Potlatch*, o de un pretendido realismo socialista, en el caso más evidente de *Control o no control*, para acercarse a un *sensorium* de época desde otro ángulo. Desde allí, las monedas de oro y las monedas de cartón que resuenan en las palabras son las que regulan los costos y el peso de escribir poesía en tiempos de crisis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. “Epílogo”. In: Carrera, Arturo. *Noche y día*. Buenos Aires: Losada, 2005, 161-171.
- Bataille, Georges. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987 [1949].
- Bekerman, Gérard. *Vocabulario básico del marxismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972.
- Carrera, Arturo. *Potlatch*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- Carrera, Arturo. *Vigilámbulo. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.
- Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Jacoby, Roberto y Longoni, Ana. *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires-Madrid: Adriana Hidalgo – MNCARS – La Central, 2011.
- Laguna, Fernanda. *Poesía proletaria*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1998.
- Laguna, Fernanda. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

- Mallol, Anahí. “El potlatch supremo: la vida, la poesía. (Acerca de *Potlatch* de Arturo Carrera)”. In: *Orbis Tertius*, 10 (11), 2005, 73-84.
- Mariasch, M., Tabarovsky D., Vanoli, H. “Nuevas formas de vida para la literatura”. In: *Clarín*. Revista N. Literatura. 10/08/2012. Disponible en: <https://www.clarin.com/rn/literatura/Nuevas-formas-vida-literatura_0_r1wve-nPmx.html>. Consultado el 15 jun. 2020.
- Marx, Carlos. “La mercancía”. In: *El capital. Crítica de la economía política*. Caracas: Editorial Cartago, 1974.
- Mauss, Marcel. *Ensayos sobre el don. Forma y función en el intercambio de las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz, 2009 [1924].
- Monteleone, Jorge. “El oro de la infancia”. In: *La Nación*. Cultura y Nación 3, 18 de abril del 2004.
- Montequin, Ernesto. “Estertores de una estética”. In: *ramona. Revista de artes visuales* N°31, 2003, 34-40.
- Moscardi, Matías. *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata [Bs. As.]: Puente Aéreo Ediciones, 2016.
- Ortiz, Mario. “Hacia el fondo del escenario”, en *Vox Virtual* 11/12, 2002. Disponible en: <<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002sext/literatura/vox29-7.html#mario>>. Consultado el 15 jun. 2020.
- Pigna, Felipe. *Mitos De La Historia Argentina. I. 5*. Buenos Aires: Planeta, 2014.
- Rancière, Jacques. “La política de la estética”. In: separata de la revista *Otra parte*, N° 9. Buenos Aires, 2006.
- Siganevich, Paula. “La precariedad como experiencia de escritura”. In: *Grumo 4*, Buenos Aires-Río de Janeiro: Grumo, 2018
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2005.

La hora Violeta.
Feminismo y
Canción Protesta en
la Obra de Nacho
Vegas

*La hora Violeta. Feminism and
Protest Song in the Work of
Nacho Vegas*

Sabrina Riva

Recebido em: 1 de junho de 2020
Aceito em: 30 de junho de 2020

Doctora en Estudios Literarios con
Mención Internacional y Máster
en Estudios Literarios por la Uni-
versidad de Alicante, y Profesora
en Letras por la Universidad
Nacional de Mar del Plata. Se
desempeña como docente regular
en la UNMdP y como interina en
la Universidad de Buenos Aires.
Publicó *La garra suave. Represen-
taciones de Miguel Hernández
como escritor popular* y numerosos
artículos sobre literatura española.
Contato: rivasabrina@yahoo.com.ar
Argentina

PALABRAS CLAVE:

Nacho Vegas; Violeta Parra;
Violética; Canción protesta;
 Feminismo.

Resumen: En esta oportunidad, nos detendremos en la última obra del cantautor y poeta Nacho Vegas, *Violética*, de 2018, disco publicado a casi un año del centenario del nacimiento de Violeta Parra, en el que se recupera la figura y la voz de la artista chilena. Nos interesa, en particular, analizar cuáles son las razones del homenaje y qué vínculos tienen las producciones de ambos músicos. De las “canciones agitadóricas” de Parra a la canción comprometida del asturiano, los sonidos de la tradición popular se entrelazan con los más actuales y esta es reivindicada tanto en su rol creativo como en su rol político. En el seno del debate sobre el feminismo, además, la grabación de Vegas da cuenta desde su título, pasando por la interpretación de sus piezas con cantantes mujeres y la presentación de ideas desde el punto de vista femenino, de una ética, la del activismo de la “ola violeta” y el de la propia Parra.

KEYWORDS: Nacho
 Vegas; Violeta Parra;
Violética; Protest song;
 Feminism.

Abstract: In this paper, we will focus on the last work of the songwriter and poet Nacho Vegas, *Violética*, of 2018, album released almost a year after the centenary of the birth of Violeta Parra, in which the figure and voice of the Chilean artist are recovered. We particularly want to analyze what are the reasons for the tribute and what links do the productions of both musicians have. From Parra’s “agitadóricas songs” to the Asturian’s committed song, the sounds of popular tradition are intertwined with the most up-to-date ones and this tradition is claimed both in its creative role and in its political role. Furthermore, within the debate on feminism, Vegas’ recording carries on its title, going through the interpretation of his pieces with female singers and the presentation of ideas from the female point of view, an ethics, that of “purple wave” activism and that of Parra herself.

*“Nos quieren en soledad, nos tendrán en común”.
Nacho Vegas. “Runrún”.*

En el imaginario de la cultura española contemporánea, los vínculos entre la música popular y la política nos remiten casi por antonomasia a la figura de los cantautores, quienes –sobre todo durante los años 60 y 70– llevan a cabo proyectos creativos cargados de una decidida fuerza ilocutiva, sistematizando una oposición política desde el ámbito artístico, caracterizada por el pasaje de la letra a la voz de poetas consagrados y perseguidos por el franquismo, la exploración de principios constructivos propios, y el rescate de las identidades folclóricas (Romano, 1993).¹ En palabras de Alberti, la “urgente gramática necesaria” de los mismos, su adhesión a programas políticos de mayor o menor componente revolucionario y su abierto rechazo del régimen favorecen, en especial al comienzo, el uso del marbete “canción protesta” para referirse a sus aspiraciones, cuyo “agonismo” y pasiones en tiempos de censura – remedo de

1 Desde que, en 2016, la Academia Sueca anunciara su histórica decisión de galardonar con el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, por crear “nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción estadounidense”, no solo se señaló nuevamente la cercanía entre la canción de autor y la poesía, entre los cantautores y los poetas coetáneos, sino que también se puso de manifiesto la falta de límites claros entre los distintos géneros discursivos y prácticas artísticas que caracteriza a nuestra contemporaneidad, signada por la hibridez y las mediaciones de diversa índole. El debate, por supuesto, no se ha zanjado. Y, en este sentido, creemos que aún sigue siendo pertinente preguntarse: “¿Es lo mismo una letra que un poema? ¿Las expresiones orales forman parte de la literatura? ¿Es posible pensar esa letra dentro del corpus de las poéticas orales tradicionales, aunque aquí con firma de autor?”. Todo ello sigue sin estar claro, acaso lo que existan sean “respuestas contradictorias en simultáneo, que discuten entre sí y hasta se anulan, o quizá se reúnen y complementan” (Romano, Lucifora, 2020, 6). En el caso de Nacho Vegas, si bien este no se considera primero un poeta y luego un músico como Dylan, resulta imposible pensar su creación solo desde la música, ya sea por su formación literaria, ya por su recreación de las poéticas tradicionales orales, siendo esta perspectiva la que aquí nos interesa.

la cultura oral – encarnan en un discurso contestatario para ser interpretado “al sesgo” (Ong, 1986). Sin renunciar por ello a una “canción diversa” (Eco, 1990) que estimule la reflexión, buscan una manera de hacer catarsis, pero también una canción que interpele a sus contemporáneos y los llame a la acción, adoptando el rol de portavoces de su comunidad.

Por su parte La Moviada, durante la Transición, reformula la perspectiva desde la que se plantean las cuestiones políticas. Como señalan Héctor Fouce y Fernando del Val, “la vivencia del cuerpo, la forma de recorrer la ciudad, las sexualidades que el régimen había considerado desviadas y punibles, aparecen como espacios políticos a explorar. La política desaparece como discurso pero se articula a través de prácticas” (2016, 65). Sin embargo, una vez instalada la democracia esas formas pierden su componente revulsivo, se normalizan y son despojadas de su carácter político. A partir de entonces, se desestiman los relatos colectivos y las movilizaciones, y sólo son recuperados con el advenimiento de la crisis económica iniciada en 2008. Por lo que podemos pensar la trayectoria artística de Nacho Vegas de acuerdo con este último contexto.

Acusada de individualista y expresión de la clase media dominante (Lenore, 2014), el cantante asturiano comienza su carrera musical en la escena *indie* española de los años 90, como guitarrista de la banda de post-rock Manta Ray. Desde el punto de vista sonoro, tal escena apela a la distorsión de la guitarra eléctrica y a la experimentación, mientras que discursivamente prescinde de temáticas ligadas a lo social o político y da muestras sobradas de anglofilia. Esto es, la mayoría de las letras son cantadas en inglés y sus principales referentes son Sonic Youth, Dinosaur Jr y The Jesus and Mary Chain. Ahora bien, en

quince años, todo esto se transforma. No sólo el *indie* se vuelve *mainstream*, sino que las críticas a la situación social del país y el desencanto frente a la clase política cobran mayor protagonismo en las canciones. Y sin duda, es el 15M el que estimula las bases de este cambio, puesto que relega las viejas divisiones políticas, configurando una proclama transversal, en la que la indignación no entiende de izquierdas ni derechas, sino que considera a la ciudadanía frente a los políticos, banqueros y corruptos de diversa índole. A pesar de la ideología del arte por el arte que el *indie* propugna, los músicos no pueden sustraerse a la politización de sus oyentes –los jóvenes y la clase media– ni a su propia experiencia como ciudadanos.

En consonancia con lo hasta aquí mencionado, la obra solista de Nacho Vegas también acusa el impacto de la nueva coyuntura histórica. Sus primeros discos narran historias de personajes marginales y presentan una figura de autor maldito – aunque irónico, herido por la vida y entregado a sus excesos –, que se diluye a partir del EP *Cómo hacer crac*, de 2011, convirtiéndose decididamente en *Resituación*, de 2014, en un cronista de su época, a la manera de los cantautores *folk* de los 60 y 70. Su implicación política excede los límites de su obra, participa de distintas acciones reivindicativas como la Plataforma de Afectados por la Hipoteca e incluso se postula a la lista de Anticapitalistas para la II Asamblea Ciudadana Estatal de Podemos.²

2 Asimismo, como veremos, el cantautor comparte con Violeta Parra no solo su posicionamiento político, sino su condición “mestiza”. Por un lado, la recreación de canciones de la tradición oral popular asturiana es una constante en su carrera y, aunque en menor medida, también se ha dedicado a la adaptación de poetas, por ejemplo, ha puesto música a los *Diariu* I y II de Ramón Lluis Bande y a unos versos de Gloria Fuertes en la “Canción para la PAH”, composición creada para apoyar la lucha en contra de los desahucios. Por el otro, ha publicado dos libros de poesías

Violética, de 2018, su álbum más reciente, recupera la figura y la voz de Violeta Parra y, al mismo tiempo, reivindica el rol creativo y político de las mujeres, presentándose esta como un modelo posible en el ámbito que el asturiano conoce mejor, el de las canciones. Las razones del homenaje son estéticas, pues el diálogo fecundo que el disco presenta entre la tradición popular y los sonidos más actuales es un aspecto de la obra parriana que Vegas aprecia. Y desde luego éticas, visto que la artista chilena es recuperada por su “canto a la diferencia” y, en relación metonímica, como representante del género al cual pertenece.³ “Violeta Parra tenía una cosa que a mí me gusta mucho, que es esa facilidad tan tremenda para aunar lo culto y lo popular” (Barrero, 2017), expresa el cantautor, a quien las movilizaciones del 8 de marzo en España lo hacen repensar el alcance de la llamada “hora violeta”. “Han sido masivas y en un momento donde la izquierda se estaba

y relatos –*Política de hechos consumados* de 2006 y *Reanudación de las hostilidades* de 2017–, presentados en festivales de poesía, en los que además de ofrecer un concierto, ha hablado sobre su literatura. Los caminos de ida y vuelta entre estos ámbitos creativos son frecuentes, no siendo *Violética* una excepción. En relación con ello, nótese que una de sus canciones, “Las palabras mágicas”, en verdad, inicialmente fue un poema registrado en su último libro publicado. Para su aparición en el disco, Vegas la amplió y, sobre todo, la dotó de un tenor político que la pieza original no poseía, al menos no de modo explícito.

- 3 Polifacética y de una creatividad desbordante, atormentada, autosuficiente, pero también auténtica e interesada en cantar al “otro”, empatizar con él y prestarle su voz, Violeta Parra puede pensarse más allá de los estereotipos, aunque su figura de artista no deje de convocarlos y mantenga una relación contradictoria o tensa con ellos. Si hay un aspecto que caracteriza su arte, en opinión de Paula Miranda, una de sus estudiosas más importantes y lúcidas, es el “desplazamiento constante entre identidades, ethos, espacios y discursos de diversos registros y temporalidades”, pues “ella encarna el mestizaje latinoamericano, que no es ya la mezcla racial, sino” –siguiendo a Jesús Martín Barbero– “«la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales... de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo»”. (2000, 7).

preguntando cómo recuperar la calle, el feminismo se reveló como un verdadero eje movilizador. Si queremos verdaderos cambios políticos, sociales y culturales también creo que tienen que pasar por ahí, por el feminismo”, continua Vegas (Garrido, 2018). Y es en ese sentido que emprende una suerte de “desmasculinización” de su ámbito de trabajo y de sus letras, dado que comparte la interpretación de sus piezas con cantantes españolas destacadas, emplea coros y presenta ideas desde el punto de vista femenino, sin que ello impida que otros espacios del álbum desplieguen reivindicaciones de su posicionamiento político habitual, más bien todo lo contrario. Si atendemos a la interpretación que hace de su tiempo histórico, la denuncia que realiza en “Crímenes cantados”, en la que narra la muerte de Zamba Martine y Mohamed Bourdebala en el Centro de Internamiento de Extranjeros de Madrid (Aluche), tanto como la recuperación de los versos compuestos por los hermanos Caxigal, dos de los maquis más conocidos de los primeros años de la posguerra, planteada en “El corazón helado”, por tomar sólo dos ejemplos, confluyen sin demasiadas contradicciones en esa “marea violeta” que el título evoca, pensada esta, en definitiva, como una “ética” capaz de asumir y propiciar los cambios sociales que el músico anhela.⁴

4 No está de más mencionar al respecto que, el día en que lanzó *Violética* al mercado, inició su gira en Murcia y destacó en las redes sociales que era el Día Internacional por el cierre de los CIE (Centros de Internamiento de Extranjeros), acompañando sus dichos con una foto del concierto, en el que se mostraba un largo cartel que rezaba: “Los Cies son cárceles encubiertas. Ciérralos”. Su militancia política y su amor por la música y la literatura son sus dos pasiones, tal y como podemos observar en su *Twitter*, en el que se muestra muy activo. Por lo que, si la disputa del capital simbólico (y económico) supone, entre muchas otras cosas, el ejercicio de la soberanía popular, este es, particularmente para los cantautores comprometidos como él, un

Publicado a casi un año del centenario de nacimiento de Violeta Parra, el disco le rinde tributo también en otros aspectos. En principio, la imagen de la portada –realizada por Miguel Brieva– presenta el rostro de la cantautora teñido de color violeta, con el cabello negro extendido a su alrededor, de modo tal que si se observa la ilustración rápidamente este no se distingue con claridad, pues se mimetiza con el cielo estrellado que rodea la figura. Su juventud es la del mito, sus ojos verdes singulares y misteriosos. El cuadro general la muestra en armonía con el paisaje nocturno, ella es una presencia y un símbolo universal de “lo femenino”. El título del proyecto, asimismo, más allá del juego de palabras entre su nombre y la ética que Nacho Vegas defiende, entre lo que el color violeta representa y los contenidos que las letras exhiben, remeda una de sus canciones más conocidas, “Mazúrquica moderna”. Registrada en *Las últimas composiciones* de 1966, quizá el disco más difundido de Parra, esta emplea –al igual que el paratexto mencionado– la técnica metatónica, por la cual las palabras del final de los versos se convierten en esdrújulas. De tono burlón y carácter metatextual, reflexiona sobre la función de la “canción política”. Según las primeras líneas, la pieza resulta en una respuesta a una pregunta que la autora debe contestar con frecuencia: “Me han preguntádico varias persónicas / si peligrosícas para las másicas / son las canciónicas agitadóricas” (97). Ella sostiene que el juramento jamás fue cumplido y los políticos son más peligrosos que los versos y, en la estrofa final, trunca su canto porque dice que tiene “flojérica en los zapáticos, / en los cabélicos, en el vestídico, / en

“ejercicio performativo”, una práctica que “incluye la performance de los cuerpos” (Butler, 2014, 55). Primero, *in praesentia* en los conciertos, luego de modo virtual.

los riñónicos y en el corpínic” (2016, 98).⁵ Es decir, la pereza que le produce dar explicaciones rayanas con lo absurdo la recorre de los pies a la cabeza, señalando incluso elementos propios de cierta “identidad femenina”. Nacho Vegas, entonces, se adscribe con el homenaje a Violeta Parra, y en particular con el título elegido para su proyecto, a esta línea de la “canción protesta”, dedicada a la exploración de los ritmos e imaginarios de la tradición popular y al develamiento de injusticias y problemáticas sociales.⁶

Si bien *Violética*, según lo advertimos, sostiene cierta amplitud de miras, las mujeres aparecen desempeñando fundamentalmente tres roles: el de autora en “Maldigo del alto cielo”, personaje protagonista en “Aida de la Fuente”, o

5 De aquí en más las referencias a la obra poética de Violeta Parra se recuperan de la siguiente edición: Parra, Violeta. *Poesía*. Edición general de Ernesto Pfeiffer y Cristián Warnken. Recopilación, estudio y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso, 2016. Cabe destacar aquí, asimismo, que la condición mestiza de la artista chilena, señalada en la nota número tres, se resuelve en este libro de una manera si no novedosa, al menos en consonancia con los estatutos intercambiables con los que se piensa la canción hoy: se compilan en este volumen denominado *Poesía*, tanto las conocidas décimas parrianas y otros poemas de diverso orden como sus canciones.

6 Dada la potencia del marbete y el imaginario cultural que evoca, creemos que este es pertinente para poder pensar las musicaciones de *Violética*. Aún así, coincidimos con Dorian Lynskey –al que citamos *in extenso*–, para quien “la expresión «canción protesta» resulta problemática. Muchos artistas la contemplan como una etiqueta que los encasilla. Joan Báez (...) dijo una vez: «Odio las canciones protesta, pero algunas se expresan de modo diáfano». Barry McGuire, que en 1965 estrenó un tema definitorio del género («*Eve of Destruction*»), matizó: «No se trata exactamente de una canción protesta. No es más que una canción sobre acontecimientos actuales». Poco antes de interpretar «*Blowin` in the Wind*» por vez primera, Bob Dylan advirtió a su público: «Ésta no es una canción protesta». Sin duda, varios de los cantautores incluidos aquí querrían librarse de la etiqueta, pero mi empleo del término intenta describir, en su sentido más amplio, canciones que tratan cuestiones políticas para apoyar a las víctimas. Puede ser un encasillamiento, pero es muy amplio, está repleto de agujeros y nadie debería asustarse con él” (2018, 10).

intérprete/protagonista en “La última atrocidad”.⁷ En cuanto a “Maldigo del alto cielo” se trata de una composición de Violeta Parra grabada también en su último disco de 1966. Suerte de reverso de “Gracias a la vida”, esta forma parte del ciclo de canciones de amor que allí se registran, en especial de aquellas donde se plasma su “dolorido sentir”, como “Una copla me ha cantado” y “Run Run se fue pa'l Norte”. Su “canto a lo humano” en esta oportunidad se torna esencialista y la voz lírica maldice “la estrella con sus reflejos”, “la Cordillera de los Andes”, “la paz y la guerra”, “todo lo cierto / y lo falso con lo dudoso”, “la primavera”, “cualquier emblema”, “lo libre y lo prisionero, / lo dulce, lo pendenciero”, esto es, toda la existencia, ya sea esta natural como construida culturalmente, los paisajes, animales y estaciones del año así como las instituciones humanas, “las aulas, las sacristías”, “obispos y monaguillos, / ministros y predicandos” (2016, 46-47). Tal enojo, a su vez, encuentra su justificación en el verso que cierra cada una de las estrofas, “¡Cuánto será mi dolor!”, dado que es merced a ese sentimiento de rabia y desgarró, a su profunda tristeza, que la realidad pierde sus matices y nada merece escapar del daño deseado.

7 Con respecto al repertorio de canciones elegido para el disco, la mayoría fue creada por el cantautor, excepto la ya referida “El corazón helado”, con la que se abre el álbum perteneciente a los hermanos Caxigal; “Maldigo del alto cielo”, de Violeta Parra; y “Aida de la Fuente”, compuesta a partir de una canción tradicional muy cantada en Asturias, a la cual él le añade unas palabras sobre la muerte de la militante comunista. Todas las cuestiones manifestadas con anterioridad atraviesan estas elecciones, que se complementan con la aparición de temáticas actuales, vinculadas a las disposiciones del mercado (“Ideología”), la represión estatal (“Tengo algo que decirle”) y los crímenes de la “España profunda” (“Bajo el puente de L ara”), entre otras. Los sonidos, por añadidura, se acercan cada vez más al *folk* de instrumentación sencilla (“Un ejemplo de discreción”, “Tengo algo que decirle”), aunque varios pasajes nos remitan a los ambientes sonoros y (por momentos psicodélicos) del *indie* (“Crímenes cantados”), incorporando como novedades los ritmos de la canción tradicional popular y la cumbia en “Todos contra el cielo”.

La versión de Nacho Vegas supone una actualización de la obra parriana, en la que, más allá de la recuperación literal y completa de los versos originales, se cambia el entramado musical. Respeta la estructura rítmica y la línea melódica principal, pero se trueca bombo legüero y guitarra clásica por una instrumentación más compleja, propia del rock. En términos generales, por fuera de la batería, el bajo y la guitarra eléctrica distorsionada cumplen la función del bombo al marcar el ritmo alternativamente, y tienen mayor presencia según el tramo de la letra que acompañan, el bajo en el momento previo a que se pronuncie el verso final de la estrofa y la guitarra a continuación, cuando se produce la transición entre secciones. Por otra parte, la intensidad de la voz, las pausas y silencios que se desarrollan a la hora de interpretar la anteúltima estrofa, junto con el solo de guitarra que la precede, no son casuales, sino que pretenden distinguir el fragmento en el que se maldice al “vocablo «amor» / con toda su porquería” (46). En este sentido, recordemos que los subrayados eran innecesarios en la canción original, pues el dolor encarnaba en la voz de la cantautora y la intención autoral marginaba “los Valentinos, / los Gardeles y Negretes” (“El «Albertío»”, 77), o lo que es lo mismo, las expresiones más mediatizadas, dramáticas y estereotipadas del discurso amoroso, aquellas que tenían por receptoras pasivas a las mujeres. De hecho, si no ponemos el foco en las circunstancias autobiográficas que pueden haber inspirado el texto –la ruptura de Violeta con Gilbert Favre–, quien se apena y maldice no es ella en solitario, visto que comparte la interpretación en igualdad de condiciones con Alberto Zapicán, el último hombre con el que ella se relacionó. Ambos, por ende, coinciden

respecto de los propósitos de su canto y esto se replica en la adaptación más contemporánea. Nacho Vegas canta “Maldigo del alto cielo” con su ex pareja, la cantautora Christina Rosenvige. Sin embargo, es su voz la que se escucha en primer plano, la de ella es apenas audible. La participación de esta garantiza la repetición del dueto, siendo además orgánica en esta empresa, pues fue gracias a ella que el asturiano escuchó “atentamente a Violeta Parra” (Vegas, 2018).

“Aída de la Fuente”, por su parte, entronca con la canción que abre el disco, nos referimos a “El corazón helado”, debido a que ambas rescatan escenas y personajes históricos vinculados con el comunismo y convertidos en símbolos de la resistencia antifascista asturiana. La primera alude a la denominada “Rosa Roja de Asturias”, una joven muchacha que murió durante la Revolución de Octubre de 1934, la segunda es una adaptación de unos versos de los hermanos Caxigal, dos de los “fugaos” que se fueron al monte terminada la Guerra Civil. En la secuenciación del álbum, la canción dedicada a Aida es la anteúltima, cerrando un arco imaginario, pues la machadiana “El corazón helado” actúa como pórtico de la propuesta, animando al combate, mientras que “Aida de la Fuente” piensa a su protagonista como una heroína atemporal, aquella que volverá “cuando haya otra revuelta”, en la que “no habrá nadie tan valiente, / que ponga su pecho al frente”. La composición toma sus dos primeras estrofas de una de las versiones orales recogidas por el Grupo Cultural Xana, a la que Vegas le agrega otras dos con expresiones similares a la versión del grupo Nuberu, cantando hacia el final de modo alternado esos últimos versos en español y en bable, en concreto, “Aida que

murió gritando: «Viva la revolución» / Aida que morrió glayando: «Puxa la revolución». Su reescritura del canto tradicional popular está conectada con una concepción de la figura de autor propia de la oralidad, aquella que Diego Catalán ha denominado “autor legión” (1997), dado que, según el intérprete, uno de sus intereses actuales es “escribir canciones de una manera en la que la autoría está un poco diluida” (Peñas, 2018).⁸ El resultado se caracteriza por una brevedad próxima a la del romance, en el que, al igual que en este último, se presentan diálogos y la música también se actualiza, aunque sólo en cuanto a los instrumentos que la ejecutan. De la guitarra clásica (o posiblemente bandurria) y flauta se pasa a la guitarra eléctrica y el ukelele, pero en ambas opciones se registra un coro, en el caso más contemporáneo el Coru Internacional Antifascista Al Altu La Lleva, formado en su mayoría por mujeres.

Para finalizar, “La última atrocidad” propone un diálogo entre una pareja de amantes, signado por la incomunicación e interpretado por Nacho Vegas y Cristina Martínez, cantante de la banda de rock El Columpio asesino. A diferencia de “Maldigo del alto cielo”, en la que los cantautores interpretaban la canción de Violeta Parra al unísono, en esta las intervenciones nunca se superponen, excepto en el estribillo, y en los versos “Hay una bomba en Junquera, / te cercenará las piernas / reptarás hasta la puerta”. Estos narran

8 Si bien el interés de Nacho Vegas por la tradición popular oral está presente en toda su obra, desde el temprano *Diariu* (1997) –proyecto compartido con Ramón Lluís Bande–, no fue hasta el 2008 que el cantautor dio forma a Lucas 15 junto a Xel Pereda e intentó fusionar la tradición folclórica asturiana con el rock. Por lo que *Violética* es, en gran medida, consecuencia de diez años de sostenida búsqueda artística.

un episodio independiente del intercambio general, pero que se conecta con este a partir de la idea de que algo inminente y “atroz” está por ocurrir. La dinámica de la interacción se repite a lo largo de toda la letra. Él hace una pregunta retórica ligada a cierto discurso romántico más bien gastado, emparentado con la “novela rosa” y con la canción popular masiva, por ejemplo, “¿Y si hacemos como si nada hubiera ocurrido? / ¿Y si empezamos de cero hoy mismo amor mío?”, “¿Y si lo nuestro fuera pura cosa del destino? / ¿Y si me lleva hacia a ti cada camino?”, y ella contesta respectivamente a través de concesiones: “Estoy de acuerdo cariño empecemos, pues, de cero. / Ni nos conocemos ni nos conoceremos”, “Entonces da la vuelta, cosa guapa, échate un trago, / luego haz diez veces el camino de Santiago”. Sin embargo, por su vasto sarcasmo, esas respuestas en verdad no están consintiendo ni cediendo ante los ofrecimientos o simples cavilaciones del enamorado. La aparición profusa de expresiones de afecto – “cariño”, “amor mío”, “mi vida”, “corazón”, “tesoro”, “cielo”, “dulzura”, “prenda mía” – refuerzan la burla mordaz y la increpación de carácter ofensivo anticipada en el título de la pieza, convirtiéndose la negociación lingüística en una mera formalidad. Además, la composición renuncia a las insinuaciones y al erotismo velado, exponiendo abiertamente la insatisfacción sexual de la mujer, pues esta le reprocha a su interlocutor “llevamos, tesoro, juntos más de cinco otoños / y aún no aprendiste a comerme bien el coño”.⁹ Este es el punto más álgido de la

9 Cabe destacar que el cortometraje dirigido por Jo Sol para esta canción presenta a una mujer que suele mantener encuentros sexuales con conocidos gracias a las redes sociales, quien, cansada del maltrato de estos comienza a frecuentar a otras personas, caracterizadas por no participar de

discusión, momento en el que se manifiesta la alienación entre los miembros de la pareja. Él dice que no tiene por qué “aguantar esas impertinencias”, se pregunta ¿Y si algún día se me agota la paciencia?, en tanto ella declara: “Lo que se ha agotado, cielo, y no te has enterado, / es mi amor por ti, hemos terminado”. Si como afirma el cantante – siguiendo desde luego una de las máximas de la izquierda contemporánea – “lo personal es político” (Alonso, 2018), el texto confronta el modelo de pareja burguesa y de mujer implícita en los géneros de la canción popular masiva como los boleros, rancheras y baladas con el de una mujer empoderada, sexualmente activa y decidida respecto a la manifestación de sus deseos, al tiempo que presenta una escena de la intimidad en la que irrumpe un modelo distinto de mujer, en la misma medida que en las relaciones de pareja actuales penetran los nuevos discursos políticos y, sobre todo, las reivindicaciones del feminismo.¹⁰

Interpelado por la crisis económica, política y social que comienza en 2008 en España y el Movimiento 15M, Nacho Vegas –al igual que la escena *indie* en la que inicia su carrera musical– incorpora paulatinamente personajes, historias y contenidos relacionados con la nueva coyuntura

modelos sexuales normados. Mientras la letra de la composición tiene en cuenta el deseo sexual femenino, esta realización visibiliza sexualidades disidentes y cuerpos no normativos.

10 En este sentido, la propuesta de Nacho Vegas se acerca a la de las nuevas cantautoras latinoamericanas, quienes combinan sin perjuicios los géneros musicales de raíz folclórica con sonidos más actuales, en el marco de una experimentación sonora y discursiva “que subvierte y actualiza los géneros masivos asociados a cierta representación de lo femenino, como el bolero, el tango, la cumbia y el hip hop”. Si bien dan cuenta de los cambios de época, no es casual que sus canciones estén atravesadas por el legado de Violeta Parra, ni que estas exhiban indudables lazos “con los imaginarios de la “canción protesta” y la canción de temática amorosa” (Riva, 2017).

histórica y adhiere en más de una ocasión a la “urgente gramática necesaria” practicada por los cantautores antifranquistas de los 60 y 70. Como estos, llama a la acción a sus contemporáneos, habilita la catarsis por medio de sus canciones y, lo quiera o no, se yergue portavoz de su comunidad. A pesar de ello, no recrea las letras de sus composiciones ni los textos de poetas consagrados, sino que vuelve a las raíces, a la canción tradicional popular y a Violeta Parra, una de las figuras autorales más frecuentadas por dichos trovadores. De lo global a lo local, emplea todos los recursos sonoros provenientes del ámbito del rock y el *folk* americano, a los que le suma los ritmos populares de su tierra, Asturias, y, en su afán de recuperar la memoria histórica de esa región, nos recuerda la historia de Aida de la Fuente y la intimidad de los hermanos Caxigal en el monte. El disco de Vegas y, especialmente, su título, entonces, remiten a la cantante chilena al menos en dos sentidos. Por un lado, el intérprete considera su propuesta en la estela de las “canciones agitadóricas” parrianas, es decir, un tipo de “canción política” en la que los sonidos actuales se entrelazan con los de la tradición popular. Por el otro, ella es reivindicada en tanto cantautora y mujer, destacándose su rol creativo y político, y en relación metonímica, como representante de su género. En el seno del debate por los derechos de las mujeres, la “ética Violeta” planteada en el álbum no responde sólo a una práctica artística, sino que, en consonancia con su mirada sobre la actualidad política, hace referencia en palabras del músico, al “único movimiento con capacidad de desborde” (Peñas, 2018), por supuesto, el feminismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Sebastián. “La Canción del Día: ‘La última atrocidad’ muestra que Nacho Vegas sabe hacer canciones divertidas y con mensaje”. In: *Jenesaispop*. 2018. Disponible en: <<https://jenesaispop.com/2018/07/17/336524/la-cancion-del-dia-la-ultima-atrocidad-muestra-nacho-vegas-sabe-canciones-divertidas-mensaje/>>. Acceso en 12 nov. 2019.
- Barrero, Miguel. “Nacho Vegas: la idea, la poesía y la canción”. Entrevista a Nacho Vegas. En: *El Cuaderno*, Gijón: jun. 2017. Disponible en: <<https://elcuadernodigital.com/2017/06/01/nacho-vegas-la-idea-la-poesia-y-la-cancion/>>. Acceso en 12 nov. 2019.
- Butler, Judith. “‘Nosotros el pueblo’. Apuntes sobre la libertad de reunión”. In: Alain Badiou et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, 47-67.
- Catalán, Diego. *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Garrido, Martín. “‘Que sea la canción la que mande’”. Entrevista a Nacho Vegas”. In: *Los inrockuptibles*. Buenos Aires: jul. 2018. Disponible en: <<https://losinrocks.com/entrevista-a-nacho-vegas-que-la-cancion-mande-9ecfb6d060d0>>. Acceso en 20 oct. 2019.
- Lenore, Víctor. *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing, 2014.
- Lynskey, Dorian. *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*. Buenos Aires: Malpaso, 2018.
- Miranda, Paula. “Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: Tejiendo diferencias”. In: *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile: 2000. Disponible en: <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>>. Acceso en 20 oct. 2019.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Parra, Violeta. *Poesía*. Edición general de Ernesto Pfeiffer y Cristián Warnken. Recopilación, estudio y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso, 2016.
- Peñas, Enrique. “El feminismo es el único movimiento con capacidad de desborde”. Entrevista a Nacho Vegas. In: *Mondosonoro*. Jun. 2018. Disponible en: <<https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nacho-vegas-violetica/>>. Acceso en 20 oct. 2019.
- Riva, Sabrina. “Una muchacha y una guitarra. Nuevas cantautoras latinoamericanas”. In: *El Cuaderno*, Gijón, 2017. Disponible en: <https://elcuadernodigital.com/2017/09/15/nuevas-cantautoras-latinoamericanas/>. Acceso en 20 oct. 2019.
- Romano, Marcela G. “Parodia y deconstrucción en la canción de Joan Manuel Serrat”. In: *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 1993, 57-74.
- Romano, Marcela G.; Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (dirs.). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM, 2021.
- Val, Fernán del y Héctor Fouce. “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”. In: *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 4 (1), 2016, 58-72.
- Vegas, Nacho. “Nacho Vegas elogió a Violeta Parra: ‘En ella encuentro una voz y una personalidad únicas’”. Entrevista a Nacho Vegas”. In: *La Viola*, Bs. As.: 2018. Disponible en: <https://tn.com.ar/musica/hablamos-con/nacho-vegas-escuchando-violeta-parra-encuentro-una-voz-y-una-personalidad-unicas_880358>. Acceso en 12 nov. 2019.

DISCOGRAFÍA

- Grupo Cultural Xara. *El Son nos Cantares de la Revolución d'Ochobre de 1934 (I)*. CD. Oviedo: Fono Astur, 1996.
- Nuberu. “Aida de la Fuente”. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=rVMd6Z2xEgM>>. Acceso en 15 nov. 2019.

Parra, Violeta. *Las últimas composiciones*. CD. Buenos Aires: Warner, 1999.

Vegas, Nacho. *Cómo hacer crac*. CD. Madrid: Marxophone, 2011.

Vegas, Nacho. *Resituación*. CD. Madrid: Marxophone, 2014.

Vegas, Nacho. *Violética*. CD. Madrid: Marxophone, 2018.

VIDEOGRAFÍA

Sol, Jo (Director) y María Bas Baldó (Productora). *La última atrocidad*. Cortometraje.
Realización por Jo Sol, 2018.

Entre o Sacro e o Profano, entre o Gozo e o Interdito: a polêmica, prolífica e profícua Santa Teresa de Ávila

Between the Sacred and the Profane, between the Enjoyment and the Prohibition: the controversial, prolific and fruitful Santa Teresa de Ávila

Yls Rabelo Câmara

Recebido em: 16 de março de 2020
Aceito em: 21 de abril de 2020

Hispano-brasileira, Pós-Doutora em Educação (UECE), Doutora e Mestra em *Filología Inglesa* (Universidad de Santiago de Compostela), Especialista em Ensino de Espanhol/LE (Ateneu), Especialista em Ensino de Línguas Estrangeiras – Inglês (UECE) e Licencianda em Letras Espanhol, Pedagogia e História (Estácio). Professora de Letras - Inglês na UECE, dedica-se à investigação dos costumes, literaturas e folclores dos povos dessas três línguas.
Contato: yls.camara@uece.br
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Santa Teresa de Ávila;
 Erotismo; Literatura; Idade
 Média.

Resumo: Teresa de Ávila foi uma escritora, freira e santa católica muito diferente de outras congêneres suas. Notadamente à frente de seu tempo, desafiou a Igreja com sua poesia sacra erotizada, a partir de seus próprios elãs com Jesus Cristo. Acreditamos na relevância desse trabalho devido à sua abordagem destituída de preconceitos, cujo tratamento acadêmico volta-se para um tema bastante estudado, mas não o suficiente, ao nosso ver. Por essa razão, analisamos brevemente, nesse levantamento bibliográfico, o discurso poético sexualizado de Teresa de Ávila à luz de Bataille (1957), Mesonero (2013) e Pedrosa-Pádua (2011) - apenas para citar alguns. Concluímos que a poesia impregnada de erotismo desta autora merece estudos mais aprofundados para que se lhe dê o devido reconhecimento, uma vez que ela ousou desafiar o discurso falocêntrico e judaico-cristão de uma Espanha fatiada entre as conquistas ultramarinas, as batalhas da Contrarreforma e a disseminação dos desmandos da Santa Inquisição.

KEYWORDS: Saint Teresa
 of Ávila; Eroticism; Literature;
 Middle Ages.

Abstract: Teresa of Ávila was a writer, a nun and a Catholic saint, very different from her other counterparts. Notably ahead of her time, she challenged the Church with her erotic sacred poetry, from her own elans with Jesus Christ. We believe in the relevance of this work due to its unprejudiced approach, whose academic treatment turns to a well-studied topic, but not enough, in our view. For this reason, we briefly analyze, in this bibliographical survey, the sexualized poetic discourse of Teresa of Ávila in the light of Bataille (1957), Mesonero (2013) and Pedrosa-Pádua (2011) - just to name a few. We conclude that the poetry impregnated with eroticism by this author deserves further study to give it recognition, since she dared to challenge the phallogocentric and Judeo-Christian discourse of a Spain sliced among the overseas conquests, the battles of the Counter-reform, and the dissemination of the Holy Inquisition.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nesse trabalho, um levantamento bibliográfico, analisamos aspectos da vida e da obra de uma das santas católicas que mais têm gerado debates entre leigos e especialistas: Teresa de Ávila. Pertencente à egrégora da Contrarreforma Católica, advinda de uma família cujo patriarca foi um marrano, criada em um lar onde a incentivaram a ler e a escrever em *romance*, castelhano incipiente, desde a mais tenra infância, Santa Teresa acostumou-se a expressar sua assertividade por meio da palavra plasmada em obras que resultaram polêmicas, por ela escritas em um tempo onde era ainda mais perigoso que uma mulher expusesse o que pensava – alie-se esse fato ao de essa mulher ser uma freira carmelita descalça e de seu discurso conter traços místicos eróticos ou, no mínimo, sensuais.

Destarte, primeiramente apresentamos uma biografia sucinta dela para, em seguida, analisarmos algumas das polêmicas que envolvem sua imagem e como elas impactaram em sua obra.

2 UMA BREVE BIOGRAFIA DE TERESA DE ÁVILA

Conforme Barbosa (2006), Teresa D'Ávila ou Teresa de Ávila ou Santa Teresa de Jesus ou Teresa, a Grande ou Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada, seu nome de batismo, nasceu em Ávila, na Espanha, em 28 de março de 1515, no seio de uma família da baixa nobreza. Naquele momento da História, ainda segundo Barbosa (2006), vivia-se um clima de euforia e medo: por um lado, a América recém-descoberta convidava os homens

à aventura da exploração do Novo Mundo; por outro, após a expulsão dos mouros e judeus do Reino por Isabel, a Católica, e seu esposo, Fernando de Aragão, passou-se a perseguir mouriscos (muçulmanos convertidos) e marranos (judeus convertidos) de maneira inexorável. Buscava-se assim, “limpar” a Espanha de indivíduos não cristãos, quando o fato de não o ser era mais do que um pecado: uma condenação. Para tal foi criado o *Consejo de la Suprema y General Inquisición*, que ultrapassou os limites da Península Ibérica e atingiu as terras espanholas no novo continente.

Em meio às perseguições, castigos e degredos, seu avô, Juan Sánchez, um judeu converso, foi capturado pela Inquisição em Toledo. Sentenciado, foi castigado e fugiu para Ávila, onde comprou um certificado de nobreza falso que atestava que sua família era composta de cristãos velhos – afastando, assim, a possibilidade de mais humilhação e retaliação (Barbosa, 2006). Com essa credencial de nobreza, um de seus filhos, Alonso Sánchez de Cepeda, desposaria mais adiante, em segundas núpcias, a nobre cristã Beatriz D’Ávila de Ahumada, então com quatorze anos. Teresa seria a quinta dos nove filhos advindos dessa união (Mesonero, 2013).

Pedrosa-Pádua (2011) defende que sendo Dom Alonso um nobre instruído, possuía uma sólida biblioteca em sua casa – o que propiciou que Teresa e seus irmãos tivessem uma infância e adolescência imersas nos livros de cavalaria e hagiográficos, que ela particularmente lia com avidez, tal como o fazia sua mãe, uma jovem senhora entediada com sua vida voltada unicamente para o ambiente doméstico e para as gravidezes constantes. Tais leituras, principalmente as de vidas de santos, estimularam o desejo

da futura santa de agradar a Deus vivendo uma vida ascética, solitária e, se possível, morrendo como uma mártir para merecer gozar das delícias divinas. A plenitude da graça estava relacionada, para ela, com o sofrimento físico. Assim estimulada, ainda menina, brincava de ser ermitã e freira (o que facilitaria sua vida solitária conventual dali a alguns anos) e forjava, sem o saber, seu caráter humanista renascentista – que defende a crença na relação direta do indivíduo com Deus, prescindindo de intermediários, raiz da mística que a caracterizaria no futuro (Rosa, 2013).

Barbosa (2006) expõe que após o difícil parto do qual nasceria sua última filha, Juana, no verão de 1528, Beatriz falece, deixando Teresa com apenas treze anos. Sem a presença da mãe e amargurada por tão grande perda, a jovem passa a se comportar de forma reprovável aos olhos de uma sociedade que limitava ao máximo o empoderamento feminino. Sem a devida vigilância materna sobre ela, a jovem começa a se ombrear com amigas vãs, que iam além das de seus primos e de outros parentes fanfarrões que tinham sua mesma idade ou eram um pouco mais velhos. Ela, incrivelmente bela e sedutora em suas finas maneiras, sabendo-se desejada, foi contemplada com o título de “Rainha da Juventude de Ávila” (Mesonero, 2013). Naquele momento de sua vida, dividia seu ocioso tempo entre atividades sociais e vaidades, como o seu crescente apreço por joias raras e vestidos caros.

Preocupado com as más influências sobre sua filha, que inclusive passou a namorar um de seus jovens sobrinhos que frequentam a casa familiar, acobertado pelas serviçais, Dom Alonso a envia, malgrado dela, ao Convento das Agostinianas de Nossa Senhora da Graça a fim de que se preparasse

condignamente para um casamento que ele lhe arranjaria posteriormente. Essa instituição religiosa gozava de muito prestígio em Ávila por acolher jovens abastadas e prepará-las ou para o casamento ou para o noviciado. Dom Alonso impusera ordens expressas de que sua filha ali não recebesse nenhuma visita masculina que não fosse a sua ou a de seus filhos.

Os primeiros tempos nesse convento foram muito difíceis para a jovem, de acordo com Barbosa (2006), devido à saudade que sentia dos seus que deixara fora e das delícias que conhecera como a bela filha de uma família abastada e que ali lhe eram negadas. Segundo Rosa (2013), a brusca ruptura de seu padrão de vida juntamente com suas memórias afetivas recém-afloradas a remeteram a um passado distante, à infância especialmente alimentada pela leitura de obras fundamentalmente católicas e pela devoção exacerbada, incentivada por seus pais - lembranças requentadas no silêncio e na solidão do claustro, que irromperiam nela a vontade irreprimível de seguir a vida conventual mais adiante.

Ainda no primeiro ano de sua vida religiosa, ao ajudar no restabelecimento de uma irmã convalescente de uma gravíssima doença, Teresa contraiu uma enfermidade longa e misteriosa que a deixou acamada, entre a vida e a morte, e que Ferreira (2017) classifica como neurobrucelose (provavelmente causada por leite de cabra infectado), que erroneamente diagnosticada e erroneamente tratada com sangrias e purgantes, provocou-lhe uma meningoencefalite. Seu pai a retirou do convento e a levou para convalescer junto a Maria, sua filha mais velha, fruto de seu primeiro casamento. Na verdade, não somente essa e outras doenças (como uma pericardite séria e o Mal de Parkinson, ao final

de sua vida), mas também profundas crises existenciais e estados prolongados de melancolia seriam o calvário de Teresa, especialmente entre os seus 23 e 25 anos, e a acompanhariam até a morte, em episódios dolorosos e sazonais (Rodríguez-Gutiérrez, 2003; Lima, 2017).

Naquele momento, seus irmãos ou estavam se casando ou estavam participando da guerra colonialista espanhola no Peru (inclusive seus primos e o que havia sido seu primeiro e único amor, do qual não sabemos o nome). Ao restabelecer-se, Teresa não aceitou mais a ideia de casar-se: havia testemunhado a vida claustrofóbica que sua mãe levava, sempre presa ao lar e às seguidas gravidezes que acabaram por matá-la, e apesar de alimentada desde sempre por leituras que fomentavam o amor impetuoso entre damas e cavaleiros que a tudo venciam e superavam, não se sentia mais inclinada ao matrimônio nem à maternidade. Apesar da resistência paterna e de seus exíguos vinte anos, fugiu de casa para entrar na Ordem do Carmelo da Antiga Observação, no Convento de Nossa Senhora da Encarnação, em Ávila, que fora coincidentemente fundado no mesmo dia de seu batismo – uma prova incontestada de sua ligação com as carmelitas desde seu primeiro alento como cristã. Tomou o hábito um ano depois (Rodríguez-Gutiérrez, 2003; Ozarem, 2011; Barbosa, 2006).

Ali Teresa deparou-se com normas flexibilizadas, cumpridas por poucas das cento e oitenta religiosas que lá viviam, e com noviças frustradas, que estavam naquele ambiente a contragosto. A vida, para elas, resumia-se à: “[...] rotina pré-estabelecida de oração, trabalho manual e na horta, atendimento a pessoas que buscavam orientação no locutório, visitar as pessoas e famílias com o intuito de conseguir esmola para o convento.” (Romio, 2017, 77).

Teresa permaneceria ali por mais de vinte anos, em meio a suas agruras. Ao fim dessa época, aos seus 39 anos, tem-se início o *turning point* de sua vida: foi então que ela entrou em contato com o *Terceiro Abecedário*, de Francisco de Osuna, com as *Morales*, de S. Gregório Magno e as *Confissões*, de Santo Agostinho, que operaram nela uma segunda conversão. Essas leituras foram fundamentais para modificar sua trajetória no Carmelo, tornando-a contemplativa e aberta a visões e arrebatos místicos; três anos depois, teve o seu primeiro arruobamento. (Polizelli, 2017; Rosa, 2013; Rodríguez-Gutiérrez, 2003). Nessas ocasiões, Teresa assombrava a todos com suas levitações ao receber a hóstia, quando desfalecia em êxtase, ao perceber Cristo junto a si. Além desses fenômenos, jejuava mais do que o que devia, lacerava-se com ramos de urtiga, recusava-se a agasalhar-se ou a desagasalhar-se em temperaturas extremas e expunha-se aos mais diversos castigos severos a fim de lapidar sua alma para bem merecer os obséquios divinos quando chegasse sua morte (Rosa, 2013).

A partir de então, manifestações místicas, flagelo, dor, gozo e descrição de seus êxtases passaram a ser uma constante em sua vida. Não obstante, em um momento tão delicado, no auge da Inquisição que perseguia inapelavelmente quem quer que parecesse herege, ter esse comportamento, mesmo sendo uma freira, comprometia sua integridade física e, por conseguinte, sua vida (Barbosa, 2006). Teresa, confusa, não sabia se esses fenômenos lhe eram brindados por Deus ou por entidades malignas. Assim como ela, seus confessores, atordoados, não sabiam como ajudá-la, uma vez que ela não conseguia descrever exatamente o que sentia nas constantes confissões

que lhes fazia. Rotulavam-na de endemoniada, por desconhecerem outra palavra que a descrevesse melhor, e a sentenciavam duramente a penas que eram aceitas por ela sem reservas. Ao mesmo tempo, aconselhavam-na a plasmar seus sentimentos literariamente, a fim de poder ajudar outras irmãs que porventura passassem pela mesma experiência.

Aparte de sua mística cada vez mais aflorada e que lhe causava desconforto e vexações, Teresa estava insatisfeita com as regras lassas da Ordem das Carmelitas. Foi assim que, conforme Barbosa (2006), Campos (2011) e Polizelli (2017), contrariando seus superiores, munida de renovado fervor e sincera intenção apostólica, propôs mudanças internas e começou um trabalho de renovação no Carmelo que culminou na cisão dessa ordem e na criação da Ordem das Carmelitas Descalças¹ – cujas religiosas usavam hábitos feitos de cânhamo, calçavam sandálias em lugar de botas de couro e observavam a restauração da regra original (amor, silêncio e pobreza), fundamentada nas virtudes teológicas (fé, esperança, caridade, humanidade, castidade, penitência e mortificação), condizentes com o Barroco e com o Catolicismo reformado. Sendo assim, as noviças e freiras carmelitas descalças comiam frugalmente e dormiam pouco, rezavam muito, seguiam vinte regras rígidas (todas escritas por Santa Teresa) e viviam da caridade alheia. Cinco

1 A palavra “Descalço”, na Idade Média, era usada para expressar a pobreza, o despojamento interior que fazia parte das ordens reformadas. Por essa razão, vivendo o novo Carisma, a Comunidade Religiosa adotou também o nome “Descalço”, com o mesmo objetivo de cultivar a pobreza e o despojamento interior. Todavia, embora com sua denominação própria de “Carmelitas Descalços”, pertencem à mesma Ordem do Carmo (Lima, 2017, 16-17).

anos depois, Teresa iniciaria os primeiros esboços do que seria *El libro de la vida* (que permaneceria em poder da Inquisição até sua morte, em 1580).

A reforma no Carmelo juntou-se ao ambiente de mudanças impulsionado pela Contrarreforma Católica e ela fundou, conforme Revenga (2015), dezoito mosteiros, além do de Ávila (1562): em Medina del Campo (1567), Malagón (1568), Valladolid (1568), Duruelo (1568), Toledo (1569), Pastraña (1569), São Pedro de Pastraña (1569), Salamanca (1570), Alba de Tormes (1571), Segovia (1574), Beas (1575), Sevilha (1575), Caravaga (1576), Villanueva de la Jara (1580), Palença (1580), Soria (1581) e Burgos (1582). Quando em Medina del Campo, para a fundação de seu segundo mosteiro, recebeu a inspiração de fundá-los para homens também. Naquela ocasião conheceu quem seria seu mais fiel seguidor, confessor e responsável pela comunidade masculina do Carmelo, com quem manteria uma grande amizade que por eles seria cunhada de “matrimônio espiritual”, além de uma aliança intelectual que legaria obras basilares para o Carmelo Reformado, de acordo com Campos (2011): São João da Cruz, que seria duramente perseguido e torturado no futuro por suas convicções e ações. Com ele e com Antonio de Heredia, Teresa fundou os mosteiros de Duruelo (1568), Pastrana (1569), Mancera, e Alcalá de Henares (1570).

Naquele momento de sua vida, ao restaurar a ordem sob a qual vivera durante vinte e sete anos, tornando-se sua principal reformadora e mãe espiritual, e ao fundar tantos conventos, Teresa foi tida como traidora e passou a ser *persona non grata* entre suas antigas congêneres de vida conventual. Mais do que isso: ao plasmar, por ordem de seus superiores, sua experiência

mística em forma de literatura, enfrentou muitos problemas não somente com os clérigos que a ojerizavam por ser mulher e pretender ser superior a eles, mas com a própria Inquisição, que não perdoava que uma mulher tão empoderada não fosse devidamente castrada em seus feitos e silenciada com o suplício e com a morte (Orazem, 2011).

Entre 1578 e 1580, pugnas epistolares com Roma e com Felipe II pela nova Ordem das Carmelitas Descalças debilitam suas últimas forças. Ainda teria tempo de testemunhar a impressão da constituição da ordem e de ver fundado em Burgos o último convento. Cansada de sessenta e sete anos de longas batalhas contra essas e outras adversidades, além das sequelas das inúmeras enfermidades que a acometeram desde seus vinte e três anos, debilitada por um galopante câncer uterino não detectado nem tratado a tempo e agravado por seu estilo de vida espartano, com dramáticos episódios de hemorragias piorados pelas constantes sangrias que lhe eram aplicadas, faleceu penosamente em Alba de Tormes no dia 4 de outubro de 1582, em uma longa travessia a pé até Ávila, quando deveria estar guardando repouso absoluto. Foi sepultada em Alba de Tormes, posteriormente trasladada a Ávila e outra vez levada a Alba de Tormes, onde repousam algumas partes de seu corpo incorrupto (Lima, 2017; Revenga, 2015). Após isso,

Em 24 de abril de 1614, Paulo V a proclama beata. Em 16 de novembro de 1617 as cortes espanholas a declaram patrona de Espanha. Urbano VIII ratificou-o em 1627, e o anulou posteriormente em favor de Santiago. Em 12 de março de 1622, Gregório XV a canoniza, junto com Isidro, Ignácio, Francisco Javier y Felipe Neri. Em 18 de setembro de 1965 Paulo VI a declara patrona dos escritores católicos de Espanha, finalmente em 27 de

setembro de 1970, o mesmo papa a proclama Doutora da Igreja Católica, sendo a primeira mulher a receber esse título. Hoje é considerada uma escritora clássica da língua espanhola e uma de suas melhores poetisas. (Rodríguez-Gutiérrez, 2003, 143).

Sua morte não calou sua história – muito pelo contrário, catapultou-a: Teresa passou a ser invariavelmente associada à mística que a caracterizou em vida e que foi um dos motivos pelos quais mais foi perseguida. Sobre essa peculiaridade, tratamos na seguinte sessão.

3 A EXPERIÊNCIA MÍSTICA DE SANTA TERESA D'ÁVILA

O termo “mística” surgiu na segunda metade do século XVI, expressando o misterioso, o secreto, o oculto. Palavras como “mito”, “mística” e “mistério” pertencem ao mesmo campo semântico e vêm do grego *musterion* (mistério), que significa “fechar os olhos” para mergulhar mais intensamente na experiência espiritual (Magalhães, 2015). Para além dessa significação, essa palavra acarreta, não raro, uma aura pejorativa ligada à falta de liame do indivíduo com o real e com o tangível. Conforme Magalhães (2015, 31-33), “A mística tem um dinamismo próprio que inicia com o desapego do mundo exterior com a vitória sobre as paixões, prossegue, depois, numa atitude de meditação e de contemplação, finalizando com a união completa com o Absoluto.”. Pode-se dizer que a mística é uma experiência de relação: “De um lado, surge-nos um ser humano, com características bem definidas como a humildade, a centralização no essencial, a incessante procura e desejo do

Absoluto, a aniquilação, o esvaziamento de si, entre outras; de outro lado, a divindade [...]”. (Magalhães, 2015, 44).

Conforme Polizelli (2017), em seu contato íntimo com o Divino, sublimando vontades e desejos próprios, os místicos experimentam os fenômenos da levitação, da bilocação e da estigmatização, por exemplo. Essa comunicação pode se dar a partir de práticas ascéticas, imitando-se os sofrimentos de Cristo, e da contemplação do amor de Deus, por intermédio de orações. O ponto culminante da contemplação é o êxtase, quando o místico ultrapassa o Plano Físico e alcança o Plano Espiritual, sentindo a presença física divina. Como prescinde de intermediários para atingir essa conexão com o sagrado sublime, a práxis mística, muito ligada ao feminino e especialmente em voga no século XVI, segundo Oliveira (2014), foi aceita com hesitações pela Igreja, por sentir-se desprestigiada nessa ligação entre Criador e criatura, tratando o fenômeno como heresia. Entretanto, a Igreja esforçou-se, em dados momentos, como na Contrarreforma, para integrar místicos à comunidade católica como forma de se reforçar internamente, de se reestruturar para enfrentar os embates contra os protestantes (Polizelli, 2017).

Ainda que pareçam paradoxais a autoflagelação e a mortificação do corpo físico como purificadores do espírito e o anseio pela morte como uma forma de aproximar-se de Deus, essa glorificação do sofrimento é encontrada em vários santos místicos: Ana Rosa Gattorno, Catarina Labouré, Catarina de Sena, Clara de Assis, Francisco de Assis, Francisco de Usuna, Francisco Xavier, Francisco Marto, Jacinta Marto, Lúcia dos Santos, Hildegarda de Bingen, Inácio de Loyola, Joana d’Arc, João da Cruz, Luísa de Marillac,

Padre Pio, Rita de Cassia, Rosa de Lima, Teresa de Lisieux, Tomás de Aquino, João Maria Batista Vianney (Santo Cura de Arns) e Vicente de Paulo, dentre outros.

Mesmo a Igreja insistindo no conceito de que a divindade máxima de seu panteão sagrado é assexuada, Teresa de Ávila afirmava que se relacionava carnalmente com Jesus através de um “matrimônio espiritual”, sendo ela Sua “esposa”. Teresa sabia que o termo “matrimônio espiritual” era pesado, mas não encontrava outro que tão bem expressasse sua relação com o Divino. Sentia-se amada e protegida por Deus, o que a fazia crer que Ele estava com ela, apoiando-a incondicionalmente (Royannais, 2015, 155). Por essa razão também foi perseguida pela Inquisição, incomodada por essas ousadas vivências místicas de uma freira que se arvorava merecedora do amor sensual do filho de Deus.

De acordo com Raymundo (2015), sua autobiografia e *magna opus*, *El libro de la vida* (1562-1565), o primeiro dos cinco livros que escreveu (publicados postumamente), concebido no Convento de São José de Ávila, objetivava explicar os quatro graus da oração que marcaram o sentido de sua vida e como foi o processo de fundação desse primeiro convento. Para além disso, nele buscou descrever o gozo que sentia ao ser arrebatada em corpo e alma quando em oração ou após receber a comunhão, momentos sublimes, mas que lhe produziam dores extremas e que a deixavam acamada por dias seguidos, ainda que recebidos por ela com especial deleite. Essa foi, indubitavelmente, sua obra mais polêmica, a que a colocou em rota de colisão com a Inquisição diversas vezes e não somente por essas descrições

que o clero julgava insolentes, mas também por suas memórias e arroubos juvenis ali plasmadas, onde dava a entender que pecara contra a castidade.

No que concerne às descrições dos orgasmos que experimentava ao tocar o Divino, especialmente quando comungava ou quando entrava em profundo estado de oração, sem poder encontrar outras palavras, a santa recorria a um repertório profundamente sensual e erótico, que pode soar profano e secular aos moldes pós-modernos, tal como soavam aos moldes renascentistas. Por essa e outras razões, o vulgo costuma associar Santa Teresa ao erotismo e, conseqüentemente, ao deleite sexual: segundo Pires (2007), suas descrições desses momentos envolviam desfalecimentos, levitações, descompasso de respiração e de pulso, rigidez muscular, além de imagens de liquefação e penetração (trespassamento ou transverberação, considerado pela Teologia Espiritual como o mais alto grau de união mística que o ser humano pode alcançar). De acordo com Tesone (2008), o êxtase a que Teresa se referia pode ser compreendido como uma busca pela completude narcísica por meio de uma ligação fusional com o Divino, desligando-se de si; a experiência mística teresiana provém da entrega da alma-noiva ao mistério do amor divino representado por Jesus Cristo, o Noivo Divino (Lima, 2012). Bataille (1957) denomina esse estado de espírito como “pequena morte”, ultrapassagem dos últimos limites em busca da continuidade naturalmente perdida.

No que diz respeito ao erotismo sagrado, o livro *Cânticos dos Cânticos* é emblemático, já que trata, sobretudo, da procura e encontro com a divindade. Tanto Santa Teresa quanto São João da Cruz demonstram grande influência desse livro bíblico em suas obras. Quanto ao amor nele expresso, os exegetas

gregos apresaram-se em classificá-lo de maneiras diferentes, dividindo-o entre as palavras *eros* e *agapé* – a primeira, com teor essencialmente sexual; a segunda, referindo-se ao amor de Deus (Cardaillac, 2012).

Quanto a Teresa D’Ávila, de acordo com seus próprios relatos, suas manifestações místicas e seu “matrimônio espiritual” com Jesus eram desprovidos de malícia, ainda que ela utilizasse termos sensuais e erotizados em seu discurso oral e escrito, tais como: “doce embriaguez” e “loucura celestial”, por citar apenas dois deles. Para que tenhamos uma imagem do campo semântico por ela utilizado e de sua ousadia literária, assim temos uma de suas experiências de traspassamento por ela narrada, com grifos nossos, e que remete ao ato sexual transvestido:

*Vi a un lado a un ángel que se hallaba a mi lado de forma humana [...] El ángel era de corta estatura y muy hermoso, su rostro estaba encendido como si fuese uno de los ángeles más altos que son todo fuego. Debía ser uno de los que llamamos querubines [...] llevaba en la mano **una larga espada de oro cuya punta parecía un ascua encendida**. Me parecía que por momentos hundía la espada en mi corazón y me traspasaba las entrañas y, cuando sacaba la espada me parecía que las entrañas se me escapaban con ella y me sentía arder en el más grande amor de Dios. **El dolor era tan intenso que me hacía gemir, pero al mismo tiempo, la dulcedumbre de aquella pena excesiva era tan extraordinaria que no hubiese yo querido verme libre de ella.** (Jesús, 1951, 156.).*

Se falar sobre erotismo segue sendo um tabu em muitas das sociedades contemporâneas, erotizar o que é sacro o é muito mais. À luz de Bataille (1957), o erotismo é uma característica inerente ao ser humano, assim como a religiosidade, ainda que por séculos não se associou a experiência mística

de religiosos católicos ao amor sexualizado por Deus. Essa concepção mudou com o aparecimento da Psicanálise. Uma vez que somos seres essencialmente incompletos e desejosos de completude, a busca pelo Divino representa a extrema completude que podemos alcançar. Lima (2012) afirma que a experiência mística é uma das muitas vias pelas quais podemos viver o erotismo em nossa busca constante por transcendência. Bataille (1957) também defende que o erotismo é o componente que traspõe a descontinuidade e as lacunas que existem entre nós. Para ele o erotismo divide-se em erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado. Esse último, conforme Tesone (2008), consiste na busca de plenitude pelo sujeito, ultrapassando a descontinuidade supracitada; o domínio do erotismo é o da transgressão dos interditos, o desejo que triunfa sobre o proibido.

Para Rosa (2013, 381), “Teresa passou a representar um dos maiores exemplos de saturação sexual, de sexualidade reprimida, castrada, sublimada através da experiência religiosa.”. O contexto da vida conventual é baseado na submissão e na obediência, e exige castração simbólica e renúncia da sexualidade, ainda que Butler (1997, 156) sustente que o desejo “[...] nunca é renunciado, mas se conserva e se reafirma na própria estrutura da renúncia.”. Em outras palavras: a libido é canalizada para outros aspectos da vida do sujeito; ao que Butler (1997, 79) complementa, dizendo que “[...] a repressão e o desejo não podem ser desvinculados, uma vez que a própria repressão é uma atividade libidinal, e o corpo, longe de tentar escapar das interdições morais que se voltam contra ele, mantém essas interdições a fim de continuar desejando.”. (Gomes; Oliveira, 2017, 45).

A sublimação do desejo pode ter um efeito contrário à elevação espiritual e conduzir a atividades dúbias de modelos disciplinares como fetiches sexuais e abuso de poder por parte do clero (Butler, 1997). Contudo, pode ser convertida em produção artística, como podemos comprovar no legado literário de, entre tantos santos, Teresa de Jesus.

A seguir, tratamos da escritura teresiana, do estilo literário dessa escritora.

4 A ESCRITURA TERESIANA

A poesia místico-religiosa é originária da Espanha e da França dos séculos XVI e XVII. Fundamenta-se na paixão do corpo, na flagelação e na contemplação para se efetivar a união com o Divino. Santa Teresa, que sempre buscou alcançar o inefável, plasmou a mística em sua vasta obra, que se estrutura em três momentos distintos: na primeira fase, a vivência mística; na segunda, a liturgia carmelita; na terceira, o processo de entradas das noviças no Carmelo.

De seus livros mais importantes, segundo Santos (2006), podemos citar quatro: *Libro de la vida* (1562), *Camino de perfección* (1566), *Castillo interior* ou *Las moradas* (1577) e *Las fundaciones* (1573-1582). Para além disso, ela escreveu cerca de quatrocentas e cinquenta cartas (endereçadas a religiosos, nobres e políticos espanhóis), aproximadamente trinta poemas e mais livros: *Conceptos de amor de Dios*, *Exclamaciones del alma a Dios*, *Constituciones* e *Modos de visitar conventos*. Ozarem (2011) afirma que quase todos esses livros foram escritos por ela a pedido de seus confessores, no intuito de que

ela orientasse as monjas carmelitas com sua experiência, mas sua escritura simples ultrapassou os limites do Carmelo e a popularizou tempos após sua morte. Conforme Pedrosa-Pádua (2011), neles a religiosa aconselha a que se contemple Jesus nos evangelhos, que se interiorize a oração que Ele ensinou, que se considere Sua humanidade e que se enamore Dele.

O livro que melhor conduz o leitor na compreensão da trajetória dessa santa é *El libro de la vida* (1562-1565), sua obra autobiográfica, impregnada de seus múltiplos conflitos, escrito quando Teresa tinha cinquenta anos. Nele ela trata das descrições das diferentes etapas de suas orações, das tentações sofridas e das revelações místicas que lhe foram feitas. De forma reiterada se refere aos estados de êxtase que as orações lhe provocavam, aos incontáveis momentos em que se uniu misticamente com Jesus, assim como os sofrimentos e dissabores que a vida lhe apresentou.

Infelizmente as traduções dessa obra não conseguem expressar fidedignamente o poderoso fluxo de pensamento da autora, a riqueza presente em suas palavras diretas e trabalhadas de maneira muito singular (Royannais, 2015). Por seu teor profano, acabaria sendo retido pelo Santo Ofício, que submeteu a santa a uma sabatina rigorosa. Seus livros somente seriam impressos após sua morte, como já afirmamos anteriormente, dado sua aura profundamente ofensiva aos olhos da Igreja. Mesmo publicados tardiamente, sofreram supressões de capítulos inteiros – o que dá a exata medida da pressão à qual a santa estava submetida em vida e que se prolongou após sua morte.

Em linhas gerais, Teresa era uma escritora marcada pelas antíteses barrocas, que percebia na vida após a morte a perfeição absoluta que alcança

a transcendência. Na falta de palavras que melhor e mais visceralmente traduzissem seus sentimentos mais profundamente vivenciados quando daqueles momentos de prazer supremo em presença de Cristo, passou a servir-se de uma linguagem rica em elementos que a tornaram extremamente erótica e sensual. Para ilustrá-lo, apresentamos o poema abaixo, *Vuestra soy*, que plasma, com grifos nossos, esse erotismo que lhe é peculiar:

*Vuestra soy, para Vos nací,
¿Qué mandáis hacer de mí?*

[...]

*Veíme aquí, mi **dulce Amor**,
Amor dulce, veíme aquí,
¿Qué mandáis hacer de mí?
Veis aquí mi corazón,
Yo le pongo en vuestra palma,
Mi cuerpo, mi vida y alma,
Mis entrañas y afición;
Dulce Esposo y redención
Pues **por vuestra me ofrecí**.
¿Qué mandáis hacer de mí?*

[...]

*Decid, **dulce Amor**, decid.
¿Qué mandáis hacer de mí?
Dadme Calvario o Tabor,
Desierto o tierra abundosa,
[...]*

*Esté callando o hablando,
Haga fruto o no le haga,
Muéstreme la Ley mi llaga,*

*Goce de Evangelio blando;
Esté penando o gozando,
Sólo Vos en mí viví,
¿Qué mandáis hacer de mí?
Vuestra soy, para Vos nací
¿Qué mandáis hacer de mí?*

Percebemos que o eu lírico do poema é representado por ela em posição de total subordinação, demarcando uma tênue distância entre ela e seu interlocutor divino, a quem ela carinhosamente chama de *soberana Majestad, eterna sabiduría, bondad buena al alma mía e alteza*. Contudo, ousa chamá-lo também de *mi Dulce Amor e Dulce Esposo*. A autocomiseração medieval, marcada pelo Barroco, cede espaço em obras como essa à necessidade renascentista de se prescindir de um intermediário na comunicação entre Criador e criatura. Ao se dirigir diretamente ao Divino, e de maneira francamente íntima, Teresa afrontou os homens da Igreja, que a julgaram atrevida, imoral, amoral e presumida.

Quanto a esse poema em si, particularmente sensual é a quinta estrofe, na qual ela oferece ao **Amado**, ao **Doce Esposo**, seu coração, seu corpo, sua vida, sua alma, suas entranhas e sua afeição. Tão edulcoradas palavras não são dirigidas a um amante, como o pode supor um leitor desatento, mas ao próprio Jesus - o que faz dela uma poeta ousada e destemida, no mínimo. Além dessa linguagem expressamente erotizada, Santa Teresa usa também de dicotomias, herança das hipérboles barrocas que abundam entre a sexta e a nona estrofes e que fazem sua linguagem soar como titubeante: *salud/enfermidad, honra/desonra, guerra/paz, flaqueza/fuerza, riqueza/pobreza, alegria/tristeza, infierno/cielo, vida dulce/sol sin velo, etc.* No

entanto, nenhuma delas é tão forte como *muerte/vida*. A autora anseia pela morte para assim poder desfrutar das delícias que vem sentindo em vida, em suas experiências de êxtase místico. O seguinte poema, *Vivir sin vivir*, também com grifos nossos, mostra-nos sua obsessão pela chegada da morte para poder gozar mais plenamente do amor de Jesus:

***Versos nacidos del fuego
del amor de Dios que en sí tenía***

*Vivo sin vivir en mí,
y en tan alta vida espero,
que muero porque no muero.*

GLOSA

***Aquesta divina unión,
del amor con que yo vivo,
hace a Dios ser mi cautivo,
y libre mi corazón;
mas causa en mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.***

*¡Ay! ¡Qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que el alma está metida!
Sólo esperar la salida
me causa dolor tan fiero,
que muero porque no muero.*

*[...] hasta que esta vida muera,
no se goza estando viva;
muerte, no seas esquiva;
vivo muriendo primero,
que muero porque no muero.*

*Vida, ¿qué puedo yo darle
a mi Dios que vive en mí,
si no es perderte a ti,
para mejor a El gozarle?
Quiero muriendo alcanzarle,
pues a El solo es al que quiero,
que muero porque no muero.*

*Estando ausente de ti,
¿qué vida puedo tener,
sino muerte padecer
la mayor que nunca vi?
Lástima tengo de mí,
por ser mi mal tan entero,
que muero porque no muero.*

Conforme Gama (2006), diferentemente dessa obra, em outras nem sempre a autora segue uma lógica em sua escritura – o que a diferencia dos outros escritores de sua época. Ela é mais subjetiva e isso reflete-se na maneira como cimenta suas intenções literárias, permeada de desvios da norma padrão e de rupturas com o vocabulário erudito, segundo Raymundo (2015). Centrando sua escritura em Cristo, Teresa prioriza o encontro da alma humana com o Divino dentro do indivíduo, fenômeno que ela chama de **castelo interior** (Romio, 2016).

Palavras e expressões como **“prazer”, “deleite”, “martírio saboroso”, “gozar em intervalos”** e **“vão suave deleitoso e sem ruído”**, além de muitas outras, chocam o leitor menos preparado e que não tem a exata noção do contexto no qual a autora estava inserida, nem do porquê de suas escolhas lexicais tão seletas e, ao mesmo tempo, tão escandalosas

se vistas por um prisma cristão. Mas por que Teresa ousava referir-se a Jesus de maneira tão íntima, tão erótica e, aos olhos do vulgo, de modo tão descaradamente *desrespeitoso*?

À luz de Raymundo (2015), o Concelho de Calcedônia, realizado em 451 d. C., definiu duas naturezas para Jesus Cristo: uma humana e outra divina. Dito de outra forma, Cristo é o fruto da ligação da Divindade maior com uma humana, carregando em seus genes essa mescla de compleições distintas – fórmula teológica que segue pétrea até os dias atuais, mas que em nada é original: Zeus, por exemplo, na mitologia grega, envolve-se com muitas mulheres além de Hera, sua irmã e consorte, e engendra com elas rebentos considerados divinos ou quase. Em outras mitologias, o mesmo se dá, em uma clara demonstração de que esse é um conceito rebatizado por culturas que se sobrepõem de maneira iconoclasta (muitas vezes). Teresa apropriou-se desse conceito bipartido para embasar seu *modus faciendi* como escritora. Para Rodríguez-Gutiérrez (2003, 5), “Ela queria Cristo: queria o Cristo-Deus, porém também queria o Cristo-Homem.” **Esperava dele o beijo divino, prometido no Cântico dos Cânticos. Esperava estar deitada com ele sob a sombra da macieira com sua cabeça no peito de Cristo.**

Influenciada por esse livro bíblico em especial, o *Cântico dos Cânticos*, Teresa e outros santos místicos de seus arrabaldes e contemporâneos seus, que se dedicaram à poesia e à Literatura tal como ela, concretizaram uma escritura peculiar e que refletia o que pensavam: que estavam próximos a Deus e que devido a essa proximidade não necessitavam de intermediários

entre eles e o Divino, a quem adoravam com absoluta paixão, mas que, muitas vezes, os confundia entre o *agape* e o *eros*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Teresa de Jesus é uma das santas mais conhecidas e admiradas do panteão católico e muito dessa fama e admiração se deve à sua verve de escritora, alimentada por um erotismo próprio que a comprometeu com a crítica de leigos e de doutos exegetas de seu tempo, o que a colocou na mira da Inquisição Espanhola, que foi particularmente cruel se comparada com o Santo Ofício em outros países.

Sua grandeza deve-se não somente aos seus dons literários, mas à sua ousadia de enfrentar a Inquisição pelos livros que escreveu, descrevendo suas experiências místicas que extrapolavam o “aceitável” e adentravam no campo do erotismo imperdoável para uma mulher de sua época e, sobretudo, para uma freira importante como ela foi – reformuladora de uma ordem religiosa prestigiosa e fundadora de dezessete conventos para homens e mulheres.

Santa, escritora, co-Padroeira da Espanha, a primeira Doutora da Igreja. Ao concluirmos esse trabalho, ressaltamos a importância de se estudar essa espanhola – não somente por sua contribuição para com a Igreja como uma de suas figuras exponenciais, tampouco apenas por haver sido ela uma profícua literata, mas porque foi uma mulher à frente de seu tempo, que desafiou a Inquisição e superou suas próprias limitações na construção de

uma obra que atravessaria séculos e contribuiria para mudanças substanciais em seu entorno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, Luciana Ignachiti. *De Amor e de Dor: a experiência mística de Santa Teresa D'Ávila*. Dissertação. Universidade Federal de Juiz de Fora, Pós-Graduação em Ciência da Religião, Mestrado em Ciência da Religião, Juiz de Fora: 2006.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1957.
- Butler, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- Campos, Adalgisa Arantes. “A ordem Carmelita”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, 24, 2011, 54-61.
- Cardaillac, Louis. “Erotismo y santidade”. In: *Interstícios Sociales*, 3, mar./ago., 2012, 1-31.
- Ferreira, Rui Jorge Santos Vieira. *Com Teresa de Jesús no Caminho da Oração: da mística à missão*. Tese. Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia, Mestrado Integrado em Teologia, Porto, 2017.
- Gama, Renato C. “Principais Conceitos e Discussões Espirituais em Santa Teresa de Jesus”. In: *Agnes*, 4, São Paulo, 2006, 127-172.
- Gomes, Lílian Cristina Bernardo; Oliveira, Warley Alves de. “Claustros Castrados: a ocultação do sujeito sexual no interior dos conventos”. In: *Contextura*, 11, Belo Horizonte, dez., 2017, 39-53.
- Jesús, Santa Teresa de. *Libro de la vida*. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1951.
- Lima, Maria Graciele de. “O Erotismo Místico na Poesia de Teresa de Jesus: aniquilamento e êxtase na busca do Absoluto”. In: *Anais do II Seminário de*

Estudos Medievais da Paraíba - sábias, guerreiras e místicas - Homenagem aos 600 anos de Joana D'Arc, Universidade Federal da Paraíba, 2012.

Lima, Verônica Tanara Carvalho Moura. *A Mística e a Feminilidade em Las moradas de Santa Teresa de Ávila*. Monografia de Graduação. Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2017.

Magalhães, Eugênia. *Mística e Psicanálise*. Lisboa: Esfera do Caos Editores e Autora, 2015.

Mesonero, Fernando Delgado. *Homenaje a Santa Teresa de Jesús em el IV Centenario de su Beatificación (1614-2014) y de su Nacimiento (1515-2015)*. Registro de la Propiedad Intelectual de Madrid, el 6/11/2013. Nº M-008631/2013. Nº de asiento registral 16/2013/8670, 2013.

Oliveira, Karine da Rocha. *Escrita Conventual: raízes da literatura de autoria feminina na América hispânica*. Tese. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Teoria da Literatura, Recife, 2014.

Ozarem, Roberta Bacellar. “Um Importante Modelo de Santidade Feminino Contrarreformista: Santa Teresa D'ávila e sua representação nas igrejas de associações de leigos carmelitas em Sergipe e Bahia Colonial”. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá (PR) 3, 9, jan., 2011, 1-15.

Pedrosa-Pádua, Lúcia. “Contribuições da mística de Santa Teresa de Jesus para o diálogo inter-religioso”. In: *Atualidade Teológica*, 15, 39, set./dez., 2011, 458-474.

Pires, Raquel Elizabeth. “Erotismo e religião: um diálogo instigante”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, 41, 2, 2007, 150-169.

Polizelli, Helena Mila. *A pintura seiscentista de Josefa de Óbidos: uma análise iconológica da representação do casamento místico nos painéis de Santa Teresa D'Ávila*. Monografia de Graduação. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Brasília, 2017.

- Raymundo, Larissa de Macedo. *O Conceito do Amor de Deus em Meditações sobre los Cantares, de Santa Teresa de Jesus*. Dissertação. Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Mestrado em Ciências da Religião. São Paulo, 2015.
- Revenga, Francisco Javier Díez de. “Teresa de Jesús: la formación de la escritora”. In: *Carthaginensia*, 31, 2015, 197-214.
- Rodríguez-Gutiérrez, Jorge Luis. “A Filosofia Mística de Teresa de Ávila”. In: *Revista Caminhando*, 8, 1, 2003, 127-157.
- Romio, Assunta. “Teresa de Jesus, uma mulher que, ao se encontrar com o Deus da Vida, torna-se provocadora deste processo para a humanidade”. In: *Anais do Congresso Internacional da Faculdades EST*, 3, 381-389, São Leopoldo, 2016.
- Romio, Assunta. “Teresa de Jesus: Relata sua Experiência de Integração Humana Espiritual e Relacional”. In: *Anais do Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*, 5, 75-87, São Leopoldo, 2017.
- Rosa, Débora Souza da. “Transcendência Mimética na Poesia de Santa Teresa e Sórora Juana de la Cruz”. In: *Configurações da Crítica Cultural*, 1, 1, jan./jun., 2013, 274-295.
- Royannais, Patrick. “Leer a Teresa de Jesús com Michel de Certeau. La Torre del Virrey”. In: *Revista de Estudios Culturales*, 1, 17, 2015, 147-161.
- Tesone, Juan Eduardo. “O divino gozo. O narcisismo feminino e os místicos”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, 42, 4, 2008, 139-143.

Más allá de las Lenguas Nacionales: Interlengua y Vocalizaciones de la Migración*

*Beyond the national languages:
Interlanguage and migration voice*

Jorge Ignacio Cid Alarcón

* Este artículo ha sido producido en el marco de la investigación ANID/CONICYT FONDECYT Iniciación n°11180374, titulado “Crear/se y publicar/se en la periferia: un estudio comparado de colectivos poético-culturales actuales de Brasil, Argentina y Chile”, del que soy investigador responsable

Jorge Cid es académico de la Universidad Adolfo Ibáñez y Docteur en Langue et Littérature Romane por la Université de Poitiers. Ha editado *Una lengua en trance: Carmen Berenguer y Reynaldo Jiménez, poetas que nos interpelan* y coeditado *Contrarreforma Católica, implicancias sociales y culturales* (Cuarto Propio, 2019). Como poeta ha publicado *Labia Larvária* (Universidad de Concepción, 2009) y *Éxodos* (Cástor y Pólux, 2019).

Contacto: jorgeignaciocid@gmail.com
Chile

Recebido em: 25 de julho de 2020
Aceito em: 30 de agosto de 2020

PALABRAS CLAVE:

Heteroglosia; Interlengua;
Poesía; Neobarroso; Néstor
Perlongher.

Resumen: Este artículo reflexiona sobre cómo la poesía de Néstor Perlongher integra en su lenguaje elementos heteroglósicos y las consecuencias que éstos, en tanto que gestos de inobservancia gramatical, tienen en el plano simbólico y político. Obras como *Alambres* de Néstor Perlongher (escritos mezclando portugués, lunfardo y gauchesca) parecen rebelarse contra la forma en que la gramática, más allá de regular la correcta realización de un idioma, instituiría un dispositivo de control de la emotividad de los individuos a través del establecimiento de formas de expresión homogeneizantes propendidas por la lengua materna en su manifestación estándar. En este contexto, la utilización de mecanismos heteroglósicos en la creación literaria permite al poeta combatir la matricación de la subjetividad que comportan las lenguas de Estado, instaurando la desestabilización de sus paradigmas fronterizos a través de la transgresión de sus estatutos idiomáticos.

KEYWORDS: Heteroglossia,
Interlanguage; Poetry;
Neobarroso; Néstor
Perlongher.

Abstract: This article reflects on the way in which Néstor Perlongher's poetry integrates, in his language, heteroglossic elements and its effects at the symbolic and political level. We will analyze his work *Alambres* written mixing Portuguese, Lunfardo and Gauchesca, rebelling against grammar as a linguistic norm and device for controlling the emotionality of speakers of the standardized mother tongue. In this context, the use of heteroglossic mechanisms in literary creation allows the poet to combat the matrication of subjectivity that State languages carry, establishing the destabilization of their border paradigms through the transgression of their language statutes.

1. HACIA UNA INTERLENGUA NEOBARROSA¹

Perlongher conecta su poesía con hablas no oficiales, operativas al margen de la gramática, configurando cuerpos mediante la multiplicidad de voces que convergen en su enunciación. Esta experiencia se desarrolla mediante la construcción de una suerte de interlengua la que ha sido definida por la didáctica de lenguas como “el sistema lingüístico del estudiante de una segunda lengua en cada uno de los estadios sucesivos de adquisición por los que pasa en su proceso de aprendizaje.” (Centro Virtual Cervantes, 2012). Este concepto describe el estado de constante dinamismo en el que el hablante desarrolla sus competencias lingüísticas en una lengua secundaria o terciaria y cómo en dicho proceso son descritos diversos estadios de logro.

La utilización de este concepto resulta útil para caracterizar la escritura neobarrosa, en la medida en que su enunciación puede ser entendida como el proceso de aprendizaje de un lenguaje que se desplaza hacia diversas variantes idiomáticas distintas del español estándar. Esta suerte de proceso simultáneo de aprendizaje de diversas lenguas se caracterizaría por dar lugar a interferencias lingüísticas de lenguas secundarias y terciarias. A continuación, observaremos como éstas se van sucediendo en el poema perlonghereano, realizando una conjuración sistemática de presencias que recomponen la historia de un trance corporal a través de otro trance de carácter lingüístico. Con este fin, comentaremos el poema “El rompehielos”

1 Algunos contenidos desarrollados en este artículo retoman y desarrollan aspectos tratados en mi artículo, en mi tesis doctoral “Nestor Perlongher: Hacia una poética del trance”, dirigida por Fernando Moreno Turner en la Université de Poitiers.

prestando particular atención a la implementación de una interlengua poética. Este poema pertenece al libro *Alambres*, particularmente a la sección reunida bajo el título de Frenesí. Este libro corresponde al que hemos entendido como el primer capítulo de la obra perlonghereana, en el que la explotación de una textualidad histórica resulta particularmente ostensible.

Ahora bien, la sección a la que pertenece este poema se constituye por otros dos poemas que funcionan como un adelanto del gradual oscurecimiento que caracterizaría los dos libros siguientes, *Hule y Parque Lezama*, en la medida en que, en ellos, se observa una proliferación neobarrosa que determina un notorio corte con el plano semántico. Sintomáticamente, los poemas que acompañan a “El rompehielos”, se titulan “carnaval - río 1984” y “(el rigor de la histeria)” realzando, de este modo, su conexión con la fuerza del carnavalismo y la enfermedad.

Nos parece importante analizar este poema por la riqueza que comporta su carácter fronterizo entre la serie de poemas neobarrosos que trabajan la reescritura de la historia de manera directa – principalmente *Austria-Hungría* y *Alambres* – y la producción sucesiva en la que se da rienda suelta a una experimentación intensiva de lenguaje neobarroso. En el caso de este poema, el título parece constituir una referencia bélica al rompehielos Irizar que participó en la Guerra de Malvinas², conectando, así, su enunciación con la historia argentina inmediata.

2 Datos extraídos de: Hedelvio, Laurio. *100 años de un rescate épico en la Antártica*. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales, 2003.

El poema consta de tres estrofas de diecisiete, veinte y veintiún versos, respectivamente, a las que se suma una nota al pie de página en la que se entrega la definición –que, según corroboramos, coincide con la definición propuesta por el Diccionario de la RAE– de la palabra “Sotrozo: Art. Pasador de hierro que atraviesa el pezón del eje para contener la rueda de la cureña” (Poemas 113). La eventual intención clarificadora que puede sugerir la integración de esta definición al poema queda descartada ante la evidente presencia de muchas otras palabras de origen y significado de difícil determinación, según constataremos en lo sucesivo. Su inclusión corresponde más bien, según nos parece, a un señuelo de didactismo.

En cuanto al aspecto léxico, reconocemos que, en un universo de 664 palabras, al menos veintiuna de ellas son asociables al portugués y dieciocho al lunfardo, lo que refleja una utilización más o menos equilibrada de ambos sustratos en el interior del texto. Las palabras en portugués parecen, en ocasiones, responder a la transcripción fonética del portugués en español, como en el caso de *lingüiza* que puede ser entendida como la pronunciación figurada de la palabra portuguesa *lingüiça*, que se refiere a un embutido - “Chouriço delgado de carne de porco” -, que se utiliza en la expresión “encher *lingüiça*”, cuyo significado actual equivale a la expresión castellana “hablar hasta por los codos”, en alusión a quien hablar demasiado y vanamente.

El ejemplo anterior es sólo el primer ejemplo de una larga lista de fenómenos que se manifestaron regularmente en la escritura neobarrosa y que podríamos describir como el desapego sistemático de un ejercicio normado de la lengua. En esta misma línea, se observa la utilización de

figuras de transformación, de adición y eliminación. En este poema en particular advertimos al menos dos aféresis: ornicar y asgadas. En estos casos se ha suprimido la letra f y r, respectivamente. Este fenómeno abre una interesante complejidad en la que el equívoco aparente es señal de una significación ambivalente que se extiende tanto al español como al portugués.

Tanto en el caso de estas aféresis, como en el caso de la escritura españolizante de la palabra *lingüiça*, nos encontramos frente a lo que podría ser entendido, pensando la poética del trance como una interlengua, como un fenómeno de fosilización. Este ha sido advertido en los casos en los que “el aprendiente mantenga en su interlengua, de manera inconsciente y permanente, rasgos ajenos a la lengua, meta-relacionados con la gramática, la pronunciación, el léxico, el discurso u otros aspectos comunicativos.”. (Centro Virtual Cervantes, 2012).

Esta actitud, que pareciera no ser aplicable en el caso de los errores cometidos en español, por ser ésta la primera lengua del poeta, resulta de gran relevancia en la medida en que estos parecen describir el deseo de volver extranjera la enunciación al interior de su lengua materna. Una de las razones que explican la fosilización es la falta de deseo de aculturación, situación en la que parecería estar Perlongher, pero no frente a una lengua secundaria sino que, paradójicamente, frente a la lengua dominante. Lo anterior se sustenta en que el comportamiento poético de la escritura perlonghereana parece responder a un proceso de extrañamiento extremo en el que el hablante se resiste por diversos medios a permanecer en el logos dominante de su lengua y cultura. Es precisamente en este momento en el que se vuelve simbólicamente

relevante la observación de la interacción de la lengua dominante con lenguas de menor prestigio.

Más adelante, se observa en el poema el caso de la palabra *repostar*³, que parece corresponder a una epéntesis del verbo *repostar* que ha sido definido como: “1. tr. Reponer provisiones, pertrechos, combustibles, etc, u. t. c. prnl. El acorazado fondeó para repostarse.”⁴ (RAE, 2012) que, por este ejemplo integrado a la definición, podríamos vincular al campo semántico del *rompehielos* que sirve de título al poema. Ahora bien, si enfrentamos la palabra *repostar* desde la perspectiva de la interlingualidad explotada por Perlongher, sometiéndola a la sospecha de su extranjería, confirmamos que quiere decir en portugués “responder incivilmente” (Priberam, 2012)⁵. De este modo, lo que en una primera lectura se apreciaba como una epéntesis, constituye, desde un enfoque interlingual, la muestra de un influjo portuñolizante.

En diversos poemas de Perlongher se registran figuras transformativas de adición y/o eliminación, así como también de modificación como la metátesis. Éstas tienen como consecuencia el paso de una palabra desde el español hacia el portugués. Esta situación nos lleva a pensar que la disponibilidad léxica perlonghereana busca poner de relieve la relación de opacidad y transparencia

3 El análisis de las figuras transformativas de adición y/o eliminación relativas al poema “El rompehielos” retoma algunas consideraciones expuestas a modo de ejemplo en mi artículo “Apuntes de filiación neobarroca sobre La mujer desnuda de Armonía Somers”, en *La escritura de Armonía Somers. Pulsión y riesgo*, publicado por Ediciones de la Universidad de Sevilla en 2019.

4 Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=repostar>. Consultado el 8 de noviembre de 2012.

5 Disponible en: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=repostar>. Consultado el 10 de noviembre de 2012.

del portugués en el español y viceversa. Resulta importante la observación meticulosa de estas variaciones puesto que, en general, el contexto versicular no aporta información relevante que permita anticipar la aparición de una palabra ajena al español estándar.

A continuación, presentamos las tres estrofas del poema “El rompehielos” con el fin de observar la distribución y disposición de los elementos heteroglósicos en el texto. Con este fin se han destacado en negrita las palabras asociadas al portugués y en subrayada las provenientes del lunfardo⁶:

Alud del aludir: el respostar, reposteril membrana, en el calam-
bre, nítido o níveo, la **renda** en la gargola, la gárgara de rendas,
el gorgotear del pelandrún en la **marisca** de sofocos, puercoes-
pín, himenil, el piecesillo de Farabeuf -cuando, al **pisicar**, al or-
nicar. hacía hablar a los peces azules, colorados-, el **truco** estaba

6 Es importante precisar que entendemos el lunfardo como un corpus lingüístico dinámico, no necesariamente circunscrito al ámbito del hampa como indica cierto lugar común (claramente influido por su primer contexto de desarrollo y registro), sino que como una jerga irradiada a la sociedad y jalonada por su inclusión en producciones culturales como la literatura y el tango, en los términos en que lo propone Gerardo Augusto Lorenzino en su trabajo “El lunfardo en la evolución del español argentino”: “La inmigración a la Argentina creó las condiciones sociales de marginalidad (delincuencia, criminalidad), para la aparición del lunfardo o jerga especial de los ladrones, el cual, una vez difundido a toda la sociedad, recorrió los mismos cambios semánticos que afectan el vocabulario de toda lengua de uso general, tal como lo ejemplifica la pérdida de la asociación restrictiva a la vida del hampa en el vocabulario del corpus. Esta variedad “descriminalizada” del lunfardo devino - junto a los italianismos del cocoliche - en un componente del español porteño del presente. Con el tiempo, el lunfardo fue superando las estructuras y fronteras sociales impuestas por la sociedad clasista, convirtiéndose en la vertiente incondicional, niveladora e identitaria del habla de los argentinos y, como la cenicienta de la comunicación, forma parte de la literatura de autores canónicos argentinos como Robert Arlt, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Un fiel indicador de la valoración e influencia del lunfardo en el lenguaje argentino es la existencia de la Academia Porteña del Lunfardo, que celebra todos los 5 de septiembre el Día del Lunfardo.” Este artículo fue publicado en *Literatura y Lingüística*, Santiago, n. 34, p. 335-356, 2016. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112016000200016&lng=es&nrm=iso>. Consultado el 30 ago. 2020.

en el tricot de la cadera, en el tricolonel de la Nigeria, acantilado atlántico del oso lenguaraz. El caracol, por darle verme al ristre. La sotreta, recamada de alubias, alicia lesa en una elipsis demasiado estirada, comisura del rictus, come y **sura**. El huracán del buscapié y el tornado mujer, la brizna del sostén en el pajareo incontenible, el pico al piel del novio y remirándola la primula, gorgoreo de rusas, engomadas arábicas. Listar del broderie el entusiasmo, **intuito** del fiestero, algozador las lenguas se le hacen medias (o inmedias) como estambres. Firuletea el rompehielos, guña al esguince del sotreta montado, soterrado, sotrozo* de finitas en el reiterarse legañoso, en la grandilocuencia del ventrílocuo vecinal, **barrado**.

Retornar, rocelar de la ligustrina maniatada, cuyo buril era apagado por una constelación de vidrios focos, de vidrieras rumanas vampirizando el "volga va ". Ya vista, la lechuza cairelábese en el menstruar de efebos de azabache, lame el carmín lunares de ballesta. El **fehado**, al saltar, de los linceos el linde pajueril, rímini hosco y limosnero, cernía la cariatide de los atletas en una tiriaria resinosa, bocina de carbunco, amarilleante colomé en la **lingüiza**. La lengüeta, por no el zapato postular, acariciaba en la sordina el ganglio de los africanos, rizado ríe del **agror** por una **ríma** tan deseada. Y Lita: lituana espúrea - que da a nueve, en el cerbanatar, prurito la congoja, paspa el canto. Rúe, porque unas **vestes** aún ampáranla. Cosida, ya que bretel el cancro, lustre el fimo. Sinuosidad de la cerveza, el quicio rebanaba corrales, apios torcidos en el camandulear, contestados condones. Y donceles, y brotados. ¿Coordinar para el torvo la nalguicie, vallejo urdir la fistula luzbética, y por candir fosforecer el hurto, las "entrañas" asgadas -palafrenero del esfínter en la borbota carmesí? El agudo, si aguado, levitaba al **pendor** la córnea blanda, íntima. Fosforescencia y **glauca**. El vegetal, cogido por el níspero, cruza delfines con venablos.

Le daba al africano, pirulera, el cerúleo candor, maromas de aduana, en el dejar pasar de la **congonha** por la estría porosa. Le preguntaban si había venido de hidroavión para medir el peso de sus

glúteos, el fibroma de cincuenta libras bajo los cambaceres del tucito, leonel mirón de pie en la leonera o liorna de los monos semidesnudos, depilados, la cera negra de Treblinka en el tremor timbrado de la flema. La gema, chal de felpa, yeminal, al conjuro de las **malaquitas** traicionaba la dureza, ya glacial, del derrame, en la refistolería de morados y **milhos** verdes, pirateados por el malandro en la boca del subte semienterrado, semicorredizo por los ojos de buey de los cinturones y los bagres pintados en la costa con calcomanías de carey. Repujados, altivos. Contorsionistas del desfile, el paseo de los caimanes en la bandolera resinosa. El picoteo de las madrêporas en los collares del Vesuvio, el efluvio de **pinga** en el **pingote** (“me acarició la yema”) las borrachas, flexibles, gárrulas, limosas en el **fluxo** del glande, el fijador acuoso de pegaso lujar. o iglesinesco, lie lioneras de azulejos con polvo de canarios, o de albatros, pájaros prietos en un fondo de cielo azorado. Al azotarla, al blandir la excrecencia pegajosa, la creciente, la **ceceosa** esmeralda, rotulaba con el blandor de la alegría la estría del goloso, sollozante y fugaz jubiloso. Hazmerreír, de pantas y palmeras, la nevera del bânalo en el banal-tambor, el repicar de los badajos en los goteos (acueductos) de una furiosa farsa.

(Perlongher, 1997, 113)

Es posible constatar que se trata de un poema en el que la función musical del lenguaje tiene gran relevancia en desmedro de la función comunicativa. Lo anterior se logra, por ejemplo, en el caso de los seis primeros versos, gracias a la alternancia rítmica de fonemas vibrantes simples y múltiples con oclusivos sonoros. Los fenómenos de transformación aquí observados constituyen un guiño a la oralidad y, más específicamente, a sus procedimientos generativos. En esta línea, observamos en el caso del lunfardo los siguientes ejemplos de aféresis: “tungo” para referirse a “matungo”, palabra que sirve para referirse al caballo, “tano” para hablar

del “napolitano”, “rante” en lugar de “atorrante” o “fiolo”, que funcionaría como aféresis de “cafiolo”, entre muchos otros ejemplos⁷.

Dada la cercanía etimológica de las lenguas española y portuguesa, el error en la escritura puede constituir una especie de vaso comunicante entre ambas, posibilidad que Perlongher aborda en su escritura. La plasticidad de su enunciación guarda relación con la flexibilización de la norma gramatical producto de la preponderancia que tuvo en el trabajo escritural de Perlongher la observación de las jergas y variantes de la coloquialidad.

Ahora bien, en cuanto al vocabulario lunfardo utilizado en el poema podemos distinguir que se especializa en palabras que refieren a personas ligadas al mundo delictual tales como: lince, palabra con la que se refiere al ladrón de buena vista; limosnero, como se califica al maleante especializado en sustraer dinero de alcancías de iglesias; bandolero, como se llama al saltador de caminos que robaba en lugares despoblados y solía pertenecer a una banda⁸.

Del mismo modo, encontramos palabras del lunfardo que sirven para describir cualidades negativas de personas tales como: oso, término con el que se refiere a alguien indiferente, que se desentiende de algo, sotreta, que significa canalla, mentecato, utilizado originalmente para referirse al caballo inútil por sus mañas, y luego aplicado al hombre de similares características. Esta palabra, existente también en el portugués con acepciones equivalentes,

7 Estos ejemplos han sido extraídos de: Gobello, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregido, 1999.

8 Estas definiciones, así como las que continúan, han sido rescatadas del Diccionario de términos lunfardos, gauchescos, jergas y modismos argentinos *Que Significa*. [Consultado el 8 de diciembre de 2012], <http://www.que-significa.com.ar>

se convierte en un buen ejemplo de cómo las fronteras territoriales actuales no logran circunscribir de manera restrictiva sus léxicos, sugiriendo, de este modo, formas subterráneas e inesperadas de irradiación de la cultura.

En la misma línea, encontramos el término *bagre*, forma despectiva para referirse a una mujer fea y despreciable, así como *pingo* que, al mismo tiempo que refiere a un caballo y al sexo masculino, habla de la mujer casquivana. Del mismo modo, se hace referencia a actitudes sospechosas y/o confusas como *camandulear*, que hace referencia a “andar con tapujos y evasivas para decir las cosas / corretear, chismear, enredar, trabar/ ser hipócrita o taimado, ostentar falsa o exagerada devoción”, *firuletear*, que significa hacer “pasos complicados en un baile para lucimiento/ presumir de elegante con adornos impropios o ridículos”, *hacer finta* que refiere al “Amago que se hace con intención de engañar [...] parada que hace un cuchillero para engañar al contrario y ubicarle el golpe en otro sitio”.

Las palabras en portugués no se circunscriben a un campo tan acotado como los dos que acabamos de mencionar en el caso del *lunfardo*, sin embargo, se observan ámbitos de referencia en los cuales se reúnen las dos lenguas hasta aquí pesquisadas. Tal es el caso de la enfermedad a la que refieren las palabras *carbuncllo* del *lunfardo* y *marisca* del portugués. En el primer caso se refiere a la “enfermedad virulenta y contagiosa, frecuente y mortífera en el ganado lanar, vacuno, cabrío y, a veces, en el caballo. Es transmisible al hombre, en el que se denomina ántrax maligno, y está causada por una bacteria específica”, mientras que en el segundo a la hemorroide externa.

Así también, desde las dos lenguas se nombran partes del cuerpo como en el caso de pingo y badajo, provenientes de la jerga argentina, y lingüiça de origen portugués. En los tres casos, una de sus acepciones hace alusión al sexo masculino. Se encuentran además referencias a actos de violencia como al hablar del lustre, término con el que se alude a “agredir con el pie/ (pop.) Azotar, pegar, golpear, vapulear, zurrar.”, así como también referencias al truco “Juego de naipes de envite con cartas españolas, con 2, 3, 4, 6 u 8 jugadores con reglas determinadas y en el que se miente en gran medida, pudiendo realizarse señas entre los compañeros.”

La revisión de las palabras del lunfardo utilizadas en este poema coincide con lo apuntado por Morínigo en cuanto a que esta lengua sirve, particularmente, para construir campos semánticos vinculados con “la delincuencia, el vicio, la indolencia o de ocupaciones para paliar la pereza, como la de musicante ocasional, los juegos de azar, las carreras de caballos, la suerte de los naipes, sus trampas y fullerías” (Morínigo, 2005, 101 citado por Klee, 2009, 190). Esto demuestra con claridad la idea de que la utilización de una lengua comporta la conjuración de sus hablantes y de sus formas de vida.

El poema comienza con la frase “Alud del aludir” (Perlongher, 1997, 113) sucedida por dos puntos como si el cuerpo del poema fuera su definición. La referencia al alud –1. m. Gran masa de nieve que se derrumba de los montes con violencia y estrépito. 2. m. Masa grande de una materia que se desprende por una vertiente, precipitándose por ella. U. t. en sent. fig. (RAE, 2012)⁹–

9 Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=alud>. Consultado el 08/05/2013.

en relación con el título, insinúa la imagen del rompehielos quebrando los casquetes polares con el fin de abrirse paso. Este movimiento de ruptura y avance es reproducido musicalmente en el poema por medio de una rítmica y regular reiteración de sonidos.

El uso de una serie de aliteraciones otorga al poema una musicalidad trabada a la que asociamos el sonido del rompehielos atravesando, al mismo tiempo que la superficie antártica, el silencio de la página en blanco. La cuidada agrupación de consonancias silábicas en secuencias de dos o tres sonidos similares, dispuestos de manera casi contigua, se mantiene a lo largo de todo el poema. Observemos a continuación su recurrencia y distribución en la primera estrofa. Se han utilizado dos variedades de gris para diferenciar el cambio de sonido:

Alud del aludir: el respostar, reposteril membrana, en el calam-
bre, nítido o níveo, la renda en la gargola, la gárgara de rendas,
el gorgotear del pelandrún en la marisca de sofocos, puercoes-
pín, himenil, el piecesillo de Farabeuf - cuando, al pisar, al or-
nicar, hacía hablar a los peces azules, colorados -, el truco estaba
en el tricot de la cadera, en el tricostelón de la Nigeria, acantilar
atlántida del oso lenguaraz. El caracol, por darle verme al ristre.
La sotreta, recamada de alubias, alicia lesa en una elipsis dema-
siado estirada, comisura del rictus, come y sura. El huracán del
buscapié y el tornado mujer, la brizna del sostén en el pajareo
incontenible, el pico al piel del novio y remirándola la prímula,
gorgoreo de rusas, engomadas arábigas. Listar del broderie el en-
tusiasmo, intuición del fiestero, algozador las lenguas se le hacen
medias (o inmedias) como estambres. Firuletea el rompehielos,
guña al esguince del sotreta montado, soterrado, sotrozo* de fin-
tas en el reiterarse legañosa, en la grandilocuencia del ventrílo-
cua vecinal, barrado. (Perlongher, 1997, 113)

La sucesión de rimas otorga movimiento y sentido al poema, que parece estar construido como evocación de un hecho sonoro. En efecto, este texto no dialoga con la historia en los términos en que esto tuvo lugar durante los primeros capítulos de la obra, sino que, más bien, como un diálogo con una historia musical, el registro de los sonidos que caracterizaron determinados eventos. No se trataría entonces de una crítica racional respecto de, por ejemplo, la pertinencia de la Guerra de Malvinas, sino que una polifonía incidental a la ruta seguida por alguno de los rompehielos que participó en ella.

Este juego de cacofonías da cuenta de un trabajo consciente del poeta en el plano fónico, que se suma al tránsito hacia los márgenes que llevó a Perlongher hacia otras lenguas y a la explotación de otras formas de sugerencia. Estos intentos convierten su escritura en una suerte de lengua imaginada, anexa a la realidad, al mismo tiempo que fugitiva de ésta. Su estatus de lengua artificial, al interior de lenguas de exilio y residuales, nos recuerda de alguna manera lo que Alfonso Reyes llamó *jitanjáfora*, aludiendo al neologismo propuesto por el poeta cubano Mariano Brull (Reyes, 2010), que él utilizara para hablar de los juegos de palabra cuya base era el sonido. Un ejemplo interesante en este sentido es la invención del *gíglico* por parte de Cortázar, especie de lengua, en apariencia carente de sentido, cuya plasticidad fónica queda de manifiesto al mismo tiempo que el texto sugiere un encuentro amoroso (Cortázar, 2004, 387). Resulta importante integrar a esta lista de lenguas poéticas los capítulos en que el neobarroso, como en el caso de “El rompehielos”, se vuelve manifestación eminente del arte de hablar evadiendo el sentido, poniendo al lector bajo el influjo de una cadencia sugestiva.

Este poema se vincula con hablas periféricas por medio de la utilización fragmentaria y la mímica que de ellas realiza en tanto que lenguas internas, de comprensión restringida a los miembros de una comunidad. Con esto no pretendemos negar la improbable existencia de una comunidad de hablantes neobarrosos del mismo modo en que la habría para el lunfardo, sino más bien destacar el interés de Perlongher por proponer una imitación literaria de determinados lenguajes alternos al estándar. De este modo, así como el lunfardo se asocia a ciertas formas de vida delictual, el neobarroso perlonghereano puede ser entendido como una lengua alegorizada de los sustratos lingüísticos asociados a una experiencia de exilio, dado que constituye un *corpus* lingüístico abigarrado de elementos que dan cuenta de una mixtura idiomática que refleja un trance transterritorial. En esta línea, “El rompehielos” demuestra hasta qué punto el neobarroso vacía sus enunciados de expresión comunicativa, quebrando las relaciones entre los sintagmas y haciendo una poesía del habla por medio de una interlengua sin gramática aparente.

2 POÉTICA DEL TRANCE COMO MORADA DE LENGUAS EVANESCENTES

La escritura neobarrosa desarrolla una reflexión sobre lenguajes sin escritura, incurriendo en un acto de fijación poética de lenguas no estandarizadas, así como también de las operaciones de generatividad y transformación lingüística que le son fuente de desarrollo. Perlongher no sólo se siente atraído por el portuñol y el lunfardo, sino que además por lo

que éstos representan de manera más profunda: un acervo de palabras en constante movilización y riesgo de desaparición.

De esto deriva una dificultad particular al momento de llevar esta poesía a la experiencia de su lectura en voz alta. Dicho acto representó para Perlongher una oportunidad excepcional para ilustrar a viva voz la sorprendente cualidad musical de su escritura. Su lectura se caracterizaba por la utilización de tonos graves que variaban sorpresivamente hacia otros más agudos. Estos rasgos permiten pensar que el poeta consideraba el contexto de la lectura en voz alta como una instancia de explotación interpretativa del poema.

En esta línea, Andermann describe la dificultad que existiría en el caso de las escrituras que oscilan entre el portugués y español. Para esto toma como ejemplo *Mar paraguayo*, libro de Wilson Bueno sobre el cual observa:

Porque –para empezar por la cuestión del soporte mediático (voz o letra)– Mar paraguayo construye una “voz oral” cuyo balbuceante vaivén entre lenguas pide a gritos la declamación en voz alta, al mismo tiempo que no es asequible sino a través de esta trans-cripción sin ley (como dice Perlongher, “hay una gramática, pero es una gramática sin ley; hay cierta ortografía, pero es una ortografía errática: chuvia y lluvia (grafadas de ambas maneras) pueden coexistir en el mismo párrafo...”). Al carecer de ley –o de código fonético–, entonces, esa escritura que dice ser eco de un habla se vuelve opaca y deja de entregarse transparentemente a una lectura “reproductora” de la voz original. No sabemos si pronunciar con inflexión castellana o portuguesa, encontrándonos –literalmente– en el espacio de ilegalidad de un habla migrante, exiliados de las leyes y las certezas de la lengua nacional. (Andermann, 2011, 14).

La observación de Andermann es muy valiosa, en la medida en que describe la manera como la interlengua poética y trashumante implica la

desregulación de la pronunciación. La ausencia de un estatuto conocido que regle dicha acción depara la infracción de las leyes de pronunciación de la lengua de origen de los elementos heteroglósicos integrados al poema. Esta situación colabora con la preservación que hace el poema de su oscuridad semántica –opacidad al decir del crítico– la que comporta, al mismo tiempo, una segunda ilegalidad, la de frecuentar un lenguaje marginal estigmatizado. El lector es deparado a este equívoco por la convergencia caótica de elementos de lengua extranjera y la ausencia de referencias que permitan diferenciar con precisión la simple modificación, o invención de palabras, de la inclusión de elementos de una lengua no española.

En atención a la forma en la que se conforma la enunciación heteroglósica hasta aquí descrita, podríamos considerar que más que un tránsito a través de las lenguas no oficiales que interesaron a Perlongher, por su simbolismo marginal y contrasistémico, su escritura constituye una suerte de deriva idiomática, un extravío en las lenguas y en los territorios que éstas refieren. Volvemos aquí a la categoría de trance a la que parece corresponder el lenguaje desreglado que, en estos poemas, da cuenta de una intensa constricción interior, caracterizada por la confusión, el extravío y la problematización de los puntos de las referencias culturales a la que sería empujado el cuerpo en el exilio.

Ahora bien, resulta pertinente preguntarnos en este momento por la referencia que este tipo de textos hace al mundo, puesto que la poética del trance tendría el carácter de ensimismamiento autorreflexivo de manera simultánea a una referencialidad determinada por la alusión de los lenguajes de la realidad. Esto tendría lugar gracias a la inclusión de la noción de

equivoco aparente que referiría, por una parte, a la ley en oposición a la cual los enunciados devendrían proposiciones erróneas –en este caso, la gramática– y, por otra parte, a la confrontación caótica de registros lingüísticos y lenguas heterogéneas en referencia a la diversidad de lenguas existentes.

Los errores y las interferencias lingüísticas constituyen fragmentos de la realidad que la escritura neobarrosa acoge. Éstos permiten abstraer la escritura perlonghereana de la deseable transparencia, presentándonos una lengua intersectada por segmentos de lenguas foráneas que dotan al texto literario de una porosidad que explicita así una suerte de bilingüismo. La visión de lenguas extranjeras que anegan la lengua materna define la relación que esta poesía describe con respecto a la realidad, específicamente, la transgresión de sus códigos lingüísticos.

En este sentido, estos poemas serían ejemplo de una intertextualidad abierta, en la medida en que constituyen un collage de elementos que organizan una mirada a la ley de la lengua, visibilizada a través de su infracción, refiriendo así la forma en que la gramática, más allá de regular la correcta realización de un idioma, instituye un dispositivo que instaura un mecanismo de control de los individuos. Esto es posible gracias a la supresión emotiva que propendería la lengua estándar, mediante el establecimiento de formas de expresión homogeneizante. Esta situación define a la poesía como un medio, quizás único, en la tarea de hacer posible una expresión genuina que, extremando sus mecanismos de generatividad, podría constituir un acto liberador. Con respecto a la génesis de las lenguas como maquinaria de opresión, Cangi desarrolló una lúcida reflexión de la que rescatamos el siguiente fragmento:

Las lenguas nacionales a través de la pedagogía y el uso jurídico matizan la subjetividad para liberarla de las particularidades históricas, sus costumbres locales, sus concepciones ancestrales, sus prejuicios y su lengua materna, es decir de su campo afectivo. La gramática es el sueño de una igualdad y un pacto de libertad que el Estado estructura como desigualdad real en la organización al acceso pedagógico. Las fuerzas migrantes, la diversidad no absorbida funciona como deriva amenazante que deja errar sus flujos sobre el cuerpo lleno de lenguaje. (Cangi, 2000, Poética, 266)

Esta descripción resulta fundamental para comprender la concepción de lenguaje a la que la poética del trance se enfrenta. En efecto, ésta parece buscar la forma de anular, a través de la escritura poética, la generación de matrices de subjetividad que determinan que toda expresión sea mediatizada por los moldes simbólicos que la lengua ha predeterminado. Ante esta conciencia, el poeta opone, en un gesto similar al que Cangi describe, la fuerza idiomática de la migración como un placebo de diversidad no absorbida, un léxico plural e insólito que se resiste a que los rasgos en los que se funda su particularidad sean abstraídos por la gramática dominante. Esto tiene como resultado la sindicación tácita de esta obra como un ejercicio libertario y profusamente desagradable a los ojos de la crítica aquiescente de la gramática normativa y de las literaturas estandarizadas.

En consideración de lo anterior, la interlengua neobarrosa se convierte en una verdadera vía de escape para las inquietudes políticas del poeta, al mismo tiempo que constituye el reflejo sintomático del trance de un cuerpo a través de las lenguas por las que trashuma instituyendo una confusión contrasistémica y antieconomicista a través de la subversión del equilibrio establecido por la lengua estándar y promovido, a su vez, por literaturas estandarizadas. Lo

anterior define a la escritura perlonghereana como una herramienta apócrifa que constata la inestabilidad de la representación literaria.

La poética del trance parece responder a la idea de que el respeto del principio de economía en la expresión tiene como resultado una lengua que acalla la especificidad de la existencia individual y colectiva. La obra de Perlongher, en cambio, parece constituir un idioma que, en su profusión y caoticidad, parece exaltar la vida. Estas particularidades tienen como consecuencia el realce de la personalidad del autor a través de su escritura, situación determinada por la naturaleza de su enunciación en la que se transparenta una voluntad caprichosa, donde la palabra y el verso son arrojados sobre la página como un trazo de pintura grosero y voluminoso, fruto de un ímpetu artístico, aparentemente no racionalizado.

El tema de la heteroglosia en Perlongher constituye el ingreso de una inestabilidad que se extiende tanto en el plano semántico como en el de la dicción, aspectos que, de modo general, violentan los estatutos rectores del idioma base, el español. Estos asuntos corresponden, siguiendo a Cangí, al combate que el poeta mantiene con la matricación de la subjetividad. En esta línea, su escritura puede ser entendida como la expresión del dominio de lo inefable, situación que estaría directamente ligada a una crítica sobre los principios económicos que ejercen su autoridad sobre el idioma.

Lo anterior tendría lugar gracias a la estandarización del habla a partir de un ideal de productividad y de manera más profunda, como indica Cangí, para otorgar referentes que se vuelven matrices modeladoras de la sensibilidad. Un buen ejemplo de esto y de cómo el portuñol en sí mismo

es percibido como una lengua a perseguir – en virtud de su alejamiento de la manifestación estandarizada del portugués – es el conjunto de políticas lingüísticas definidas durante los años noventa con motivo de la firma del tratado del Mercosur:

Los empresarios brasileños, ya en la etapa de puesta en marcha de tal tratado, se pronunciaron y el enunciado que concentró su postura podría ser algo así como *Não basta oportunhol para fazer Mercosul*. La emergencia de tal enunciado puede interpretarse como un acontecimiento discursivo porque le hace frente a una memoria a partir de las exigencias que impone una actualidad, interfiere en las rutinas del discurso y funda una nueva relación entre el brasileño y la lengua española. (Celada, 263, 2000, cursivas de la autora)

La situación descrita en este fragmento ilustra la lógica de jerarquización a la que son sometidas las lenguas en función de su mayor o menor grado de adecuación a los intereses nacionales de educación determinados, en gran medida, por criterios de mercado. Tal como apunta Celada, la fuerza de lo actual ejerce su poder sobre la memoria, en la medida en que el deseo de uniformización lingüística adquiere mayor relevancia que el estado de las lenguas determinado por la historia de los cuerpos que definen dicha manifestación lingüística. Este es un ejemplo de cómo el orden del Estado se impone sobre las contingencias del idioma y los trances corporales que le sirven de contexto.

La poesía de Perlongher estaría en una permanente lucha contra el poder ejercido por las economías sobre la vitalidad de las lenguas, a través de vocalizaciones que transparentan la íntima historia de los cuerpos en exilio o en situaciones excéntricas al poder. La escritura de Perlongher parece indicar

que la vitalidad de la lengua no depende de la sujeción a la gramática de Estado y, por ende, a su supervivencia y difusión oficial, sino más bien a la utilización de lenguas móviles, evanescentes, exultantes de generatividad y, en consecuencia, subversivas.

En atención a lo anterior, podemos considerar que el poema “El rompehielos” es un ejemplo de cómo Perlongher busca, a través de su poesía, instaurar una especie de soberanía del habla, a través de la implicación de lenguas evanescentes. Este ejercicio determina la instalación de un pacto con la oralidad en tanto que fuente de hablas que reflejan la historia de los cuerpos, en tanto que lenguas alternas a la estándar y espacio de insumisión a los estatutos gramaticales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andermann, Jens. “Abismos del tercer espacio: Mar paraguayo, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada”. In: *Revista hispánica moderna*, ISSN 0034-9593, Vol. 64, Nº 1, 2011, 11-22.

Augusto Lorenzino, Gerardo. “El lunfardo en la evolución del español argentino”. In: *Literatura y Lingüística*, Santiago, n. 34, 335-356, 2016. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112016000200016&lng=es&nrm=iso>. Consultado el 30 ago. 2020. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200016>.

Andermann, Jens. “Abismos del tercer espacio: Mar paraguayo, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada”. In: *Revista hispánica moderna*, ISSN 0034-9593, Vol. 64, Nº 1, 2011, 11-22.

Cangi, Adrián. “Una poética bastarda”. In: *Tsé-Tsé 7/8*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2000.

Celada, María Teresa. "Acerca del errar por el portuñol". In: *Tsé-Tsé*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2000.

Centro Virtual Cervantes. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/interlengua.htm. Consultado el 06 dic. 2012.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Caracas: Ayacucho, 2004.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponible en: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=ling%C3%BCi%C3%A7a>. Consultado el 11 nov. 2012.

Diccionario WordReference. Disponible en: <http://www.wordreference.com/ptes/ling%C3%BCi%C3%A7a>. Consultado el 11 nov. 2012.

Gobello, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregido, 1999.

Hedelvio, Laurio. *100 años de un rescate épico en la Antártica*. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales, 2003.

Klee, Carol; Lynch, Andrew. *El español en contacto con otras lenguas*. Washington: Georgetown University Press, 2009.

Perlongher, Néstor. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1942.

A Construção Discursiva De Textos Jornalísticos Na Abordagem Do “Panelaço” Brasileiro E Do “Cacerolazo” Argentino

*The Discursive Construction of
Journalistic Texts Approaching
the Brazilian “Panelaço” and the
Argentine “Cacerolazo”*

Priscila da Silva Marinho

Recebido em: 1 de junho de 2020

Aceito em: 4 de agosto de 2020

Priscila Marinho é graduada em Letras (Português-Espanhol) e mestra em Letras Neolatinas (Espanhol) pelo PPG em Letras Neolatinas (PPGLEN), ambos pela UFRJ. Atualmente é doutoranda pelo mesmo PPG e seu projeto de pesquisa intitula-se “A perspectiva discursiva na formação de professores: análise de produções escritas de licenciandos de Letras Português/Espanhol sobre o *cacerolazo* argentino e o *panelaço* brasileiro”.
Contato: priscilasilvamarinho@globomail.com
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Análise de Discurso;
 Manifestações; *Cacerolazo*
 argentino e *panelaço*
 brasileiro; Discurso jornalístico.

Resumo: Este artigo apresenta uma análise discursiva referente à abordagem jornalística de manifestações sociopolíticas conhecidas como “panelaço”, no Brasil, durante o governo de Dilma Rousseff em 2015 e “cacerolazo”, na Argentina, durante o governo de Cristina Kirchner em 2013. Adotando a Análise de Discurso de linha francesa como arcabouço teórico-metodológico entendemos que não há discurso neutro e/ou transparente e, desta forma, todo discurso é um ato político. No que tange à análise jornalística, exibimos duas reportagens: uma de um periódico argentino (*Clarín*) e uma de um brasileiro (*Folha de São Paulo*), observando de que maneira as estratégias de seleção e argumentação jornalísticas conduzem a determinados efeitos de sentidos. Sendo assim, defendemos que a maneira que cada jornal recria as manifestações desvela suas inscrições sócio-históricas, bem como seus posicionamentos ideológicos, emergindo assim diversas e contraditórias formações discursivas (Foucault, 2014; Serrani, 2010) que conduzem os leitores a determinados efeitos de sentidos.

Keywords: Discourse
 Analysis; Manifestations;
 Argentine *cacerolazo* and
 Brazilian *panelaço*; Journalistic
 discourse.

Abstract: This paper presents a discursive analysis regarding the journalistic approach of sociopolitical manifestations known as “panelaço” in Brazil during Dilma Rousseff’s government in 2015 and “cacerolazo” in Argentina during Cristina Kirchner’s government in 2013. Adopting the French Discourse Analysis as a theoretical-methodological framework we understand that there is no neutral and/or transparent discourse and, therefore, all discourse is a political act. Regarding journalistic analysis, we present two reports: one from an Argentine journal (*Clarín*) and one from a Brazilian one (*Folha de São Paulo*), observing how journalistic selection and argumentation strategies lead to determined effects of meaning. Therefore, we argue that the way each newspaper recreates the manifestations reveals its socio-historical inscriptions, as well as its ideological positions, emerging thus diverse and contradictory discursive formations (Foucault, 2014 [1969]; Serrani, 2010) that lead readers to determined effects of meaning.

1 INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é analisar os discursos jornalísticos acerca das manifestações que ficaram conhecidas, no contexto brasileiro, como *panelaço* (2015), durante o governo de Dilma Rousseff, e no contexto argentino, como *cacerolazo* (2013), durante o governo de Cristina Kirchner. Tal proposta faz parte de nossa pesquisa de doutorado, cujo título é “A perspectiva discursiva na formação de professores: análise de produções escritas de Licenciandos de Letras Português/Espanhol sobre o *cacerolazo* argentino e o *panelaço* brasileiro”. Deste modo, nossa investigação, que se encontra em desenvolvimento, tem por escopo analisar os modos de interação de licenciados brasileiros de Espanhol/Língua Estrangeira com os textos jornalísticos produzidos a partir dos contextos sociopolíticos do *cacerolazo* argentino (2013) e do *panelaço* brasileiro (2015). Neste artigo, entretanto, recortamos tão-somente as análises discursivas relativas às reportagens jornalísticas. Filiando-nos a uma perspectiva discursiva, partimos da concepção de que não há discurso neutro e/ou transparente, entendendo que todo discurso é ideológico, sendo assim, é um ato político. Dessa forma, acreditamos que a maneira que cada sujeito enunciador recria as manifestações desvela suas inscrições sócio-históricas, bem como seus posicionamentos ideológicos, emergindo assim diversas e contraditórias formações discursivas que conduzem a determinados efeitos de sentido. Nossa finalidade é examinar comparativamente as construções discursivas efetuadas por cada jornal, bem como caracterizar seus modos de enunciar, observando em que formações discursivas se inscrevem. Desse modo, lançamos as seguintes indagações:

de que modo cada jornal recria o contexto das manifestações? Através de quais construções discursivas?

Para tanto, nosso artigo está estruturado da seguinte forma: na próxima seção discutiremos alguns pressupostos teóricos ancorados na Análise de Discurso pechetiana, mobilizando conceitos basilares, tais como, condições de produção, formação discursiva, intradiscurso, interdiscurso e memória discursiva. Na seção “Discurso jornalístico” nos serviremos de postulados acerca do universo da informação ancorados em uma abordagem discursiva. Em seguida, apresentaremos um breve panorama histórico acerca das manifestações conhecidas como *cacerolazo* e *panelazo* no contexto da Argentina e do Brasil. Por fim, sucederemos às análises propriamente ditas, examinando duas reportagens recolhidas em ambiente *on-line*: uma proveniente do periódico argentino *Clarín* e outra do brasileiro *Folha de São Paulo*. Nas considerações finais explicitaremos os resultados alcançados assim como as reflexões suscitadas.

2 A ANÁLISE DE DISCURSO E SUA RELAÇÃO COM A LINGUA(GEM)

É sabido que o que se convencionou referir como análise de discurso francesa (de extração pechetiana, reconhecida sob o rótulo de “AD”), no Brasil, deriva a partir do entrelaçamento de distintos postulados. Estes são oriundos do materialismo histórico, da psicanálise e de questionamentos advindos da linguística, convocando à reflexão, assim, a história, o sujeito e o discurso. Desse modo, a articulação entre o linguístico e o histórico se dá

através da espessura do discurso. Neste sentido, ao promover a articulação entre o linguístico e a sua exterioridade, a abordagem pechetiana se distancia de uma linguística pensada de maneira imanente. Na constituição dos estudos pechetianos, situam-se filósofos que contribuem significativamente, dentre os quais, neste quadro teórico destacamos Michel Foucault.

Para a constituição da episteme da AD, o pensamento pechetiano dialoga consideravelmente com a obra de Foucault, "Arqueologia do saber", publicada em 1969. Em tal obra de cunho teórico-metodológico, Foucault organiza um conjunto de noções decisivas para a abordagem do discurso, dentre as quais, destacam-se: o discurso ser pensado como prática oriunda da formação de saberes; os dizeres e saberes filiares-se a formações discursivas, que são subordinadas a leis de formação definidas; e a produção do discurso de poder não ser um acontecimento aleatório, mas sim controlada, selecionada e distribuída por determinados procedimentos que objetivam excluir toda e qualquer ameaça a este poder. A partir destas premissas, o pensamento foucaultiano se propõe a examinar as condições de possibilidade dos discursos, através das formações discursivas, que, deste modo, estabelecem aquilo que em determinada época, em determinado lugar se poder dizer (e não qualquer coisa).

Com relação à abordagem de alguns conceitos basilares em estudos discursivos dos quais nos apropriaremos em nossa seção de análise, destacamos as condições de produção. Estas são as responsáveis por fornecer significação às palavras. Como já dissemos antes, as palavras não são transparentes, logo, não trazem os sentidos encerrados em si. Sendo assim, as palavras são

processo e produto de articulações histórico-ideológicas. Tais articulações derivam das condições de produção, que dizem respeito basicamente aos sujeitos e à situação. Em suma, as condições de produção indagam de qual lugar o sujeito (se) enuncia, situando o contexto da enunciação. Orlandi (2000) relata que as condições de produção podem ser examinadas em sentido estrito, quando remetemos às circunstâncias da enunciação (contexto imediato). Quando examinadas em sentido amplo, elas abrangem o contexto sócio-histórico, ideológico (contexto amplo). Um conceito substancial é o de formação discursiva. Cunhado em princípio por Michel Foucault (2014), a noção de formação discursiva (FD) é o que possibilita ao indivíduo constituir-se enquanto sujeito, gerando sentido. O sujeito só passa a ser sujeito, leia-se posição discursiva, ao se filiar a uma (ou mais) FDs, estas por sua vez se inscrevem em uma determinada formação ideológica. As formações ideológicas estabelecem as condições do dizível, ou seja, aquilo pode e deve ser dito a partir de uma dada conjuntura sócio-histórica. Já as formações imaginárias se referem ao nosso imaginário, isto é, às imagens que resultam de projeções. Assim, não estamos considerando os sujeitos físicos tampouco seus lugares empíricos, tal qual o são na sociedade, mas sim as imagens que são efeitos de projeções. Tais projeções possibilitam ao sujeito deslocar-se da situação empírica para a situação discursiva, atuando nesse processo o contexto sócio-histórico, através de formações ideológicas. Deste modo, compreendemos que todo discurso é atravessado por formações imaginárias, que projetam imagens para os sujeitos, como posição discursiva, e assim para aquilo sobre o que dizem. Nesta relação, as formações ideológicas

condicionam as formações imaginárias. Dito isso, as formações ideológicas se compõem a partir de múltiplas formações discursivas.

Outra noção relevante concerne às concepções de Intra e Interdiscurso. Servindo-se do pensamento pechetiano, Serrani (2010) entende que o intradiscurso se refere à dimensão horizontal do dizer, ao fio do discurso: ao que dizemos agora, ao que dissemos antes e o que diremos depois. Relaciona-se às sequências linguístico-discursivas efetivamente formuladas na cadeia (horizontal) do dizer. Já o interdiscurso remete à exterioridade da/na linguagem. Diz respeito à dimensão não linear do dizer, às memórias implícitas que perpassam (verticalmente) todo discurso. Trata-se do saber discursivo. Apoiada em Courtine, Orlandi (2000) entende que há uma relação entre o já-dito e o que se está dizendo, ou seja, o interdiscurso e o intradiscurso, respectivamente. A constituição do sentido (interdiscurso) é representada como um eixo vertical em que dispomos de todos os dizeres já ditos (e esquecidos) em uma distribuição de enunciados que corresponde ao dizível. A formulação do sentido (intradiscurso), por sua vez, é caracterizada por um eixo horizontal e diz respeito àquilo que estamos dizendo naquele momento determinado, em condições determinadas. Os dois níveis mencionados funcionam de maneira profícua na análise discursiva, pois ao atuarem concomitantemente desvelam efeitos de sentidos.

Destacamos ainda a noção de memória discursiva, que não deve ser compreendida aqui como sinônimo de lembrança e/ou recordação psicológica, como se fosse um reservatório homogêneo e linear. A memória discursiva é um espaço movente de separações, deslocamentos, conflitos, contradições e

regularidades. Ela se refere ao saber discursivo que possibilita todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído. A noção de pré-construído pode ser entendida como os já-ditos que estão na base do dizível e que sustentam cada tomada de palavra. Quando entendida em relação ao discurso, a memória é sinônimo de interdiscurso.

3. DISCURSO JORNALÍSTICO

Entendemos a partir de uma perspectiva discursivizada que o discurso midiático e, mais particularmente o discurso jornalístico, promove a circulação de determinados dizeres (e não outros) produzindo a *evidência*¹ de se tratar apenas de “um relato de fatos”. No entanto, o discurso jornalístico enuncia a partir de uma dada posição discursiva e se configura assim como um gesto de interpretação que “se dá a partir de um imaginário já constituído”, ou seja, “ao relatar os acontecimentos os jornais já estão exercendo uma determinação nos sentidos” (Mariani, 1996, 67). Em outras palavras, o jornalismo produz sentidos sob condição de um discurso midiático, que deste modo, insere-se em determinadas práticas discursivas sócio-historicamente demarcadas.

1 As evidências discursivas (cf. Mariani, 2016) trabalham a regularização dos sentidos, produzindo efeitos de “naturalidade” e de “originalidade”, isto é, do “familiar” e do “evidente”, “daquilo que só pode ser de tal maneira”: efeito de “transparência”. Sendo assim, as evidências discursivas contribuem para a produção de estereótipos, imaginários e idealizações que se cristalizam em dada prática discursiva.

Dela-Silva (2012, 180) argumenta que não é possível pensar a mídia (referindo-se especificamente à televisiva) “como uma simples tecnologia voltada à comunicação”. Da mesma forma, defendemos que não é possível pensar o jornalismo como um mero suporte de textos orais e/ou escritos destinados à informação. Deste modo, o relato de fatos é produzido como evidência de objetividade e imparcialidade, como se fosse um retrato do real, sem se pensá-lo como uma (re)construção discursiva, em que atuam estratégias de seleção, recorte e interdição, compreendendo que dizer é filiar-se a um determinado sentido (e não outro), dentro de uma determinada conjuntura sócio-histórica. Assim sendo, o real se processa em meio a efeitos de sentidos, isto é, só podemos falar em real como produção de sentidos, que se inscrevem em dadas formações discursivas. O efeito discursivo produzido pela esfera jornalística é de relatos dos fatos que falam por si, havendo um apagamento do sujeito que opina e interpreta, o que resulta em uma evidência de transparência da linguagem. Promove-se, assim, a ilusão de que o sentido está impregnado no linguístico, removendo-se as condições de produção dos discursos, seus determinantes históricos, e contribuindo para a ilusão da universalidade da língua, bem como objetividade jornalística.

Ao se filiar a redes de formações discursivas que atravessam discursos em circulação na mídia, o discurso jornalístico tem como característica a repetibilidade dos sentidos, isto é, um retorno ao mesmo espaço do dizer. Tal funcionamento parafrástico contribui assim para a produção de memória, que torna possível os já-ditos que interpelam os sujeitos. Contudo, os dizeres não funcionam apenas no nível da paráfrase, podendo também produzirem

novas filiações e deslizamentos de/nos sentidos, incidindo aí o funcionamento da cadeia polissêmica. Desta forma, a repetibilidade discursiva, retomada na memória via pré-construído, o já-dado, contribui para a criação de evidências de naturalização e obviedade dos sentidos. É por meio deste jogo entre paráfrase – reiteração do repetível – e polissemia – ruptura com o repetível, abrindo-se para o acontecimento novo – que o discurso jornalístico vai produzindo (uma determinada) memória dos sentidos.

Portanto, em face da breve discussão tecida, entendemos que o discurso jornalístico dispõe de estratégias de encenação da informação, ofertando um acontecimento discursivo que é sempre construído. Desses mecanismos resultam evidências de neutralidade, objetividade, transparência, credibilidade, verdade, autenticação, realidade, verossimilhança, os quais se mostram válidas (ou não) apenas no registro intrínseco à ilusão do universo da informação.

4. CACEROLAZO E PANELAÇO

Aludiremos nesta seção a um breve histórico do *cacerolazo* e do *panelaço* no contexto argentino e no brasileiro, respectivamente. Os regimes ditatoriais que se instauraram na América Latina nas décadas de 60 e 70 contribuíram para o surgimento e o fortalecimento de massivas mobilizações em favor da resistência democrática. Uma destas formas de mobilização concerne ao *panelaço/cacerolazo*, entendidos como “a ação de bater panelas pública e coletivamente” (Colombo e Martelli, 2015, 2).

Os *cacerolazos* têm início na Argentina em 1976, com o objetivo de protestar contra as ameaças à democracia. Assim, em março de 1976 houve panelaço que favoreceu a saída de Isabel Perón do comando do país através de uma Junta de Comandantes, que assumiu o poder, estabelecendo Jorge Rafael Videla como presidente. A partir deste período, nomeado “Proceso de Reorganización Nacional”, tinha início uma época de redução e controle dos direitos democráticos na Argentina. Na década de 80, mais uma onda de manifestações em formato de *cacerolazos* invadiu o país em razão da saída do então presidente general José Roberto Viola e a entrada de um novo militar, o general Leopoldo Fortunato Galtieri. Tal ocasião propiciou uma forte manifestação na Plaza de Mayo. No fim da década de 90, com o término da Era Menemista, o governo do então novo presidente De La Rúa representava fortes expectativas de mudanças. Contudo, aumentaram-se os impostos, além das negociações econômicas com o FMI, o que funcionou como fatores que contribuíram para ampliar ainda mais a indignação da população.

O estopim se dá em 2001, quando no auge da crise política e econômica, De La Rúa promulga o chamado *corralito*, que foi “o confisco dos depósitos bancários, limitando a disponibilidade de saques de todas as contas correntes e poupança existentes nas instituições bancárias argentinas(...) Corralito impunha restrições à circulação do dinheiro, impactando negativamente a relação de compra e consumo dos argentinos” (Colombo e Martelli, 2015, 3). Com isso, insurge uma nova série de *cacerolazos*. Com a finalidade de controlar as manifestações massivas bem como o caos instalado, o governo

proclama *estado de sítio*, sem consulta prévia, nem aprovação parlamentar. O resultado disso foram novas *caceroladas* nos bairros da capital portenha. Assim, o som das panelas, difundidos a partir das casas e apartamentos da classe média de Buenos Aires, “foi se intensificando e generalizando em todos os bairros da cidade. Começava, assim, o *El Cacerolazo*, *El Gran Cacerolazo* (Panelaço). Na Plaza de Mayo as pessoas gritavam de forma unívoca: ‘*Que se vayan todos, que no quede ni uno solo*’” (*idem*, 4).

Um novo ciclo de massivos *cacerolazos* teve início durante o segundo mandato de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Após mais de uma década da crise de 2001, a taxa de pobreza e de desemprego havia sido reduzida consideravelmente. No entanto, a inflação continuou em ascensão em 2012 e em 2013. De acordo com estudos do âmbito das Ciências Sociais (cf. Lapolla Cantoni, 2016), em 2013, ano em que se completam 10 anos do governo kirchnerista, a Argentina, segundo o Banco Mundial, duplicou sua classe média. Como uma das principais críticas ao governo da presidente, destaca-se o caráter confrontador de Cristina Kirchner, que travou conflitos com setores, tais como o campo, a imprensa e o sindicalismo. Assim, o governo Kirchner se defrontou com três massivas mobilizações ocorridas na forma de *cacerolazos*. São eles: o 13S (ocorrido em 13 de setembro de 2012); o 8N (ocorrido em 08 de novembro de 2012) e o 18A (ocorrido em 18 de abril de 2013). Dentre as pautas reivindicadas pelos manifestantes, destacam-se enunciados contra a corrupção, a inflação, a insegurança, bem como os avanços contra a Justiça relativos ao projeto para modificar a constituição a fim de possibilitar a reeleição da presidente, dentre outras. Diante disso, a

manifestação conhecida como 8N teve “perfil explicitamente apartidário e fortemente opositor à Cristina Kirchner” (Lapolla Cantoni, 2016, 46). Em seguida, a estudiosa defende que estes *cacerolazos* são “muito diferentes” dos de 2001, frisando a organização *on-line* dos protestos, uma vez que houve divulgação e chamadas para as manifestações por meio de mensagens de textos em redes sociais digitais e via *emails*, funcionando as siglas dos eventos (13S, 8N e 18A) como *hashtags* no ambiente virtual. Além disso, Lapolla Cantoni sustenta que tais *cacerolazos* tiveram um caráter “anti K” (contrário ao kirchnerismo), sendo composto por “setores da classe média e alta” (47).

Gold (2015), por outro lado, analisa as distintas leituras que os *cacerolazos* de 2012/2013 geraram. Sendo assim, as manifestações são vistas como: protestos de setores minoritários da classe média e alta, que defendia seus interesses; reivindicações “anti-políticas”, apoiadas em uma crise de representação dos cidadãos argentinos, cuja memória remonta ao cenário político de 2001, em que tal crise instaurou “*la incapacidad de los partidos políticos para captar las demandas de la gente*” (Gold, 2015, 198); manifestações opositoras, politizadas e organizadas, que estariam gerenciadas e dirigidas por líderes políticos através de redes sociais e, uma última perspectiva, que se contrapõe à anterior, concebe os *cacerolazos* como espontâneos, apartidários e cidadãos, tendo sido autoconvocados, ganhando o caráter de um protesto “multitudinário”.

Já com relação aos painelaços brasileiros, estes também não são vistos como um fenômeno tão-somente hodierno. Os painelaços estiveram presentes nas manifestações em prol da democracia, conhecidas como “Diretas-Já”,

que ocorreram entre novembro de 1983 e abril de 1984, no então âmbito de transição democrática. Na ocasião, a população saiu às ruas solicitando que o Congresso aprovasse a Emenda Dante de Oliveira, a fim de que houvesse eleições diretas para presidente da República. No entanto, em 26 de abril de 1984 a Emenda foi derrotada pelo plenário da Câmara, o que ocasionou a eclosão de manifestações em vários pontos do país. Em 1992 uma nova onda de protestos tomou as ruas do Brasil. Tratava-se de uma reivindicação pelo *Impeachment* do então presidente Fernando Collor de Melo, em uma campanha pela Ética na Política, após denúncias de corrupção. As mobilizações massivas se desenrolaram de maio a dezembro pedindo a saída do primeiro presidente eleito após o retorno da democracia.

Em junho de 2013 uma nova era de reivindicações se inicia, a partir da manifestação que ficou conhecida como “movimento do passe livre”, na cidade de São Paulo. Os protestos surgiram devido ao aumento da tarifa do transporte público. A partir de tal evento houve uma difusão de manifestações por todo o país, abrindo-se o leque para uma gama de pautas a serem reivindicadas. Colombo e Martelli (2015) ressaltam, como principal foco de diferença entre os pannels de 1984 e de 1992 e os contemporâneos de 2013, a diversidade de reivindicações destes últimos, já que eles ensejaram múltiplas bandeiras e palavras de ordem. Gohn (2016) entende as manifestações de 2013 como protagonizadas por “novíssimos” sujeitos sociais organizados por redes *on-line*. As manifestações de junho de 2013 modificaram, segundo a autora, pautas de demandas que eram até então preponderantes no Brasil e que focalizavam questões concernentes a

um grupo. Dessa forma, a estudiosa defende que até 2013 as manifestações no Brasil se davam por meio de movimentos populares, que desse modo se reuniam com pautas específicas. A partir de 2013 a situação se altera. É a presença de uma multidão, com pautas múltiplas, heterogêneas e difusas, que sai às ruas. Dessa maneira, as manifestações insurgem reivindicando a redução da tarifa do transporte público, modificando-se consideravelmente ao serem incorporadas múltiplas pautas e causas, dentre as quais se destacam demandas para as áreas da educação, saúde, segurança pública, além de denúncias contra a corrupção etc.

Em março de 2015, “a multidão retorna às ruas” (Gohn, 2016), em uma nova onda de panelaços. De acordo com Gohn (2016), diferentemente de 2013, os panelaços de 2015 assumem um componente político, gerando uma polaridade no que tange aos que votaram e aos que não votaram na presidenta então recém-reeleita Dilma Rousseff. Dentre as pautas e reivindicações, são enfatizados escândalos de corrupção (como as denunciadas pela operação Lava-Jato (que envolvia empresas públicas como a Petrobras), questionamentos de novas políticas públicas (como do ajuste fiscal econômico) e inflação. Há também protestos que pediam o impeachment da presidente e eram contra o PT (Partido dos Trabalhadores). Outros chegavam a pedir intervenção militar. Novamente, as manifestações de rua, e em formas de panelaços, tiveram um forte agenciamento via redes sociais on-line. Defendendo as manifestações de 2015 como da multidão, Gohn (2016) critica leituras que concebem tais eventos como tão-somente protagonizados pela classe média e alta, sob o rótulo de “elite branca”, sustentando assim que a composição

dos painéis de 2015 “é complexa, diversificada, com múltiplos atores, propostas e concepções sobre a política, a sociedade, o governo” (143).

Ressaltamos que não é de nosso interesse quaisquer tentativas de definição das manifestações contemporâneas brasileiras e argentinas (como protagonizadas pela multidão ou por certas camadas da população etc.), a despeito da discussão epistemológica em voga entre sociólogos, historiadores e cientistas políticos. Interessa-nos muito mais observar, servindo-nos desse quadro teórico de panoramas sociopolíticos, quais estratégias discursivas as esferas jornalísticas mobilizam na construção de reportagens, que (re)criam os eventos painel e *cacerolazo*, para conduzir, assim, os leitores a determinados efeitos de sentido(s), que acabam por focalizar as manifestações como populares e/ou da multidão.

5. ANÁLISES

Uma parte de nosso *corpus* está formado de reportagens jornalísticas. Deste modo, constituímos uma espécie de *arquivo* composto por um conjunto de textos jornalísticos publicados em plataformas *online* e que se relacionam ao painel brasileiro (2015) e ao *cacerolazo* argentino (2013). A noção de arquivo, em sentido foucaultiano, pode ser entendida como “um conjunto dos discursos efetivamente pronunciados” (Castro, 2016, 43). Sendo assim, com relação aos sites jornalísticos pesquisados – os quais destacamos neste artigo os periódicos *Clarín*, na Argentina, e *Folha de São Paulo*, no Brasil – obtivemos textos distribuídos nos gêneros notícias,

reportagens e artigos de opinião, que (re)criam os contextos dos eventos supracitados. Cronologicamente, os textos compreendem, no contexto argentino, o segundo semestre de 2012 e primeiro semestre de 2013. Já em relação ao contexto brasileiro, os textos se situam no recorte temporal do primeiro semestre de 2015. Como critério de justificativa de seleção, centramo-nos, em nossa análise, nos textos jornalísticos que estabelecem uma dialética com os discursos que mobilizam as noções de “família” e “elite branca”, elegendo reportagens em cuja composição discursiva há críticas aos governos vinculados a grupos de esquerda. Sendo assim, selecionamos uma reportagem do Clarín e uma do Folha de São Paulo², observando como tal discursividade é mobilizada em cada jornal na construção discursiva de crítica ao governo através da elaboração de narrativas.

No tocante às condições de produção do jornal Clarín, são abordadas as manifestações públicas, na forma de *cacerolazos*, ocorridas em 18 de abril de 2013 (el 18A). Dentre os principais motivos dos protestos, elencados pelos jornais destacam-se juros altos, inflação, reformas governamentais referentes à “democratização” da justiça, de acordo com os termos utilizados pelos jornais, e escândalos de corrupção. Apresentamos fragmentos da reportagem através da <figura 1> mostrada a seguir:

2 As reportagens jornalísticas analisadas podem ser acessadas nos seguintes links: Clarín <<https://drive.google.com/file/d/1TOmOk9dP58X4AhdBoSms7k8h6uC7hwyZ/view?usp=sharing>> e Folha de São Paulo <<https://drive.google.com/file/d/1NlnJ65PL2IcmQ66tcD0jQ1RW9dLcyYPh/view?usp=sharing>>. Acesso 20 jan. 21.



Figura 1 – Gênero reportagem *Clarín*

Como podemos perceber, a manchete “*La familia, la gran protagonista del cacerolazo em Olivos*”, através do recurso da topicalização, que desloca o sintagma nominal <la familia> à esquerda, a fim de destacá-lo, centraliza a manifestação em torno da figura da família. Concordamos, ancorados em uma abordagem discursivizada, que o universo jornalístico dispõe de estratégias de seleção discursiva. Deste modo, o efetivamente formulado na cadeia horizontal do dizer – como a seleção da manchete, imagem, tipo e tamanho de letras – materializa discursos que conduzem a determinados efeitos de sentido(s). Sendo assim, observando o nível do intradiscurso, visualizamos, logo abaixo à escolha da formulação da manchete referida, a

presença de uma imagem que retrata pessoas de várias idades, uma família, portando *cacerolas* (panelas) e bandeiras argentinas. Ao longo do texto, percebemos a construção de um discurso que exalta uma manifestação “espontânea”, que foi convocada pela própria população, ou melhor, pela família – *la familia argentina* –, apresentando assim um caráter partidário. Para tanto, a reportagem se inicia realizando uma narrativa em torno dos participantes, conforme podemos visualizar por meio da sequência discursiva (doravante SD) seguinte:

(SD1): “Vinimos sobre todo para defender a **la familia argentina**. Estamos cansados de que avasallen nuestros derechos. La marcha no tiene ninguna bandera, **la única es la Argentina**”, comentó Oscar Francisco Iberna, mientras mostraba el estandarte que llevaba en su espalda (...) Oscar tiene 59 años y llegó al cacerolazo en la Quinta de Olivos desde San Andrés, partido de San Martín, junto a su esposa, su hijo, su nuera y sus suegros. La suya fue una postal repetida durante la protesta del 18A en Vicente López, donde **la gran protagonista fue la familia**” (*grifos nossos*).

Dessa forma, ao proceder ao recurso da citação direta, o sujeito enunciator, isto é, o jornal, visa atingir um efeito de autenticação da informação, como se aquilo que relatasse constituísse a realidade tal como ela é, ou seja, o retrato fiel do real, materializando assim uma evidência de verdade e de realidade do que descreve. Por esta razão, faz-se necessário mencionar as identidades dos sujeitos que são relatados, neste caso, dos manifestantes,

que são introduzidos através das aspas, a fim de marcar esta distância em relação à fala alheia, como se o sujeito enunciador atribuísse autoridade à voz do outro. Deste modo, a estratégia da citação direta visa construir uma evidência de objetividade da informação, apagando as marcas do sujeito (como se o próprio recorte de fala já não constituísse uma escolha subjetiva). Nas SDs seguintes, podemos perceber o atravessamento de uma memória discursiva, que se relaciona a um histórico de lutas e reivindicações por parte da população argentina:

(SD2): “Vine porque quiero un país mejor y demostrarle a mis hijos que desde **la crítica no se hace nada y hay que movilizarse**’, contó Ignacio, un vecino de Tigre de 45 años. Su esposa y sus tres hijos estaban a su lado”.

(SD3): “Con una familia ya consolidada, Gastón Martiniano, vecino de Acassuso, también eligió asistir en familia (...) **Sólo pedimos que no nos mientan, porque al hacerlo perdemos la libertad de elegir**”.

Os enunciados realçados em negrito apontam para uma memória que identifica processos históricos de mobilização do povo argentino diante de contextos sociopolíticos de crises e regimes ditatoriais. Além disso, o enunciado destacado na SD 3 parece ainda dialogar com o discurso da crise política dos argentinos, cuja memória resgata o cenário político de 2001, no âmbito do governo de De La Rúa, em que a crise de representatividade estabeleceu “*la incapacidad de los partidos políticos para captarlas demandas de la gente*” (Gold, 2015, 198), gerando uma onda de reivindicações

“anti-políticas”. Para analisar a construção discursiva do jornal, aludamos à seguinte formulação geral:

(1) A família é a grande protagonista do *cacerolazo*.

Tal formulação (nível do intradiscurso) relaciona-se às seguintes metonímias (nível do interdiscurso):

(2) *Cacerolazo* / Família

Política / Tradição moral, conservadorismo

FD = Manifestações populares (contexto sociopolítico argentino)

FD = Família tradicional burguesa (heteronormativa)

O cruzamento do intradiscursivo (nível da formulação) e do interdiscursivo (nível da constituição) conduz a um efeito de sentido de manifestações conservadoras, a favor da moral, que se inscrevem nas formações discursivas (FD) das manifestações populares do contexto sociopolítico argentino portenho e da família tradicional burguesa e (hetero)normativa. Sendo assim, é na confluência do intradiscurso, que leva em conta toda a estrutura composicional, temática e estilística da reportagem, em que se realizam seleções que centralizam a figura da família como instituição mais importante do *cacerolazo* (seleções que se efetuam tanto gráfica quanto visualmente), com o interdiscurso, que remete aos já-ditos, à memória discursiva, que os enunciados ganham seus sentidos, conduzindo, destarte, a evidências de

sentido que concebem as manifestações como “espontâneas”, “convocadas pelo povo”, pela “família”, que busca “a verdade”, zelando pela sua instituição e “pela moral”.

Prossigamos para a análise da reportagem brasileira. No que tange às condições de produção do Folha de São Paulo, o jornal brasileiro enfoca as manifestações públicas ocorridas nas ruas e em forma de peneirão, que aconteceram em 15 de março de 2015, nas quais a população protestou contra o governo da então presidente Dilma Rousseff. Dentre os principais motivos do protesto, destacam-se a inflação alta, a crise econômica e os escândalos de corrupção (Operação Lava-Jato). Observemos fragmentos da reportagem mostrados a seguir por meio da <figura 2>:



Figura 2 – Gênero reportagem Folha de São Paulo

A reportagem se inicia ofertando uma atitude responsiva de contrarresposta aos discursos que concebem as manifestações como promovidas tão-somente pela “elite branca”. Em vista disso, podemos perceber uma construção discursiva que focaliza a diversidade, elencando-se assim inúmeras posições ideológicas que configuraram tal evento. Começamos, então, pela análise da manchete escolhida. Para tanto, analisemos a formulação geral a seguir:

(1) Sou negro, pobre e (mas) estou pedindo a saída de Dilma.

Tal formulação (nível do intradiscurso) vincula-se às seguintes relações (nível do interdiscurso):

(2) Minorias apoiam governo de esquerdas. Minorias são contrários ao governo de esquerda.

FD = Manifestações populares (contexto sociopolítico brasileiro).

Pré-construído = relação entre governos de esquerda e minorias.

O cruzamento dos níveis intra e interdiscursivos aponta para um efeito de sentido que concebe as manifestações como plurais, não somente da elite branca, mas também das “minorias”, da diversidade. Entendemos “minorias” não em sentido quantitativo, mas como minorias de poder, aludindo, assim, aos grupos identitários sócio-historicamente discriminados. No exemplo em questão, o manifestante “negro e pobre” representa as minorias. Notamos, desta forma, uma relação de oposição

entre os dois níveis, na medida em que a memória discursiva permite evocarmos um pré-construído (já-dito, isto é, dizeres retomados, inscritos sócio-historicamente na memória) que vincula as minorias como as principais eleitoras de governos esquerdistas e que se inscreve nas formações discursivas (FD) das manifestações populares e do contexto sociopolítico brasileiro. No entanto, a fala do manifestante em questão, selecionada como manchete da reportagem, vai na contramão dessa memória, assumindo a conjunção *e* – comumente aditiva – um valor adversativo, o qual sinalizamos por meio da conjunção *mas* na formulação exibida acima. É no esteio dessa aparente contradição, ou quebra de expectativa, que todo o discurso jornalístico vai se construir, ao procurar representar manifestantes pré-construídos como eleitores de Dilma, por figurarem em posições sócio-históricas que na memória estabilizada do senso comum se filiam às ideologias políticas da presidenta, mas que, no entanto, mostram oposição ao referido governo. Observemos a sequência discursiva seguinte:

(SD1): “Os atos de protesto contra o governo Dilma [...] reuniram bem **mais que a ‘elite branca’** [...] **celebridades, artistas e socialites** caminharam como **migrantes, ex-petistas, vendedores ambulantes, militares** ou **agentes penitenciários**” (*grifos nossos*).

Conforme podemos notar, é por meio da arregimentação de múltiplas e contraditórias vozes – sinalizadas em negrito – que o sujeito enunciator

edifica seu discurso. Com isso, evoca-se uma evidência de pluralidade, que incide ao longo de todo o texto. Por meio da estratégia da citação direta, destaca-se a fala do manifestante que também foi selecionada como manchete:

(SD2): “Vamos parar com esse negócio de que só a elite está aqui. **Sou negro e pobre e estou pedindo a saída da Dilma**”, disse Fernando Silva, conhecido como Fernando Holiday, 18, que participou da manifestação na av. Paulista, em São Paulo”.

A partir disso, realiza-se uma breve narrativa acerca da vida de tal manifestante, frisando-se que ele é “filho de ex-funcionária pública aposentada”, de “pai ‘desaparecido’”, “morador de Carapicuíba” e que “estudou em escola pública toda a vida”, finalizando-se com uma fala do mesmo que ressalta que “existe um sentimento de que só os ricos querem ela [*Dilma*] fora. Mas muitos pobres querem. O povo quer”. Deste modo, o sujeito enunciador utiliza a trajetória de vida de Fernando Silva, (re)criada na narrativa jornalística como um representante das minorias, não só de maneira gráfica mas também visualmente, ao centralizá-lo ainda na foto que abre a reportagem, logo abaixo da manchete selecionada. Logo após Fernando, introduz-se outro manifestante, um pernambucano, salientando-se que este também se encontra insatisfeito com o governo vigente da presidenta, conforme podemos notar na sequência seguinte:

(SD3): “O **pernambucano** Antonio Pereira e Silva, 62, foi ao protesto na avenida Paulista de metrô após sair do bairro de **Artur Alvim**, onde mora na **Cohab 1**, na zona leste de São Paulo. Ele refuta a tese de que apenas **membros da classe média e da elite** estejam insatisfeitos com a presidente Dilma Rousseff (PT). ‘Eu não ganhei nada para vir aqui. **Eu e o país estamos a favor do impeachment**’, disse” (*grifos nossos*).

Por meio dos significantes destacados, podemos compreender que o nível da formulação enunciativa é atravessado por um interdiscurso que resgata uma memória acerca dos resultados das eleições presidenciais em 2014. Esta memória pode ser retomada via o seguinte pré-construído: “A maior parte do eleitorado do PT está no Nordeste (e não no Sudeste)”. Mediante isso, em tal ocasião, logo após o resultado sobre a vitória da presidenta Dilma, muitos eleitores – sobretudo de estados do sudeste, com afiliações partidárias neoliberais – acusaram os eleitores nordestinos de serem os responsáveis pelo triunfo da presidenta, defendendo-se assim que o PT possuía a maior parte de seu eleitorado na região nordeste. Desse modo, dialogando com este interdiscurso – este já-dito que atua por meio de um não dito – o sujeito enunciator apresenta na cadeia efetivamente formulada do dizível um eleitor nordestino (pernambucano) justamente para se contrapor a tal enunciado, situando-se ainda o bairro em que ele mora, que não constitui a área nobre e, portanto, engrossa o coro de que a manifestação não é apenas de uma elite branca e abastada, mas também das “minorias”, das classes populares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o exposto, podemos perceber duas estratégias de construção discursiva pelos jornais. Na reportagem do Clarín, a manifestação é vista como unidade, atuando assim uma estratégia de apagamento das diferenças para se atingir um efeito de homogeneidade. Neste sentido, a manifestação é criada como do “povo”, focalizado a partir da instituição “família”. De acordo com Negri & Hardt (2001), a categoria “povo da nação” denota algo uno, que possui uma vontade e uma ação. Deste modo, o povo se encaminha para a identidade e a homogeneidade e só pode admitir um interesse geral, ensejando uma unidade. Ao se produzir um efeito de sentido que focaliza o povo enquanto unidade, podemos analisar certos silenciamentos do texto argentino. Sendo assim, não se salientam diferenças sociais, regionais e/ou étnicas entre os manifestantes argentinos. Identificamos na narrativa apenas cidadãos portenhos citadinos, provenientes de Vicente López, San Andrés, San Martín, Tigre e Acassuso, de acordo com o reportado. Neste sentido, podemos perceber uma interdiscursividade que parece dialogar fortemente com enunciados no tocante ao predomínio de Buenos Aires frente às demais províncias do interior. Historicamente, o privilégio colonial que Buenos Aires gozava frente às demais províncias argentinas no que tange à coleta de taxas aduaneiras resgata uma memória que demarca uma divisão entre portenhos e demais provincianos, que se propaga no desenvolvimento da nação argentina, de maneira social, cultural, econômica e política.

Já na reportagem da Folha de São Paulo, a manifestação é construída como pluralidade, fazendo-se uso de uma estratégia de visibilização de

diferenças para se atingir um efeito de heterogeneidade. Podemos entender, assim, que a manifestação é construída como da “multidão”, de acordo com a categoria desenvolvida por Negri e Hardt (2001, 2005), uma vez que a multidão não possui unidade política. Constitui-se como uma relação inerentemente inconclusiva, formada em meio às diferenças. Configura-se como uma multiplicidade de diferenças singulares. Para atingir tal efeito, o discurso jornalístico constrói uma narrativa em que se visibilizam as diferenças – através de variadas posições ideológicas, sociais, étnicas e regionais. A dimensão intradiscursiva é composta por um mapa geográfico a fim de sinalizar as várias regiões do país em que ocorreram as manifestações, desfazendo, visualmente, um efeito de etnocentrismo do sudeste, ao demarcar também o nordeste, o sul e o norte, além de mencionar importantes cidades destas regiões ao longo do país (Recife, Goiânia, Salvador e Brasília) junto a bairros e cidades mais populares de São Paulo (Cohab 1, Artur Alvim, Carapicuíba). Podemos perceber na parte superior da reportagem uma escolha estratégica de Fernando Holiday – o representante do cidadão negro e pobre – como manchete e imagem que centraliza a reportagem. A manchete em negrito faz uso da citação direta ilustrando um recorte de sua fala, que se configura como uma atitude responsiva de contrarresposta ao discurso da “elite branca”. Fernando Holiday foi o manifestante eleito como centro da reportagem em meio a outros que também são representados na narrativa. Sendo assim, o texto está estruturado em várias falas de representantes de diferentes classes sociais, enfatizando-se, nesta narrativa, os representantes que se configuraram como “minorias de poder”, isto é, grupos étnicos

sócio-historicamente discriminados e que, portanto, não fazem parte da “elite branca” e que são reportados na matéria através de manifestantes que funcionam como representantes de negros, pobres, nordestinos, moradores de bairros populares, vendedores de camisas, de cerveja e etc.

Apesar dessa aparente dicotomia nos efeitos de sentidos conduzidos por cada sujeito enunciador – unidade e pluralidade –, entendemos que ambas as reportagens são atravessadas por formações discursivas de *união/unificação*. Desse modo, como regularidade enunciativa geral que caracteriza as duas reportagens, temos: *Todos unidos contra X*, em que *X* pode se referir tanto ao governo argentino/Cristina quanto governo brasileiro/Dilma. “*Todos*” designa tanto “os homogêneos” quanto “os heterogêneos” que se unem, se unificam, com um objetivo em comum, que é o de se opor ao governo vigente. Entendemos, com relação aos discursos da “família” e da “elite branca”, que enquanto o jornal argentino produz um discurso de unidade, construindo uma narrativa linear, com apagamento de diferenças, o jornal brasileiro lança mão de um discurso de visibilização das diferenças, realçando as diversas e contraditórias posições ideológicas presentes, mas que, contudo, encontram-se *unificadas*, ao se selecionar pessoas que representam minorias por meio de um discurso dominante, criando uma evidência discursiva de “a unidade da pluralidade”.

Percebemos, assim, a produção de efeitos de sentidos que toma o *cacerolazo* (2013) e o *panelaço* (2015) como manifestações cooptadas pelas elites para a reafirmação de seus interesses. As classes dirigentes ao se apropriarem das práticas de bater panelas pública e coletivamente, já

encenadas historicamente por grupos de esquerda que lutaram contra a ditadura, a extrema direita e em favor de direitos e da resistência democrática, (re)encenam seus processos de dominação. Deste modo, um efeito revolucionário – como no contexto argentino em que o *cacerolazo* já simbolizou as panelas vazias das donas de casa que protestavam contra o alto custo de vida ou como símbolo da resistência democrática no contexto brasileiro das Diretas Já, por exemplo – que tais práticas discursivas já significaram em outros momentos históricos pode se tornar um efeito conservador, ao serem cooptadas pelas elites.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castro, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- Colombo, Lucélia; Martelli, Carla. “O panelaço em perspectiva comparada: análise do fenômeno no Brasil e na Argentina”. In: *Anais do 39º Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, MG, 2015.
- Dela Silva, Silmara. “Discurso, mídia e educação: da (não) obviedade de sentidos”. In: Mariani, Bethania; Medeiros, Vanise. (Orgs). *Discurso e...: ideologia, inconsciente, memória, desejo, movimentos sociais, cinismo, corpo, witz, rede eletrônica, língua materna, poesia, cultura, mídia, educação, tempo, (homo) sexualidade*. Rio de Janeiro: 7Letras/ Faperj, 2012, 179-198.
- Foucault, Michel. *A arqueologia do saber* [1969]. 8ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- Gohn, Maria da Glória. “Manifestações de protesto nas ruas no Brasil a partir de Junho de 2013: novíssimos sujeitos em cena”. In: *Diálogo Educacional*, PUCPR, Curitiba, v. 16, n.47, 2016, 125-146.

Gold, Tomás. Cacerolazos y legitimidad política en la Argentina reciente. Del ‘13-S’ al ‘8-A’”. In: Annunziata, Rocío. (org). *Pensar las elecciones: democracia, líderes y ciudadanos*, 1a ed, Buenos Aires: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2015.

Hardt, Michael; Negri, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2ª ed., 2001.

Hardt, Michael. *Multidão – Guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Lapolia Cantoni, Stefania. *Participação política não eleitoral na Argentina e no Brasil: (O que) mudou nas últimas décadas?* Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Mariani, Bethania. *O comunismo imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989)*. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em Linguística. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 1996.

Mariani, Bethania. “O político, o institucional e o pedagógico: quanto vale a língua que ensinamos?”. In: *Matraga*, n.38, v. 23, Rio de Janeiro: jan/jun. 2016, 43-63.

Orlandi, Eni. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. São Paulo: Ponte, 2000.

Serrani, Silvana. *Discurso e cultura na aula de língua. Exemplos em português, espanhol e inglês*. 2ª edição. São Paulo: Pontes, 2010.

SITES JORNALÍSTICOS CONSULTADOS:

Clarín. *Vicente López*. Disponível em: <https://www.clarin.com/tema/vicente-lopez.html>. Acesso 20 jan. 21.

Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br>. Acesso 20 jan. 21.

RESENHAS

RESEÑAS

Rodríguez-Gaona,
Martín: *La Lira de
las Masas. Internet
y la Crisis de la
Ciudad Letrada.
Una Aproximación
a la Poesía de los
Nativos Digitales.*
Málaga: Páginas de
Espuma. 2019.
210 pg.

Darío Gómez Sánchez

Recebido em: 27 de abril de 2020

Aceito em: 27 de maio de 2020

Darío Gómez Sánchez é Licenciado em Letras pela Universidade de Medellín, Mestre em Linguística pelo Instituto Caro y Cuervo e Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ. Atualmente se desempenha como professor associado no Departamento de Letras da UFPE. Contato: dajego@hotmail.com
Brasil

La tecnología digital, con el consecuente auge de los dispositivos portátiles, la red mundial de computadores y la proliferación de textos acompañados de imágenes, han propiciado transformaciones en diversas manifestaciones de la creación artística y literaria. En *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada*, el poeta, ensayista y traductor Martín Rodríguez-Gaona analiza las implicaciones que tal tecnología y su red han tenido para la creación poética contemporánea, centrando su atención en los poetas españoles que, durante las dos últimas décadas, se han servido de los soportes tecnológicos para la creación y difusión de su obra.

Bajo el presupuesto de que, para analizar la producción poética digital, es necesario un enfoque ecléctico que trascienda el hipotético esencialismo literario, el ensayo abarca diversos aspectos de la poesía contemporánea española: desde los propiamente formales o literarios hasta los epistemológicos y discursivos, pasando por los históricos, corporativos y sociopolíticos. Y esta diversidad de tópicos lo hace un texto dinámico en contenidos, pero al mismo tiempo disperso en la argumentación, pues los asuntos no están desarrollados de forma secuencial o consistente, sino que van alternándose y reiterándose de manera aleatoria, sin una propuesta de distribución temática. Evidencia de ello es la división del contenido en cuatro grandes capítulos sin un título genérico para cada uno y, al interior de cada capítulo, una extensa serie de subtítulos, algunos de ellos para breves desarrollos. Con todo, a pesar de su dispersión, es posible destacar varias cuestiones importantes dentro de esta obra que obtuvo el X Premio Málaga de Ensayo.

Una de las ideas centrales tiene que ver con el reconocimiento de que la poesía digital supone algo más que una variación de estilo y genera cambios no sólo relacionados con la incorporación de nuevos lenguajes multimediales, sino también con nuevas formas de lectura y escritura; propiciando, así, transformaciones hermenéutico-epistemológicas que afectan nuestra concepción de la cultura en general y de la poesía en particular (14). Desde la visión tradicional del libro impreso y de la literatura moderna, la poesía digital ha sido acusada de favorecer la pérdida de la calidad artística por poner en entredicho la autonomía literaria (16). Pero, más que señalar una supuesta decadencia de la creación poética contemporánea, lo que se destaca es la importancia de los poetas digitales como creadores de una lírica transmedia que pone en cuestión valores de la literatura moderna como la lectura solitaria, la formación ilustrada y la pretensión de trascendencia (67).

Al hablar de poetas nativos digitales, el autor se refiere a los nacidos a partir de 1980, quienes, con escaso interés por la publicación en libro o por la valoración de la crítica institucional, se sirven de blogs y redes sociales para difundir una obra que, además de fusionar texto con sonido e imagen, involucra el carácter interactivo de la red y apela al performance real o virtual para propiciar una realización más directa o vivencial de la poesía (28). Los poetas nativos digitales son diferentes de los inmigrantes digitales, estos últimos surgidos en el periodo de la transición política en España (década de los años setenta), que comienzan publicando en libros y luego pasan a los blogs, y cuya preocupación central son los límites entre la realidad y el lenguaje, y no la interactividad virtual ni la fusión de lo verbal

con lo sonoro y lo visual (41, 175). Además de diferenciar los migrantes de los nativos, Rodríguez-Gaona diferencia, entre estos últimos, algunas tendencias según aspectos relacionados directamente con el uso del pergamino digital: desde los que privilegian los criterios de literaturización, con trazos irónicos o antipoéticos, pero aun dentro de la tradición, hasta los que centran su elaboración en otros lenguajes como la música, el video o la fotografía, pasando por aquellos que apelan al discurso de las minorías, con una mayor complejidad creativa de tendencia neovanguardista, y los que se ocupan de la influencia de las plataformas electrónicas en la escritura –manifiesta en la brevedad o en el carácter efímero y anónimo de la escritura (61, 71, 149)–.

Entre las características comunes a la poesía de los nativos digitales se destacan la fusión de lo verbal con la imagen sonora o visual, la convivencia de lo culto y lo popular, la renuncia a la especialización ilustrada y a la búsqueda de originalidad, además de la interlocución permanente entre autores y lectores, tanto en la red de computadores como en lecturas públicas, algo que los diferencia del solipsismo propio de otras generaciones. Gaona señala que estas comunidades de lectores tienen antecedentes en el surrealismo y agrega que la rebeldía personal y la oposición colectiva a la cultura ilustrada provienen de los Beatniks y de algunos movimientos contraculturales hispanoamericanos, advirtiendo que, opacada siempre por la cultura ilustrada, la contracultura no ha tenido una presencia notable en la literatura española (25, 72).

Como creadores contemporáneos, los poetas digitales no parecen preocuparse por la autonomía del arte o por la valoración académica o

institucional de su producción, su interés se centra en el protagonismo de lo iconográfico y en la autopromoción de su imagen, llegando no pocas ocasiones a convertirse en celebridades: *influencers* o *community managers* (52). Evidencia de esa autopromoción es la proliferación de bares, eventos y *jam sessions* de poesía en Madrid a partir de la primera década del siglo: espacios de encuentro vital y exploración estilística que desafían el círculo cerrado con el que se asocia institucionalmente la poesía, y en los que predomina la catarsis, el exhibicionismo y la inmediatez más que la preocupación en torno a una elaboración artística (82, 173). Hay que anotar que es a propósito de estos eventos que el autor realiza la mayor parte de referencias específicas. Aunque el ensayo es contextualizado en España, y más exactamente en Madrid a comienzos de este siglo, son poco frecuentes los referentes concretos, y los nombres propios de poetas aparecen casi siempre en los comentarios numerados al final o en las notas de pie o de foto de la breve sección de fotografías de eventos incluida en la mitad del libro.

La escasa referencia a poetas y obras específicas está en relación directa con la escasa identificación y análisis de características formales concretas, lo que tal vez pueda justificarse por la renuncia explícita de la poesía digital a la autonomía del lenguaje literario. En este aspecto, Rodríguez-Gaona destaca algunos rasgos de lo que denomina “lirismo primario”: comunicación directa, sentimentalidad extrema, malditismo, opción por la cotidianeidad y los conflictos sociales, exteriorización de lo íntimo o “extimidad”, todo lo cual es reforzado con el apoyo audiovisual, el histrionismo y el énfasis en la personalidad del autor (55). Narcisismo, subjetivismo e indignación

le otorgan a esta poesía un tono neorromántico, aunque sin la aspiración a la trascendencia y a la belleza abstracta del romanticismo. Además, el predominio de la oralidad determina una escritura más abierta, coloquial y antipoética, alejada del isomorfismo métrico y del tono elevado del modernismo hispanoamericano o incluso del experimentalismo de las vanguardias. El autor sostiene que muchas de estas características son tomadas de la cultura pop musical, lo que se hace evidente en la escasa elaboración formal y en el énfasis en la instantaneidad, la sentimentalidad y el deseo de ser reconocidos, derivando en una creación que, en muchos casos, rinde culto a la juventud –“efebolatría”– y que, en su máxima expresión –denominada “poesía pop tardoadolescente”–, acaba siendo intrascendente (178, 190).

El “lirismo primario” puede ser relacionado con la escasa formación literaria de los poetas digitales, pero también con el rechazo a las nociones de permanencia artística y elitismo ilustrado (73), lo que evidencia una contradicción inherente a la poesía electrónica y que aparece implícita a lo largo del ensayo. Es un hecho que el surgimiento y la proliferación de poetas digitales estén relacionados con los cambios demográficos y tecnológicos que generaron un nuevo público para el cual la diferencia entre alta y baja cultura no es determinante, y que esta poesía ha servido para dar identidad y visibilidad a grupos minoritarios o marginados, como es el caso de las mujeres, que han encontrado en internet un espacio de expresión colectiva de su singularidad. Pero es un hecho también que, al igual que pasa con la promoción de lo juvenil, la poesía de lo femenino acaba cayendo en lo

hiperindividual, lo emotivo y lo testimonial, y legitimando propiedades como lo catártico, lo amateur o el lugar común sin mayor elaboración estética, reforzando la creencia de que valoraciones como buena y mala poesía no son aplicables en este campo, pues se trata de poner en circulación un conjunto de textos asumidos como poéticos dentro de una comunidad específica (79, 105).

Desde esta perspectiva se sustenta una de las elaboraciones más importantes del texto, relacionada con el concepto de “ciudad letrada” tomado de Ángel Rama, quien –según Gaona– la define como una institución histórica que excluye cualquier disidencia e impone una estructura de poder por medio de una burocracia de las letras (25, 171). Para el autor, los nativos digitales quieren abrir el espectro y ampliar el canon, además de no depender de la legitimación institucional (académica o editorial) de su producción. Y es precisamente en este carácter no institucional donde se encuentra una de sus realizaciones más interesantes, al democratizar el quehacer literario. Pero esa democratización es más aparente que real, pues la poesía digital acaba estando al servicio de intereses corporativos. Esto porque, a la crisis de la ciudad letrada, contribuye no solo la difusión de un nuevo grupo de creadores y la aparición de un nuevo público lector, sino, además, la progresiva imposición de los criterios de entretenimiento colectivo y de rentabilidad editorial. Es decir, un sutil proceso de mercantilización de la cultura que acaba incorporando la poesía y devaluando la calidad de su creación al desconocer elementos fundamentales como la tradición y la elaboración literarias (65).

En este contexto corporativo, el poeta se propone como objeto de consumo, el concepto de originalidad es sustituido por el de celebridad, el de lector por el de seguidor, la función crítica del intelectual es sustituida por la identificación emocional, y la promoción de identidades diversas y de lo políticamente correcto acaba convertida en demagogia (101, 117). Así, la poesía digital y sus comunidades interactivas, más que a una renovación de la creación literaria y a una democratización de la cultura, acaban contribuyendo a su trivialización y mercantilización: “Los cambios de sensibilidad que internet y la revolución tecnológica han propiciado en la producción simbólica implican, por lo tanto, un riesgo para la literatura y para la poesía con pretensiones artísticas.” (121). El autor concluye que la poesía debe funcionar como una forma de resistencia al mercantilismo y llama la atención sobre la necesidad de que la ciudad letrada reconozca las posibilidades de lo digital en su relación con lo literario. Solo así propiciará el conocimiento y la incorporación de la tradición en las nuevas generaciones, llevándolas a superar el facilismo que caracteriza su actual producción.

*Dicen los escritores
de la Generación 0
¿Nueva promoción
de escritores cubanos?*

Yunier Riquenes y
Sheyla Valladares
(Prol. y comp.),
Santa Clara:
Ediciones Sed de
Belleza, 2017, 95p.

Katia Viera

Recibido em: 6 de agosto de 2020
Acepto em: 11 de agosto 2020

Katia Viera. Licenciada en Letras por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Se desempeñó como profesora de Literatura en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, de 2012 a 2016. Actualmente realiza su Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (UNC) y es becaria del CONICET.

Contacto: katiaviera4@gmail.com
Argentina

Un conjunto de ensayos, dossiers, libros, antologías, tesis académicas –cada vez más numerosos y producidos tanto dentro de Cuba como fuera de sus fronteras– se dedica hoy a trazar el panorama de la literatura cubana de principios del siglo XXI. Para llevar a cabo este trazado, muchos de estos trabajos vuelven a la etiqueta “Generación Año Cero” (Orlando Luis Pardo Lazo) con la que se intentó dar cuenta de una nueva agrupación escritural que impactaba en el campo cultural cubano alrededor de los años 2000. Esta nueva agrupación de escritores estaba marcada por aquellos nacidos entre los años setenta y ochenta que comenzaban a publicar en los primeros años del siglo XXI y que compartían el hecho de haber participado en La Habana en distintos talleres o laboratorios: el Taller Literario del Centro Onelio Jorge Cardoso, el Taller Literario “Salvador Redonet”, el Laboratorio de Escritura Creativa “Enrique Labrador Ruiz” o “La Clínica” –estos tres últimos organizados por el narrador Jorge Alberto Aguiar Díaz–.

A la par de aquellos textos críticos, se despliegan, tanto en el formato de revista impresa como de revista electrónica, un sinnúmero de entrevistas realizadas a los escritores de esta nueva generación. A este conjunto de trabajos de corte periodístico pertenece el libro *Dicen los escritores de la Generación 0 ¿Nueva promoción de escritores cubanos?*, ideado, compilado y prologado por los escritores y promotores culturales cubanos Yunier Riquenes y Sheyla Valladares. Constituye este texto una compilación de siete entrevistas realizadas con los escritores Abel Fernández-Larrea (La Habana, 1971); Marvelys Marrero (Camagüey, 1981); Yanier H. Palao (Holguín, 1981); Yerandy Fleites (Ranchuelo, Villa Clara, 1982); Eldys

Baratute (Guantánamo, 1983); Legna Rodríguez Iglesias (Camagüey, 1984); y Elaine Vilar Madruga (La Habana, 1989). Para todos ellos, aunque algunos incursionen en la narrativa y otros en la poesía o en el teatro, es común un mismo cuestionario en el que se les pregunta sobre temas, visiones y angustias que los conducen a escribir; las voces que, como lectores, podemos seguir en cada una de sus escrituras; cómo dialogan sus obras y ellos mismos con términos como hibridación, transgenérico, disolución, ruptura, porosidad; o cómo se sienten al haber sido bautizados por la crítica como pertenecientes a la llamada “Generación 0” de la literatura cubana.

Las respuestas de los escritores aquí interrogados inquietan no solo en el sentido de que constituyen aperturas a sus modos de escribir y nos instalan en sus reservadas maneras de pensar la literatura y lo literario, sino también porque nos hacen formar parte de **UNA**, entre otras muchas y posibles visiones del complejo y heterogéneo campo literario cubano actual. Algunas preguntas relacionadas con su paso por el centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso o la publicación de sus primeras obras en las editoriales Riso me parecen esenciales porque, a manera de testimonio, producen información valiosa acerca de la importancia (y de las carencias) de estos espacios para su formación escritural inicial. Otras interrogantes los sitúan en un territorio incómodo en el que, por ejemplo, ellos mismos definen si son partes o no de esa generación a la que alude el título de libro, ofrecen datos que la caracterizan o enlistan un grupo de nombres de escritores con los que se sienten identificados. En este sentido, Abel Fernández Larrea ofrece una idea que no solo da cuenta de algunas características de esta generación

escritural –(el escape, la ruptura, la fisura propiamente dicha, la irreverencia (2017, 17)–, sino que habla de su gesto político: “La literatura no puede ser un acto cobarde. Hay que lanzarse a viva voz sobre el precipicio, y eso lo hace esta generación” (2017, 17). Sobrevolando esta idea de Fernández Larrea, el poeta holguinero Yanier H. Palao nos habla de su compromiso con cierta pertenencia que tiene *swing* y también hermana:

Me gusta estar en algún sitio. Saber que pertenezco a un grupo, tiene *swing* el nombre [...] Nos toca poner en tela de juicio lo sagrado, lo que siempre fue solemne, para ver si aún conserva esa postura. Es una generación que quiere (y nos obligan a) negar lo establecido. Por un lado, pero por el otro estamos atados y no llegamos a desprendernos del todo. De esa tirantez nace una literatura contradictoria, fundadora quizás de otros términos, de otros grupo (2017, 33).

Por otro lado, rescato de esta desnudez (y reconstrucción de sí mismos) de los autores aquí entrevistados, el reconocimiento del diálogo que muchos de ellos sostienen con el referente Cuba, pues en algunas oportunidades la crítica ha expresado que los autores de esta generación intentaban olvidar su país. En este sentido, quizás la respuesta más contundente (y que matiza la idea de la evasión de Cuba como referente) sea la que ofrece el dramaturgo Yerandy Fleites al declarar:

Cuba siempre tiene y tendrá en mi mundo escritural la primera palabra. Todo viene de esa realidad a la que me aproximo, que trato de hacer mía. Cuba es el impulso. No importa si es la familia como idea recurrente, como tema, o la depauperación política en la que hemos vivido los cubanos desde octubre de 1954 hasta hoy, lo que elijo, lo que para mí funciona como ámbito motivacional es aquello que me permite mostrar, (re)presentar, como algo real, como un espacio que no necesita equivalencia con la vida misma (2017, 39).

Por último, subrayo el reconocimiento del diálogo que estos escritores mantienen con generaciones escriturales anteriores e incluso con las obras de sus contemporáneos. En las respuestas aquí dadas subyace la complejidad que entraña, en un campo literario y cultural cualquiera, la convivencia con otras generaciones y posturas éticas. Sin embargo, intuyo cierta hermandad en el reconocimiento de quienes los nutren (ya sea de quienes son cercanos generacionalmente o de quienes fueron sus padres o abuelos). “Toda persona es una isla, pero las islas, al final, van formando archipiélagos, nacen de un fondo marino común o de la desintegración gradual de continentes. Y siempre tienen un mar común que las nutre y comunica” (Fernández-Larrea, 2017, 14). De modo explícito, Elaine Vilar reconoce su cercanía escritural con la “Generación 0”, pero también con la de los *Novísimos*:

siento mi literatura muy próxima a la corriente iniciada por los escritores de la Generación 0, así como percibo mi teatro colindante con la generación de los Novísimos (...) Mi obra se sitúa –si por obligación debo situarla en algún sitio– en el medio de esa tormenta que es la creación. (2017, 88)

Como reconocen los compiladores de este libro en su prólogo, este texto no debe leerse solo como unas simples preguntas y respuestas; su interés está en ofrecer información complementaria sobre cada uno de los autores. Casi todos responden al mismo cuestionario, pero entregan una visión amplia acerca de sus contemporáneos y de los procesos literarios cubanos (Riquenes; Valladares, 2017). Es este, además, un libro que sirve de dispositivo para leer, a través de la selección de autores, el carácter mutante que ha tenido la etiqueta “Generación 0” –inicialmente pensada desde (y aplicada a) un

reducido grupo de escritores, en su mayoría, narradores— para abordar la literatura cubana más reciente. Aquí, este rótulo alcanza un punto de inflexión (y de reflexión), al incorporar a la conversa no solo a narradores, sino a poetas y dramaturgos; y no solo a quienes nacieron entre los años setenta y primeros ochenta, sino a quienes, como Elaine Vilar, nacida en 1989, fecha que marca un “después del después” (Rafael Rojas) en la historia política, económica y cultural de la Isla.

*Negrismo,
vanguardia
y folklora.*

Representación
de los
afrodescendientes
en la obra de
Ildefonso Pereda
Valdés (1925-1935).

Rodrigo Viqueira.
Montevideo: Rebeca
Linke Editoras,
2019.

Francisco Zaragoza Zaldívar

Recebido em: 11 de setembro de 2020
Aceito em: 9 de fevereiro de 2021

Escritor, crítico literario, traductor y profesor. Se graduó de Letras en la Universidad de La Habana en 1995. Es doctor en Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana por la Universidade de São Paulo (2005). Desde 2010 trabaja como profesor de Literatura Hispanoamericana, Escritura Creativa y Traducción en la Universidade Federal de Rio Grande do Norte. Su primera novela, *El plano y la brújula*, ganó el premio literario Fundación de la Ciudad de Matanzas de 2013. Contato: franciscozar@gmail.com Brasil

Desde que Arturo Torres Rioseco publicó *La gran literatura iberoamericana* en 1945, la historiografía literaria continental le ha prestado atención a lo que a partir de entonces pasó a conocerse como poesía negra o negrista y, de forma creciente con el transcurso de las décadas, a los textos literarios de los más variados géneros relacionados con los afrodescendientes o producidos por ellos en América Latina. Nombres como los de Nicolás Guillén, Aimé Césaire y Luis Palés Matos se convirtieron en referencia obligada en las historias literarias y en las revistas especializadas. Sin embargo, debido a la procedencia geográfica de estos autores, aún hoy suele asociarse la poesía negrista al ámbito caribeño o, con mucho, al brasileño. Por ello es una grata sorpresa la publicación del libro *Negrismo, vanguardia y folklore*, que rompe con el sesgo cognitivo de disponibilidad que identifica el negrismo con las Antillas y Brasil y, a través del estudio de la obra del escritor uruguayo Ildefonso Pereda Valdés (1899-1996), extiende el fenómeno al ámbito rioplatense¹. Ya solo por esto, el libro representa un aporte original a la vasta bibliografía existente sobre el negrismo.

Resultado de la investigación de maestría de Rodrigo Viqueira, joven académico uruguayo que actualmente cursa su doctorado en la Washington University in St. Louis, en los Estados Unidos, el libro *Negrismo, vanguardia y folklore* aborda la producción de Pereda Valdés publicada entre 1925 y 1935. Al acometer dicha tarea, Viqueira registra los hitos y los momentos

1 Es justo reconocer que la investigación de Viqueira no representa una contribución aislada, sino que dialoga con otros estudios y movimientos que vienen problematizando los modos de entender y abordar la cuestión de la afrodescendencia en el continente, como es el caso, en el propio Uruguay, del libro *El licenciado negro: Jacinto Ventura de Molina* (2007) de Alejandro Gortázar.

de cambio de un itinerario intelectual en evolución que comienza en los tempranos años veinte con el mero interés poético por la temática negra, estimulado por el ejemplo del primitivismo vanguardista, y desemboca a fines de los años treinta en el estudio antropológico sistemático de los afrodescendientes uruguayos.

A pesar de la evidente simpatía del investigador por su objeto de estudio, es digno de loa su distanciamiento crítico, que le permite sustraerse a la tentación del ditirambo y reconocer así limitaciones fundamentales en el negrismo de Pereda Valdés, como ciertos prejuicios evolucionistas, de tinte racista, derivados de la creencia en una supuesta alma o mentalidad propia del negro, fija y esencial, que vendría determinada por formas de conciencia primitiva. Se trata de otro caso particular de un problema bastante común en muchos intelectuales latinoamericanos del período, problema que indudablemente merecería un estudio aparte, y que afecta tanto al crítico del patriarcado que reproduce valores y estereotipos machistas en sus obras, como al socialista que denuncia la explotación burguesa, pero que refrenda en los presupuestos de su discurso y en su propia vida privada las categorías, valores y el estilo de vida de la clase dominante a la que ataca.

Un concepto vertebró este libro desde el punto de vista teórico: el negrismo. Viqueira lo presenta en el primer capítulo asociado al primitivismo vanguardista. Respetando la terminología de los intelectuales y artistas de comienzos del veinte, el investigador usa el vocablo **primitivo** para referirse a los productos culturales de sociedades no occidentales, fundamentalmente aquellos que proceden de África, Oceanía y otras islas del Pacífico. El

primitivismo vanguardista consistiría en la incorporación de elementos de dichos productos culturales a obras poéticas, narrativas, pictóricas y musicales elaboradas por los artistas de la Vanguardia. El **negrismo**, concepto cuasi-sinónimo para Viqueira del primitivismo, sería el conjunto de las representaciones artísticas y literarias elaboradas por autores latinoamericanos que incorporan la temática negra siguiendo el modelo del primitivismo de las vanguardias europeas.

La investigación, en última instancia, rastrea y analiza el tratamiento de los temas y elementos que se pueden adscribir al concepto de negrismo en la obra que Pereda Valdés publica durante la década seleccionada.

El trabajo, sin embargo, va mucho más allá de la secuencia de *close readings* organizados cronológicamente que cabría esperar del objetivo planteado en la investigación, y en realidad lleva a cabo un ingente esfuerzo de contextualización de las obras. Por solo citar un ejemplo, Viqueira demuestra que la fascinación por lo afro, fenómeno indisoluble del negrismo, no es consecuencia exclusiva de la influencia del primitivismo de los artistas de vanguardia parisinos sobre sus pares occidentales, sino que también se debe a la popularidad de la cultura de masas norteamericana y al auge de productos como el jazz o de figuras icónicas como Josephine Baker, a la vez que lo relaciona con los movimientos ideológicos de la década del treinta que tratan de la identidad del negro, como la Negritud y el *New Negro*.

En este deseo de abarcar y hacer justicia al contexto se constata una orientación política descolonizadora de innegable actualidad en el medio académico latinoamericano y en el hispanismo de los Estados Unidos,

que explica por qué el investigador considera el negrismo un conjunto de operaciones de reapropiación y reinterpretación que no se limita a ser mera réplica de los modelos europeos y que, en los casos de Cuba y Brasil, incluso se subordina al debate acerca de las identidades nacionales. Precisamente por no considerarlo una réplica, Viqueira pone en entredicho la interpretación que Ángel Rama emitiera hace varias décadas sobre el negrismo de Ildefonso Pereda Valdés, a quien Rama acusaba de haber descubierto que también había negros en América Latina después de leer a Apollinaire. (Es curioso que Rama, quien se apropió del concepto de transculturación de Fernando Ortiz para teorizar sobre la transculturación narrativa, se resistiera en su momento a interpretar la obra de Pereda Valdés a partir de dicha categoría, pese a que Viqueira señale numerosos indicios de hibridación de temas y estilos en los textos del olvidado escritor uruguayo).

El segundo capítulo de *Negrismo, vanguardia y folklore* estudia la producción inicial de Pereda Valdés que puede clasificarse como negrista. El objeto central es el poemario *La guitarra de los negros* (1926), aunque el investigador aborda otros aspectos correlatos, precisamente por la intención ya señalada de contextualizar su lectura. Uno de estos aspectos es el papel destacado que tuvo Pereda Valdés en la recepción y difusión de las vanguardias en Uruguay a través de la revista *Los Nuevos* (1920-1921), que fundó y dirigió. Según Viqueira, Pereda Valdés comparte la concepción sobre las vanguardias que predomina en el campo intelectual uruguayo de este período, en la que se considera el fenómeno exclusivamente como un cambio técnico-estilístico y no como un cuestionamiento o negación de la

institución arte. De ahí el carácter ecléctico y moderado de la revista, la afinidad del poeta con el ultraísmo español y su comprensión limitada del dadaísmo. Viqueira reconoce que, en cualquier caso, es gracias al contacto con el primitivismo vanguardista que Pereda Valdés se interesa por la temática negra, hecho tempranamente registrado por un texto breve titulado “El Schimmy (divagación ultraísta para Gerardo Diego)”.

Este segundo capítulo del libro también postula que la colaboración de Pereda Valdés con la revista montevideana *La Cruz del Sur* marca un cambio de orientación en su obra a partir de 1925, caracterizado por el propósito de tratar lo americano y lo local, en consonancia con los intereses de la revista, que pretendía aunar lo nuevo, moderno y vanguardista con lo nativo y autóctono. Según Viqueira: “Pereda Valdés se apropia del tema negro como capital doblemente prestigioso: moderno y nativo, encontrando un espacio propio y original en el campo poético montevideano de la época”. (VIQUEIRA, p. 53) Los lectores familiarizados con el pensamiento de Pierre Bourdieu reconocerán en la cita uno de los paradigmas sociológicos que le posibilita a Viqueira contextualizar los textos que estudia y comprender las relaciones de este escritor con otros participantes del campo intelectual.

La interpretación que hace Viqueira de los primeros poemas negristas de Pereda Valdés presentes en *La guitarra de los negros* destaca el cruce entre la mirada primitivista europea y el modelo nativista, sea a través de la trasposición de los personajes negros a un contexto campero, sea a través del rescate del motivo del candombe (expresión musical urbana asociada a los afrouruguayos). De tal suerte, Viqueira asume que el poemario es

un punto de unión entre lo cosmopolita moderno y lo local americano. (Es en este punto precisamente que resulta posible invocar el concepto de transculturación de Ortiz y sobre todo la reapropiación de Rama).

Profundizando en las distinciones típicamente escolares a las que se ve abocado a menudo el investigador académico que inicia su carrera, Viqueira también diferencia el nativismo de Pereda Valdés del de otros poetas uruguayos de la década del veinte, así como del precursor decimonónico Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) y propone, en cambio, como modelo de los poemas de Pereda, la producción pictórica de Pedro Figari, que ejemplifica la posibilidad de crear una obra nativa y la vez universal.

Un último aspecto abordado en este capítulo es la recepción inicial del libro *La guitarra de los negros*, con énfasis en la respuesta crítica de Pedro Leandro Ipuche, quien observa que la guitarra no es un instrumento de los afrodescendientes y pone en duda de ese modo la pertinencia del título, así como en la crítica de Alberto Zum Felde, quien destaca que Pereda Valdés es dos veces blanco y explica el título y la temática de su poemario por influencia de Figari. Esta última recepción crítica es significativa por remitir a la contradicción, ya señalada por Spivak y otros teóricos de la subalternidad, de que el subalterno en general está silenciado estructuralmente y es, por lo tanto, otro el que habla por él.

El tercer capítulo del libro estudia la plaquette *Cinq poèmes nègres*, traducción al francés de poemas escritos originalmente en español. Viqueira postula que este poemario exagera el exotismo negrista de Pereda Valdés, sobre todo en su dimensión americanista, sin abandonar por ello la búsqueda

localista o nativista del poemario anterior. De tal suerte, se potencian las tensiones estéticas e ideológicas que caracterizan la obra del escritor uruguayo que ve la luz en estos años. El investigador, además, asocia la vocación americanista de Pereda Valdés a sus vínculos cada vez más intensos con grupos literarios, revistas y escritores de toda América Latina, como Juan Marinello y Fernando Ortiz en Cuba, Jorge Luis Borges en Argentina y Manuel Bandeira en Brasil.

El cuarto capítulo, por su parte, da fe de un cambio en la poesía negrista del autor a partir de la publicación de *Raza negra* (1929), motivado por el acercamiento de Pereda Valdés a la comunidad afrouruguayo a través de publicaciones como el periódico *La Vanguardia: Órgano defensor de los intereses de la raza negra*. En los nuevos poemas aparecen diversos motivos folclóricos, de modo que los textos fungen como “un espacio de rescate y exhibición de expresiones culturales afroamericanas” (p. 103). Pereda Valdés también empieza a dejar atrás la asociación del negrismo con el nativismo y le da más atención a temas y escenas afroamericanas de alcance continental, en una especie de visión transnacional y transatlántica. No obstante, esta nueva visión, que se reviste de un claro significado político por su reivindicación de lo afro y por la denuncia social, está imbuida aún de un esencialismo que, en consonancia con Spivak, Viqueira califica de ingenuo, por concebir las identidades étnicas como fijas e inmutables y no dar la debida importancia a los factores históricos y sociales.

Otro aspecto crucial de este capítulo estriba en el análisis de las correcciones y modificaciones que Pereda Valdés hace de sus propios poemas a medida que

los vuelve a publicar, signo de un espíritu autocrítico y de la transformación de su modo de pensar. El poeta pasa a privilegiar la función política en la denuncia de la explotación, así como el rol de antropólogo, mediador e intérprete cultural, al traducir del francés cantos africanos y recolectar materiales populares afrouruguayos que incluye en el poemario. Por último, se aborda en el capítulo el libro *Lucha* (1933), en el que se radicaliza la función política de la poesía negrista del uruguayo con base en un punto de vista marxista (lo que de ningún modo sorprende a cualquier conocedor de la década del treinta del siglo pasado). La experimentación vanguardista desaparece y la poesía se hace ahora portavoz de la ideología, aludiendo a las luchas políticas nacionales e internacionales, a figuras como Lenin o denunciando el racismo de la sociedad estadounidense en un poema como “Scottsboro”.

El quinto y último capítulo nos muestra la conversión del poeta en antropólogo; tiene como objeto los estudios folclóricos de Pereda Valdés sobre los afrodescendientes reunidos en *El negro rioplatense y otros ensayos* (1937), *Línea de color* (1938) y *Negros esclavos y negros libres. Esquema de una sociedad esclavista y aporte del negro en nuestra formación nacional* (1941). Se trata de ensayos que en su mayoría siguen el modelo de los estudios afrobrasileños y a los que Viqueira les objeta, como a la poesía negrista de Pereda Valdés, que estén inscritos en un marco conceptual evolucionista en el que aún pervive la desactualizada noción de raza, en un momento en que el cubano Fernando Ortiz ya ha abrazado el moderno concepto de cultura.

Cabe decir que, aunque el carácter panorámico de esta investigación acaso lo justifique, *Negrismo, vanguardia y folklore* adolece de una exposición

digresiva y laberíntica que hace difícil seguir el hilo de las ideas centrales. Además, resulta injustificada la profundidad con que se tratan ciertos tópicos de relación tangencial con el objeto de estudio. Aun así, la claridad y la jovial erudición con que el texto ha sido redactado ameniza su lectura.

Los interesados en la obra de Ildefonso Pereda Valdés, en la poesía negrista latinoamericana y en las cuestiones relacionadas con la cultura de los afrodescendientes, sabrán apreciar esta contribución de Rodrigo Viqueira.

Levrero, Mario.
O romance luminoso. Tradução de Antônio Xerxenesky. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, 645 p.

Pedro Furtado

Recebido em: 29 de julho de 2020

Aceito em: 9 de setembro de 2020

Pedro Barbosa Rudge Furtado é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP). Professor substituto de "Críticas Literárias" no curso de Letras da UNESP de Araraquara (2019 e 2020). Bolsista CAPES.

Contato: pedro.sonata@gmail.com
Brasil

Em 2013, a Editora Rocco iniciou o lançamento da coleção *Otra lingua*, dedicada à publicação de uma série de obras fulcrais da literatura latino-americana não traduzidas para o português brasileiro. A primeira delas foi *Deixa comigo*, de Mario Levrero. Tal lançamento provocou a percepção, mediante o desfrute da engenhosidade espirituosa dessa narrativa meio *noir*, fantástica, filosófica e mítica, de que havia um enorme hiato editorial no Brasil, sobretudo – mas não somente – no embaraçoso desconhecimento da obra de Levrero. Passados cinco anos da primeira publicação do escritor uruguaio em terras brasileiras, a Companhia das Letras colocou no mercado *O romance luminoso*, aparentemente, à primeira vista, nem romance nem luminoso.

Em termos formais, o título acentua a mínima parte de seu livro, isto é, o próprio “romance luminoso”, que ocupa em torno de um quinto – a parte derradeira – da malha textual. O âmago da obra, no entanto, é a espécie de prólogo, em forma de diário da prostração, em que o autor-narrador relata, escrevendo, a impossibilidade de retomar a escrita do “romance luminoso” e justificar a bolsa recebida pela Fundação Guggenheim que fomentaria a finalização da narrativa, iniciada nos idos anos de 1984. Contudo, a própria composição do diário, como uma amiga do protagonista revela ao ler alguns trechos, parece seguir a estrutura de um romance – essa forma historicamente amorfa que agrupa os mais variados gêneros textuais – “com um protagonista e situações inventadas” por Levrero (2018, 416). Animado por esse comentário, Mario chama, com mais afinco após essa observação, o seu escrito de romance, realçando a sua organização meio ficcional,

especialmente na seleção de atos a serem narrados e na fantasia embutida neles, que edificam, de fato, uma certa unidade romanesca.

De qualquer forma, a tensão entre sinais ficcionais e reais faz parte da poética de Levrero, que nunca a escondeu. Digamos que o diário é a estruturabase que fundamenta, neste caso, um tipo de triagem romanesca e imaginativa dos fatos. O diário romanceado, para o autor, figura “o testemunho de um grande fracasso” (Levrero, 2018, 18) tanto devido à inconclusão da história luminosa quanto pela opacidade da iluminação ao ser narrada ao sabor da trivialidade do cotidiano. Ora, seria um real contrassenso indicar a luminosidade do diário romanceado? Acreditamos que não. Inserida na exposição da rotina – muitas vezes soturna, solitária e melancólica – encetada na forma maleável do diário, ressoam ilhas de brilho (em contraposição à inflexão lúgubre de parte do relato) que promovem a vontade de viver do protagonista, embora ele conviva com a aura da morte à espreita.

Segundo Marcello Duarte Mathias (1997, 45), há afinidade entre a escrita diarística, no fechamento de cada entrada, e a morte do ser. O diário constitui “mil e uma breves autobiografias, sempre repetidas e inacabadas”, sendo, por conseguinte, autobiografias em eterno desenvolvimento, não oferecendo o aperfeiçoamento de um relato terminado. Como contraponto, essa forma ostenta a particularidade de dar o efeito de contínuo acabamento por meio do inacabamento: mesmo quando interrompido pela morte do autor, o diário não parece mais incompleto do que sempre foi.

Se geralmente os diários aspiram à potencialidade do dia seguinte, o de Levrero, recortando – selecionando – um ano de sua vida (de agosto de

2000 ao mesmo mês de 2001), enfrenta diversas perdas do outro, sejam elas literais, fantasiosas e/ou simbólicas, que o lançam para o passado em que o outro era vivo, presentificando, por outro lado, no nível psíquico e material da elaboração do diário, o confronto com a ausência. Entre os óbitos literais, há os de amigos, como Magro, Ruben (que hospedou o protagonista após o seu divórcio), Tuli e Jorge. A cada um deles apreendemos o desenvolvimento do luto do narrador no devir da absorção da fatalidade normalmente tratada na solidão das suas páginas. Acerca do falecimento de Ruben, que sintetiza o comportamento de Mario no que se refere aos outros, ele diz, cinco ou seis dias passados, que a morte continua sendo processada muito, “mas muito lentamente, enquanto eu me abstenho de ações necessárias tais como ir ao velório e ao enterro e participar socialmente dessas coisas que por algum motivo inventaram” (Levrero, 2018, 322).

Há uma correspondência entre o ritmo dos diversos lutos do protagonista, deslindado no decorrer do diário, e a expressão obsessora da não decomposição do cadáver de uma pomba – o luto fantasioso-simbólico. O corpo surge, no teto do prédio vizinho, no dia 25 de setembro de 2000 e é retomado, como motivo de elucubração, a cada visão do narrador, quando abertas as persianas de seu apartamento, até o epílogo do diário. A pomba morta, nesse olhar da paisagem solitária do protagonista de dentro para fora, pode representar, segundo Mario, o seu espírito inerte que ninguém “poderá ressuscitar apesar de todos os seus esforços” (Levrero, 2018, 227).

Se, *a priori*, a presença do cadáver pode não ser questionada pelo leitor, no andamento do texto ela é colocada em xeque à medida que o corpo persiste

intocado e íntegro apesar do tempo decorrido, que fatalmente o deterioraria. Embora o narrador constate algumas vezes a deformação do cadáver, o próprio deformar-se e o ressurgimento constante, às vezes revigorado, da imagem pútrida parecem mais a projeção da lógica interna de uma mente altamente imaginativa – que deseja enxergar a ruína – do que um objeto real.

Pari passu, a narrativa é cercada por uma outra ausência de algo que nunca participou, de fato, a não ser a partir de pequenas lembranças, da história: a sexual. A abstinência decorre do tratamento terapêutico pelo qual Chl – a única personagem cujo nome real é omitido até o final do livro – passa. Antes parceiros sexuais, Chl decide não mais transar com Mario a partir do momento em que, com a ajuda da psicanálise, avista uma melhora do seu quadro psicológico na interdição do ato.

Dessa forma, engendram-se na mente do protagonista duas vontades incompatíveis: a de retomar a relação, o que figuraria o fracasso da terapia de mulher, e a esperança de que Chl progrida, o que a afastaria ainda mais dele, não apenas sexualmente, mas de modo todo físico ao não acompanhá-lo em passeios ou preparar-lhe ensopados e bifês à milanesa – em uma relação de certo cuidado maternal dela para com ele. O paulatino desligamento de Chl do protagonista começou um ano antes da composição do diário, mais precisamente na viagem em que ela afastou-se, pela primeira vez, de Mario. Fruto dessa “viagem fatídica” (Levrero, 2018, 54) e do consequente insulamento do narrador, ele guarda resquícios de uma severa tristeza que o prostrou durante meses. O inaugural distanciamento de Chl é retomado diversas vezes, figurando outro sinal de privação do amor na série de motivos

fantasmagóricos do romance – juntamente com a morte dos amigos e a compulsiva atração pelo cadáver da pomba.

Todavia, em concomitância com os signos da ausência do outro, acompanhamos a elaboração de estratégias de autodefesa do eu-narrador – em algo análogo ao processo de sublimação – com o intuito, mesmo inconsciente, de reorganizar o seu equilíbrio psíquico. Sublimar significa defender-se da pulsão de morte através do desvio do sofrimento para uma atividade que consiga substituir o outro (Birman, 2008, 20). Assim, Mario empenha-se, com toques maníacos, na renovação do seu apartamento, na instalação e desinstalação de *softwares*, na produção repetitiva de iogurte, na leitura aficionada de romances policiais (alguns bastante ruins, de acordo com ele), na tentativa de conseguir outras companhias (sempre femininas) de passeio, uma vez que o protagonista não sai sozinho de casa etc. A inflexão às vezes humorística do relato também funciona como amortecedor do desânimo.

Derivado do afã de proteção do eu, ele luta contra o tempo externo das convenções, perdendo-se no ritmo interno da compulsão – o narrador, consciente, confessa: “[...] tudo o que faço é de forma compulsiva; sou uma pilha de compulsões. Não me resta um átomo de força de vontade” (Levrero, 2018, 503). A rotina de passar madrugadas em claro e acordar às quatro da tarde, então, isola mais fortemente Mario no apartamento, separando-o de outras pessoas – ditadas por outra temporalidade – e concebendo como desafiadore atos corriqueiros, como ir ao dentista, a instituições públicas etc.

Na esteira da disposição sublimatório-maníaca, que muitas vezes perturba o narrador nessa temporalidade errática, Freud (2019, 112), de quem Mario parece não gostar, afirma que um dos destinos do melancólico é alternar-se entre os estados de grave tristeza, deploração de si, prostração, subsumidos e emanados pela falta do objeto amoroso, e as situações de júbilo, alegria e triunfo da mania, em que o sujeito está consumido por uma sede poderosa de ligar-se ao outro, de encobrir freneticamente a falta do ausente. A mania, assim, seria ilusória no sentido de que o luto não foi completado, servindo tão somente como condição passageira do mal-estar.

Entretanto, seja no recorte estabelecido na construção do diário ou durante parte da vida de Mario, é possível dizer que a mania, se não vence a melancolia devido à imanência de uma na outra, triunfa ligeiramente sobre a profunda tristeza no sentido de dar à existência do protagonista um desejo de futuro, não o lamentar-se infundável nem a ânsia suicida do melancólico. Em tal caldo conflitivo de pulsões há, para nós, o subtexto luminoso advindo da estruturação das políticas de sofrimento de Levrero.

O impulso para frente, disposto em entradas e excertos isolados do diário, é explicitado, de forma mais clara, no momento em que o narrador procura uma maneira de arrematar os registros. Ele ensaia um fim trágico em que fossem acentuadas as marcas do seu fracasso e o dramático sentimento de vazio niilista que o ronda. Nessa modulação sombria, o livro poderia “vender muito bem”. No entanto, ele rechaça tanto a sede financeira quanto a pulsão de morte:

Mas não tenho interesse em vender livros; nunca tive. E, para piorar, não é verdade que estou cansado de viver. Poderia continuar levando exatamente esse tipo de vida que estou levando agora durante todo o tempo que o bom Senhor queira me outorgar, inclusive de forma indefinida. Se é verdade que alguns dos meus comportamentos me incomodam, também é verdade que não me esforço demais para modificá-los. *Na verdade sou feliz, estou cômodo, estou contente, embora dentro de certo domínio depressivo* (Levrero, 2018, 495, grifo nosso).

Altamente consciente de sua situação, Mario, dentro dos afetos possíveis irradiados pela melancolia, afirma-se apto a viver no interior da tristeza que o abarca, encontrando, nela, a luz que entrevê o porvir. A falta do objeto de desejo e a solidão do protagonista não limitam uma visão de futuro como campo de possibilidades, embora a morte o circunde. Se a depressão oferecelhe, diante de tantos lutos, a morte também como possibilidade, o óbito dos outros, ao ser enfrentado, faz perdurar a pulsão de vida. Essa dualidade conflituosa é sintetizada nas últimas linhas da obra quando o protagonista, olhando pela sua janela em direção ao prédio vizinho, enxerga, ao mesmo tempo que sente que a visão pode enganá-lo (a morte e a vida fundidas na existência ou não do cadáver), o corpo da pomba morta, expressão funesta – de uma mente fantasiosa – do falecimento global que rodeia a narrativa: “A paisagem agora está limpa como antes. A caveira da pomba parece continuar no seu lugar; já não vejo mais os ossinhos do seu corpo, mas talvez estejam lá, sim” (Levrero, 2018, 645).

Há, inseridos nas vontades tensionadas de Mario, outros tantos fragmentos dignos de leitura atenta, como as persistentes descrições de sonhos, a conexão telepática que ele acredita ter com o dono da banca de livros – dois dados

que complementam a atmosfera onírico-mítica e psicanalítica romanceada da obra –, a relação estranha com a ex-mulher, também sua médica. Enfim, no interior de romance tão denso e multivalente, destacamos como o ambiente regido pelos signos da morte pode, em boas mãos, ser convertido – ou reorientado – de modo arguto e, através das próprias alternativas da tristeza, em pulsão luminosa de vida mediante a fantasia, a sublimação e outras estratégias de proteção do eu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Birman, Joel. “Criatividade e sublimação em Psicanálise”. In: *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, 11-26.
- Freud, Sigmund. “Luto e melancolia”. In: Freud, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, 99-121.
- Mathias, Marcello Duarte. “Autobiografias e diários”. In: *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa, n. 143-144, 1997, 41-62.