



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**TRAMADOS ESCRITURALES:
DIÁLOGOS ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN LOS PROYECTOS POÉTICOS DE
ROCÍO CERÓN Y LÍA COLOMBINO**

LISBETH JULIANA MONROY ORTIZ

Foz do Iguaçu
2020



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**TRAMADOS ESCRITURALES:
DIÁLOGOS ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN LOS PROYECTOS POÉTICOS DE
ROCÍO CERÓN Y LÍA COLOMBINO**

LISBETH JULIANA MONROY ORTIZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Dr. Felipe dos Santos Matias

Foz do Iguaçu
2020

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

M753t

Monroy Ortiz, Lisbeth Juliana.

Tramados escriturales: diálogos entre estética y política en los proyectos poéticos de Rocío Cerón y Lía Colombino / Lisbeth Juliana Monroy Ortiz. - Foz do Iguaçu, 2020.
147 f.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Felipe dos Santos Matias.

1. Literatura comparada. 2. Democracia. 3. Poesia latino-americana. 4. Cerón, Rocío, 1972 - . 5. Colombino, Lía, 1974 - . I. Matias, Felipe dos Santos, Orient. II. Título.

CDU: 82.091

LISBETH JULIANA MONROY ORTIZ

TRAMADOS ESCRITURALES:

**DIÁLOGOS ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN LOS PROYECTOS POÉTICOS DE
ROCÍO CERÓN Y LÍA COLOMBINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias
(UNILA)

Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
(UFSC)

Profa. Dra. Débora Cota
(UNILA)

Prof. Dr. Mario René Rodríguez Torres
(UNILA)

Foz do Iguaçu, 26 de março de 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradezco al PPGLC de la UNILA por la beca que me permitió desarrollar esta investigación.

A los compañeros y profesores que compartieron conmigo durante mi primer año de formación por el intercambio de ideas y las enseñanzas. Especialmente a Débora Cota, por enseñarme a *enxergar* la lectura de textos y sus problemáticas de otras maneras.

A mi orientador, Felipe dos Santos Matias, pela leitura paciente e dedicada dos textos que compõem este trabalho, por aguentar meu portunhol e me ajudar a melhorar meu português, mas, sobretudo, pela confiança que me ajudou a desenvolver com liberdade as minhas ideias.

A los miembros de la banca por la lectura de mi trabajo y por su participación que abre la posibilidad del intercambio y, por tanto, el disenso, la diferencia, la (re)escritura.

A Gastón por tener el color del río, el amor, las conversas y la generosidad con que crea y comparte bibliotecas.

Al Laboratório de tradução da UNILA, en cabeza de Bruna Macedo y Mario Torres, por todas las gratas discusiones en las que me mostraron la complejidad de la traducción, lo que me abrió rutas de reflexión que me fueron de enorme ayuda en esta investigación.

A mis amigos, brujes, Tati, Duda, Jackson, Marce, Clara, Romi, Dani, Isa, Lu, An, Caro, Jaz, Lore y Alex, quienes desde la diversidad de sus maneras de estar en el mundo me enseñan y me cuidan, por mostrarme el valor de la amistad aunque no siempre estemos cerca.

A mi mamá por estar siempre.

A mis hermanos por el amor a la distancia, especialmente a Cami, que me dio una mano donde no podría haber ahondado sin su conocimiento.

A mi tía Julia por su generosidad.

A mi papá y mi abuelita aurita por el cariño y la presencia a la distancia.

A Lucha Albertina, alias La negra, Spinetta, Nina y Frajola por sus presencias gatunas.

Cada uno tiene una palabra que lo delimita. /
O lo acrecienta. O lo incita a lanzarse.
Rocío Cerón

No cito [...] escribo citas. Y esas citas me escriben.
Pablo Ingberg

RESUMEN

Rocío Cerón (Ciudad de México, 1971) y Lia Colombino (Asunción, Paraguay, 1974) son dos poetisas latinoamericanas que ocupan en sus escenas locales sendos lugares en la configuración de una ecología cultural desde las artes en la que interesa menos la creación individual y disciplinar de una obra que la articulación de una reflexión sobre los tramados escriturales, sobre las redes de escrituras que son parte de toda creación y de toda comunidad. Escrituras que escriben mientras son escritas, porque participan de esa configuración de lo sensible en la que los pliegues entre lo político y lo estético se estrechan, participan de esa división que Rancière denomina división de lo sensible; escritura que, dicho sea de paso, establece los modos en que participan, hablan y actúan los miembros de una comunidad respecto a lo común. Esta división establece las formas en que se gobierna y se es gobernado. Y, precisamente, al establecer esa partición, también abre el espacio para el poder, y el poder es siempre asimétrico. En este sentido, intento pensar, a partir del estudio de los proyectos poéticos de Cerón y Colombino, y usando como llave de lectura la escritura, la cuestión de si la poesía tiene algún papel en el orden democrático en la profundización del pluralismo, entendido como multiplicación de la coexistencia de las diferencias y de los espacios de respuesta a las asimetrías del poder. El abordaje de esta cuestión desde las obras Cerón y Colombino responde a la constante interrogación de las gramáticas disciplinares, históricas y políticas en sus proyectos poéticos, así como al deseo de forjar un tejido que muestre los vínculos de estas dos tradiciones artístico-culturales latinoamericanas cuyos nexos todavía están en exploración.

Palabras clave: cuerpo; democracia; escritura; gramática; política; Cerón; Colombino.

RESUMO

Rocío Cerón (Cidade de México, 1971) e Lia Colombino (Assunção, Paraguai, 1974) são duas poetisas latino-americanas que ocupam em suas cenas locais importantes lugares na configuração de uma ecologia cultural a partir das artes, na qual interessa menos a criação individual e disciplinar de uma obra do que a articulação de uma reflexão sobre os tramados escriturais que fazem parte de toda criação e comunidade. Escrituras que escrevem enquanto são escritas, porque participam dessa configuração na qual as dobras entre o político e o estético se aproximam, participam desse movimento de inscrição que Rancière denomina de partilha do sensível; divisão que estabelece os modos nos quais os membros de uma comunidade participam, falam e agem em relação ao comum. Esta partilha estabelece as formas em que se governa e se é governado. Precisamente, o estabelecimento dessa partilha também abre o espaço para o poder, sendo que este é sempre assimétrico. Deste modo, neste trabalho tento pensar, a partir do estudo dos projetos poéticos de Cerón e Colombino, usando como chave de leitura a escrita, a questão de se a poesia tem algum papel na ordem democrática no sentido de aprofundar o pluralismo, entendido como multiplicação da coexistência das diferenças e dos espaços de resposta às assimetrias do poder. O estudo desta questão desde a obra de Cerón e Colombino responde a permanente interrogação a respeito das gramáticas disciplinares, históricas e políticas em seus projetos poéticos, assim como ao desejo de estruturar um tecido que mostre os vínculos entre as escritas destas duas tradições artístico-culturais latino-americanas, cujos laços ainda estão em exploração.

Palavras-chave: corpo; democracia; escrita; gramática; política; Cerón, Colombino.

ABSTRACT

Rocío Cerón (Ciudad de México, 1971) and Lia Colombino (Asunción, Paraguay, 1974) are two Latin American poets that occupy important spaces in the configuration of their local cultural ecologies. In their artistic scenes, rather than an individual and disciplinary production, they are interested in articulating a reflection on writing networks, and the networks of writing that are a part of every creative production and every community. Writings that write while they are being written, because they participate in a configuration of the sensible in which the politics and the aesthetic work closely. They take part in what Rancière calls division of the sensible, in which a community establishes its participation, talking and acting means. This division sets the forms in which one govern and is governed. And, precisely, by establishing this partition, a power space is open, and power is always asymmetrical. In this sense, using the writing as a reading key, and departing from the study of Cerón's and Colombino's poetical projects, this work asks if poetry has any role in the democratic order in the deepening of pluralism, understood as the multiplication of the coexistence of differences and the spaces that respond to the asymmetries of power. Addressing this inquiry from the works of Cerón and Colombino is an answer to the constant interrogation of the historical, political and disciplinary grammars in their aesthetic projects. Likewise, this study is a response to the desire of building a network that show the relations, that still are being explored, between those two Latin American cultural traditions.

Keywords: body; democracy; writing; grammar; politics; Cerón; Colombino.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Círculo funcional	33
Figura 2. Mapa hidrográfico do Paraguai	56
Figura 3. Participantes do rito Ishir com o enfeite próprio da cerimônia	61
Figura 4. Fotografia série “Tiento”, Valentina Siniego	92
Figura 5. Fotografia série “Tiento”, Valentina Siniego	93
Figura 6. Fotograma apresentação Centro Pompidou, Paris, França, junho 2011.....	96
Figuras 7 e 8 . Fragmento 1 e 2. Partitura Enrico Chapela.....	97
Figura 9. “Anotación sobre la bruma”	99
Figura 10. “Anotaciones sobre Bricolaje o lo nacional telúrico”	104-105
Figura 11. Foto-collage “Cinco partes de una prosecución (I)”	110
Figura 12. Foto-collage “Cinco partes de una prosecución (II)”	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DEMOCRACIAS EM CRISE, ECOLOGIAS CULTURAIS EM FORMAÇÃO: A ESCRITA E A LEITURA COMO DOBRAS ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA.....	12
1 ¿ESCRITURAS POLÍTICAS / POLÍTICAS DE LA ESCRITURA?.....	19
1.1 LA ESCRITURA COMO PROBLEMA: EL OCULTAMIENTO DE LA HUELLA.....	21
1.1.1 <i>La escritura como representación</i>.....	21
1.1.2 <i>La escritura como huella</i>.....	27
1.1.3 <i>Habitáculo</i>.....	32
1.2 LO POLÍTICO COMO ESCRITURA DE LA DIVISIÓN DE LO SENSIBLE.....	39
1.2.1 <i>La escritura</i>.....	39
1.2.2 <i>La lectura</i>.....	44
2 O CANTO DAS CIGARRAS, O CAMINHAR DOS DROMEDÁRIOS: ESCRITAS DO SI MESMO E DA COMUNIDADE NA POÉTICA E ENSAÍSTICA DE LIA COLOMBINO.....	48
2.1 ESCRITAS.....	48
2.2 TEXTO-NAÇÃO.....	52
2.3 PARAGUAI: ILHA BILÍNGUE/PÁSSARO AUSENTE?.....	54
2.4 TRANSVERSALIDADES MELANCÓLICAS.....	65
2.5 TIRAR RAÍZES.....	70
2.6 OUTRAS MODERNIDADES?.....	74
2.7 CODA: O CANTO DAS CIGARRAS, O CAMINHAR DOS DROMEDÁRIOS.....	77
3 <i>SENSORIUM</i>: CORPO E ESCRITA NA POÉTICA DE ROCIO CERÓN.....	80
3.1 INTRODUÇÃO: ÉTICA DO GESTO.....	80
3.2 A MEMÓRIAS ÀS APALPADELAS.....	85
3.3 CORPOS VIBRÁTEIS.....	95
3.4 SUJEITOS MÍNIMOS.....	106
4 TRAMADOS ESCRITURALES: ALGUNOS ASPECTOS DE LOS PROYECTOS POÉTICOS DE ROCÍO CERÓN Y LIA COLOMBINO	114
4.1 INTRODUCCIÓN: DE HILOS INVISIBLES Y POÉTICAS COMPARADAS.....	114
4.2 EXPANSIONES.....	119
4.3 (INS)(ES)CRIBIENDO JUNTOS: CLÍNICAS, TALLERES Y TALLADOS.....	128
4.4 PRÁCTICAS ESCRITURALES DESDE LA EDICIÓN Y LA TRADUCCIÓN.....	132
5 OBSERVACIONES NO CONCLUSIVAS	138
REFERÊNCIAS.....	141

INTRODUÇÃO: DEMOCRACIAS EM CRISE, ECOLOGIAS CULTURAIS EM FORMAÇÃO: A ESCRITA E A LEITURA COMO DOBRAS ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA

Considerando somente os anos de 2018 e 2019, temos testemunhado o aprofundamento das crises migratórias na América Central (Salvador, Honduras e Guatemala) e Venezuela; os levantamentos populares pelas injustiças sociais e a concentração da riqueza em mãos de poucos no Chile, Colômbia, Equador, Haiti e Porto Rico; a ascensão da ultradireita ao poder político no Brasil e da direita no Uruguai, mediante votação popular; o golpe de Estado na Bolívia; o retorno do populismo progressista na Argentina, após 4 anos de neoliberalismo cruento que deixou grande parte da população do país na pobreza; entre outras muitas experiências políticas locais e regionais que configuram um tenso panorama para as sociedades democráticas na América Latina e Caribe; panorama que desafia as pré-compreensões sobre política e democracia na filosofia e na teoria e ciência política.

Em *El retorno de lo político* (1993), Chantal Mouffe desenvolve um argumento que é muito interessante para pensar estes desafios e experiências em nossas democracias na atualidade. No livro, ela aponta que as sociedades democráticas do fim do século XX experimentavam um conjunto de dificuldades para as quais estavam muito mal preparadas. Isso era assim, porque

tras haber creído en el triunfo definitivo del modelo liberal-democrático, encarnación del derecho y de la razón universal, los demócratas occidentales han quedado completamente desorientados ante la multiplicación de los conflictos étnicos, religiosos e identitarios que, de acuerdo con sus teorías, habrían debido quedar sepultados en un pasado ya superado. Hay quienes, ante el surgimiento de esos nuevos antagonismos, evocan los efectos perversos del totalitarismo, y quienes ven en cambio un supuesto retorno de lo arcaico. (1999 [1993], p. 11)

O desnorteamento dos “democratas ocidentais”, como os chama Mouffe, tem sua origem então num excesso de fé, por assim dizer, na universalidade do direito e da razão, assim como numa marcada desatenção ao papel das paixões na vida política. Segundo a autora, a principal suposição que subjaz a estas compreensões da democracia é que o antagonismo poderá ser apagado do convívio democrático. Mas, pode? Para quem defende esta posição, a questão principal na política democrática é gerar procedimentos para a produção de consensos racionais que não gerem exclusão. Para Mouffe, essa aspiração só é uma amostra da impotência para compreender o político. Desde seu enten-

dimento, não é possível “constituir una forma de objetividad social que no se funde en una exclusión originaria” (1999 [1993], p. 12). Quer dizer, toda identidade social se constrói a partir de um “exterior constitutivo”, ou seja, toda identidade social se baseia na abertura de uma diferença que inaugura uma alteridade, um outro. De acordo com a autora, isso ajuda a entender o porquê da permanência do “antagonismo” nas sociedades democráticas, assim como as condições de emergência dos antagonismos (cf. 1999 [1993], p. 15).

Neste sentido, Mouffe estabelece uma distinção entre “o político”, que tem a ver com a hostilidade e o antagonismo característico das múltiplas relações sociais que se originam no convívio, e “a política”, que são os mecanismos mediante os quais se organiza a coexistência das relações conflitivas que dão forma ao político. Por isso, para Mouffe, a questão principal na democracia não é já buscar um consenso sem exclusão, mas converter o antagonismo em “agonismo”, ou seja, “llegar a establecer la discriminación nosotros/ellos de tal modo que resulte compatible con el pluralismo” (1999 [1993], p. 16).

De tal forma que, segundo Mouffe, o característico de uma democracia plural é distinguir entre inimigo e adversário. Inimigo é uma categoria que só poderia ser aplicada a pessoas que não compartilhem as bases dos princípios democráticos, já que eles não podem ser considerados como iguais. Mas no grupo das pessoas que compartilham as bases da ordem democrática só podem existir antagonistas. Estes são os iguais de cujas ideias posso discordar e às quais posso combater com vigor, mas nunca questionar seu direito a defendê-las nem pretender apagar sua existência. É por isso que “el enfrentamiento agonal, lejos de representar un peligro para la democracia, es en realidad su condición misma de existencia” (1999 [1993], p. 16).

Agora, pode-se pensar que se o enfrentamento agonístico é a condição da experiência política democrática, então a principal questão nesta ordem política se tornará a preservação, multiplicação e coexistência das diferenças. Contudo, não é possível ignorar que precisamente as relações nas quais a diferença pode aparecer são relações assimétricas, concretamente, relações onde existem assimetrias de poder. Em *Sociedade da transparência* (2012), Byung-Chul Han afirma que uma característica da transparência é a simetria. Por isso, segundo ele, uma sociedade da transparência aspira apagar todas as relações assimétricas, que é onde se produz o poder, o qual,

em si, não é diabólico; em muitos casos ele é produtivo e promotor. Ele gera um espaço de jogo para a configuração política da sociedade. [Porque] o prazer será tanto maior quanto mais diversificados forem os modos de jogo pelos quais se dirige o comportamento dos outros. (HAN, 2017 [2012], p. 45-46)

Neste mesmo viés, afirma Mouffe que: “El objetivo de una política democrática, por tanto, no es erradicar el poder, sino multiplicar los espacios en los que las relaciones de poder estarán abiertas a la contestación democrática” (1999 [1993], p. 25). Ou seja, multiplicar os espaços e oportunidades de jogar para desestabilizar a dominância da assimetria, produzindo novas formas de se relacionar, novas relações.

Quis fazer este breve percurso pelas lúcidas apreciações de Mouffe, feitas já há mais de vinte anos, porque elas ajudam a localizar o interrogante que motivou esta pesquisa: tem a poesia um papel no aprofundamento do pluralismo, como ele é entendido por Mouffe, ou seja, como multiplicação da coexistência das diferenças, em nossas democracias?

Eu tinha percebido que vários projetos de poesia contemporânea estavam deslocando sistematicamente, e não só como um experimento temporário, seu eixo da produção exclusiva com a palavra para o trabalho com e desde outros recursos tanto materiais quanto discursivos que lhe eram alheios. Evidentemente, estes experimentos interdisciplinares não são novos, muitos deles já tinham sido praticados pelos poetas vanguardistas e pelos concretistas, assim como por artistas plásticos que experimentavam com a palavra em suas obras. Contudo, como já disse anteriormente, o que achei novidade foi a sistematicidade que orientava esses projetos totalmente heterogêneos entre si¹ a expandir seu campo de escrita desde a palavra até registros escriturais próprios de outras disciplinas tanto artísticas quanto científicas². O que me chamou a atenção foi certo esforço por articular espaços de interação do diverso, espaços de produção das diferenças e, portanto, espaços de produção de novas formas de figurar essas diferenças. Observei, então, que esses projetos impeliam a (re)pensar a relação entre política e estética, não só desde o conteúdo da obra nem ou o compromisso sistemático do artista com alguma causa política, como foi o caso de artistas vanguardistas tanto na Europa como em América Latina, mas desde uma certa (re)aproximação a reflexão sobre as práticas de escrita e leitura.

O descobrimento da obra de Rancière sobre as relações entre estética e política, particularmente a sua noção de partilha do sensível, fortaleceu a percepção de que os atos de escrita e leitura estavam efetivamente no centro da problemática da experiência política em Ocidente (democrática ou não) desde tempos muito antigos. Em *Políticas da*

¹ Penso, por exemplo, além das obras de Cerón e Colombino, na obra de Fredi Casco (Paraguai), Carla Faesler (México), Maria Rezende (Brasil), Luis Bravo (Uruguai), Tamara Kamenzsain (Argentina), entre muitos outros artistas que trabalham sua escrita desde distintos registros disciplinares que contribuem à expansão e, talvez, à dissolução das fronteiras discursivas entre artes e saberes, e, especialmente, entre arte e política, entre a arte e a vida.

² Entendo por “científico”, neste contexto, ciências sociais, humanas, biológicas e naturais, e matemáticas, assim como suas respectivas aplicações tecnológicas.

escrita (1995), Rancière mostra que, ao pensar a escrita como uma partilha do sensível, como uma marca que divide o corpo da comunidade, determinando quem pode participar do comum e quem não, aparece uma relação entre política e estética que faz surgir a comunidade, a ordem da comunidade, como uma certa estética. E só “a partir daí – diz Rancière em *A partilha do sensível* (2000) – pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas” (RANCIÈRE, 2009^a [2000], p. 26).

Após ter articulado o eixo escrita-leitura para pensar a questão do papel da poesia no aprofundamento da pluralidade/da diferença nas nossas democracias, escolhi dois projetos poéticos que pelas suas características constituíam bons exemplos da “emergência”, como a chama Reinaldo Laddaga em *Estética de la emergência* (2010), de uma nova cultura das artes, na qual tem menor importância a produção de uma obra autoral em um gênero ou disciplina definida do que a formação participativa de “ecologias culturais”, em que dominam os intercâmbios e os encontros para refletir permanentemente sobre o que é a comunidade, o que pode ser e como se configuram os signos que a definem.

Os projetos dos quais falo são os de Rocío Cerón (Cidade do México, 1972) e Lia Colombino (Assunção, 1974). Centrei-me nestes dois projetos poéticos, pois, além das afinidades temáticas que descobri entre seus corpus textuais, que também são interessantes, ambas as autoras têm trajetórias com vários pontos em comum que me interessava avaliar para entender as ecologias que ajudam a estruturar suas escritas (no amplo sentido da palavra): ambas participam como editoras em editoriais por elas cofundadas com outros artistas; editoriais onde, aliás, têm apresentado alguns ou vários de seus livros. Ambas trabalham com curadoria, no caso de Colombino é diretora do Museu de Arte Indígena do Centro de Artes Visuais/Museu do Barro (Assunção), no caso de Cerón é curadora do ENCLAVE, festival de poesia inter e transdisciplinar. E, finalmente, ambas refletem intensamente sobre a escrita e a leitura, não só por meio de seus poemas e ações poéticas, mas também desde outras posições que ocupam como figuras públicas.

Posteriormente, já com o trabalho em andamento, apareceram outras questões como, por exemplo, a relativa ausência de estudos sobre a literatura paraguaia (limitados, muitas vezes, à figura de Augusto Roa Bastos), especialmente no que concerne à literatura contemporânea escrita por mulheres; ou a pergunta de como articular uma leitura comparativa de duas tradições completamente alheias. Neste ponto, foi fundamental conhecer o trabalho de Marcela Croce (2019), da Universidade de Buenos Aires (UBA), quem propõe um comparatismo cultural que, conjugando uma visão local e continental, procura

repôr vínculos não visíveis, porque têm sido ocultados por repressão³, ou porque não têm sido trazidos à tona, entre tradições, assim como a descoberta de um poema de *Diorama*, de Cerón, em que se traduz um verso da poeta mexicana ao guarani-jopará, e das declarações da poeta em entrevistas nas quais fala da sua própria reflexão sobre a ausência do Paraguai do mapa histórico-literário latino-americano e dos vínculos que estão latentes (cf. cap. 4).

O trabalho aqui desenvolvido foi articulado em quatro partes. A primeira dedica-se a elucidar as pressuposições hermenêuticas do meu exercício de interpretação do corpus de obras escolhidas para apresentar as reflexões de Cerón e Colombino sobre a escrita e a leitura, visto que considera-se necessário deslocar compreensões mais corriqueiras da escrita e leitura para poder enxergar o sentido que nestas poéticas ganham esses atos/gestos como eixos de criação e crítica. Nesse primeiro capítulo, apresento, então, o percurso que conduz da escrita como significante de segunda ordem, quer dizer, representação da fala, de acordo com a teoria representacionalista, à compreensão da escrita como pegada, como abertura da significação; neste sentido, fiz questão de apresentar a mudança que implica, para a compreensão do “próprio” do ser humano, o ato de compartilhar a escrita como um movimento existencial com os outros viventes, tendo presente que procuro entender estes projetos poéticos como parte de ecologias culturais e, portanto, como *unwelt*, para o qual é fundamental compreender a dimensão semiótica presente em todo entorno vivente. Finalmente, exponho o vínculo que conecta a escrita e seu reverso, a leitura, com a organização da vida política.

No segundo capítulo, focalizo a questão da escrita/leitura na obra ensaística e poética de Lia Colombino, procurando imbricar as questões da escrita de si e da escrita da nação, ambas as ficções possíveis e, por conseguinte, necessariamente (re)escrivíveis. Isso permitiu perceber a releitura que Colombino faz a respeito tanto da tradição histórica e literária do Paraguai, quanto da compreensão da modernidade latino-americana, da qual o referido país tem sido ignorado, assim como apontar aspectos do estilo e influência recebida pela autora a respeito da compreensão linguística e temporal do guarani em sua criação poética/artística.

No terceiro capítulo, a escrita/leitura é novamente a chave de entrada, porém para análise da obra de Rocío Cerón. Nesta parte, levo em consideração, a partir dos deslocamentos que propõem as ações poéticas de Cerón contra o oculocentrismo, a reescrita do corpo como totalidade multiperceptual e epistemicamente ativa. Paralelamente, enfati-

³ Esse é pode ser o caso da cena literária paraguaia, que devido à larga ditadura militar, tem permanecido isolada das outras tradições literárias do continente.

zo aspectos dos tramados da memória que vão construindo os poemas/ações poéticas de Cerón como micro-histórias da narrativa do México/América, assim como a compreensão da subjetividade que surge desde esta perspectiva multiperceptual do corpo.

No último capítulo, realizo uma leitura comparada do trabalho das duas poetisas desde três eixos: expansões, pedagogia e edição-tradução. Neste momento, tento rearticular uma possível trama latente entre os dois projetos escriturais, os quais, cada um a seu modo, têm contribuído para multiplicar os nichos dessas ecologias culturais em que a pergunta pela comunidade e a escrita das relações que em ela tem lugar ocupam um lugar central. Isso na pressuposição, com Rancière (2009a), de que

as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm de comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. (2009a, p. 15)

Finalmente, é indispensável que explicito as razões pelas quais este trabalho foi escrito bilíngue espanhol/português. A UNILA, assim como a UNILAB, são instituições criadas pelo governo brasileiro para promover uma integração linguística e educativa geoestratégica do Brasil com outros países de seu interesse cultural, econômico e político. No caso da UNILA, em relação a outros países da América Latina, especialmente dos quatro países que integram o núcleo do Mercosul. Como é de conhecimento público, a UNILA é uma instituição que se fundou sobre a aberta aceitação de uma política de ensino bilíngue que, aos poucos, se tem expandido, na prática, para uma coexistência multilíngue. Pois, embora as línguas dominantes ainda sejam português e espanhol, também o crioulo haitiano, o coreano, o árabe, o guarani-jopará, assim como variações do aymara e de outras línguas indígenas, fazem parte das interações dos membros da comunidade, pois compõem a paisagem multicultural da Tríplice fronteira.

Em seu artigo “Políticas linguísticas e integração latino-americana: desafios de uma proposta bilíngue para o ensino superior” (2018), Simone de Carvalho aborda desde a ideia de “política linguística” o percurso da proposta bilíngue de ensino da UNILA durante seus, até então, oito anos de existência. No artigo, Carvalho destaca que uma política linguística está formada só parcialmente pelas diretrizes descritas no regulamento institucional, e que grande parte dela se faz, também, abrangendo um sentido amplo do termo “política”, mediante processos criativos que envolvem a interpretação dessas normas pelos agentes que as materializam no convívio coletivo.

No caso da UNILA, esses processos criativos são fundamentais para aprofundar o projeto de integração, pois, como aponta Carvalho, “embora os documentos indiquem

uma igualdade de *status* entre os dois idiomas oficiais, estudos apontam uma preponderância do português nas práticas acadêmicas” (2018, p. 13). Essa preponderância não se dá só porque a maioria dos membros da comunidade ainda é brasileira e lusofalante, embora o propósito declarado da UNILA fosse alcançar divisões equitativas entre discentes e docentes brasileiros e discentes e docentes de outras partes da América Latina, mas também porque tem sido normalizado que as práticas em sala de aula e em outros contextos de produção de conhecimento aconteçam predominantemente em português.

Neste sentido, a escolha que fiz de escrever o texto de forma bilíngue responde, precisamente, ao desejo de apropriar e interpretar as políticas institucionais, nas quais eu podia escolher escrever minha dissertação em uma das duas línguas oficiais, o que parece ficar na expectativa de que os estudantes hispanofalantes escrevamos o nosso trabalho em espanhol e os brasileiros em português. Algumas pessoas poderão objetar que eu teria a possibilidade de haver optado peloportunhol como alternativa, mas embora nós falantes cotidianamente o usemos muito no contexto fronteiriço, não é uma língua que institucionalmente seja reconhecida, pelo que meu trabalho poderia ter sido rejeitado. Aliás, acho que o fato de ser hispanofalante exerce um importante influxo sobre meu modo de escrever e pensar em português. Por isso, o texto também é o reflexo de um percurso de aprendizagem de outra língua e de reflexão tanto sobre minha própria língua materna como sobre o convívio cotidiano com diversas línguas, o que expõe também as tramas da ecologia cultural na qual a escrita deste texto foi possível.

1) ¿ESCRITURAS POLÍTICAS / POLÍTICAS DE LA ESCRITURA?

En 2010, El MoMA (Museum of Modern Art) presentó una retrospectiva del trabajo de la artista Marina Abramović (Belgrado, 1946). Como parte de la exposición, Abramović realizó un performance denominado “The Artists Is Present”. El performance se realizó en una sala prácticamente vacía, solo había dos sillas una frente a la otra. Abramović estaba sentada en una de las sillas y la otra estaba vacía. El performance consistía en un encuentro silencioso entre miradas: por un lado, la de participantes voluntarios del performance, uno por vez; por el otro, la de Abramović, quien permaneció sentada durante 8 horas diarias a lo largo de tres meses. Los trabajos de esta artista se caracterizan, como es evidente en la performance descrita, por presionar los límites físicos y psíquicos del artista/performer⁴, pues, como ella misma apunta, “in performance my body is subject and object”⁵. No obstante, los performances de Abramović también tienen otra característica significativa que también se evidencia en “The Artist is Present”, a saber, suelen acontecer en silencio.

En *El costado* (2017), Lia Colombino le dedica un poema a Abramović, en el cual, precisamente, enfatiza esa marca: “Alguien debería llamar, no dejar de pasar ni saciarse. Alguien debería creer menos. *Fijarse en los silencios*. Alguien debería fijarse. / Está ahí. *En los blancos del papel blanco. Blanco sobre blanco*” (2017, p. 59). Atender a los silencios, descubrir en ellos esa fisura por donde, más allá de la voz, se cuela la escritura en los cuerpos. Fijarse, fijarse en que la escritura ya está presente en, mas al mismo tiempo ausente de, los cuerpos.

En *Nudo Vortex* (2015), por su parte, Rocío Cerón también evoca el influjo de Abramović en un “poema alucinado”, “[Estela colectiva de un memorial en los jardines de abetos]”, en el que el cuerpo, también expuesto a sus límites con plantas o sintéticos con propiedades alucinógenas, escribe y es escrito a través de sus movimientos y contactos:

Sobre la gramática, los cuerpos. En las palabras los cuerpos. Orgía verbal. Orgía de corvas. Toca a tu vecino. Tócale el hombro, el brazo, el pecho, el dedo meñique. Tócalo. Dibuja en su piel el espacio que tú pienses, el espacio más libre.

⁴ Como la artista deja expresamente apuntado en su comentario a su performance “Rhythm 0”, de 1974. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>

⁵ Véase “The relationship between the artist and the audience”. Disponible en: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/

Más explosivo. Más sexual. Más sincero. [...] / Psicotrópicos / Líneas bajan, líneas suben. / Ayahuasca. / ¿Viste luces? ¿Sentiste la corteza del árbol? ¿Sentiste el poder del ave viva en ti? ¿Vomitaste, cierto? ¿Por horas, cierto? Pero ese halo de magia persiste. Persiste. Aprieta los párpados. / Opiáceos. / Hidrocodeína con acetaminofén. / Galones de palabras llenas de ardores y heridas. Marina Abramovic. Guillermo Gómez Peña. Melquíades Herrera. O la lengua de tu madre. *Desde la lengua de tu madre hablas.* / Decir la primera palabra, la que marca para la vida. / Cada uno tiene una palabra que lo delimita. O lo acrecienta. O lo incita a lanzarse. / Abismo. (2015, p. 362-363, énfasis agregado)

Cuerpos que se yuxtaponen con, que atestiguan acerca de, que se anteponen a, que están por encima de, la gramática. Cuerpos cuya “lengua”, se dice, habla desde una grieta constitutiva en la existencia de los cuerpos, de la “cápsula tiempo///cápsula mundo///cápsula psicó-neurótica-sensual” (CERÓN, 2015, p. 359). Es la lengua de la madre, aprendida mediante movimientos que permiten, antes que la articulación de sonidos en la cavidad bucal, la succión: “Grieta. / La leche de su madre. / Leche que deja heredad, apenas gota en la comisura” (2015, p. 218).

Es desde ese lugar: “sobre la gramática, los cuerpos” o, alternativamente, desde el “Fijarse en los silencios [...]. Está ahí. En los blancos del papel blanco. Blanco sobre blanco” que tanto Cerón como Colombino interrogan la aparente transparencia de la gramática, de la *littera/litterae*, desde la que escriben sus poemas: una le antepone el cuerpo ‘sensorium’; la otra, una escritura desde el silencio, no como imitación del discurso. Sus escrituras tienen como uno de sus movimientos estructurantes una vuelta sobre la gramática que posibilita la existencia e inteligibilidad del poema, como si este se interrogara sobre su propia condición de ser. Este giro sobre sí es en las obras de Cerón y Colombino tanto temático como procedimental y se expresa en una permanente interrogación de los actos de escribir y leer, como se verá en los apartados 2 y 3. En las páginas que siguen, presentaré la fundamentación teórica, quizá sería más preciso decir las presuposiciones epistémicas de mi ejercicio hermenéutico, que servirá de base para mi aproximación a las obras de Cerón y Colombino desde “la cuestión de la escritura/lectura”, que, como Rancière muestra, implica siempre una dimensión política. La lectura comparada de estas dos *galaxias poéticas*, anticipo, se plantea desde un abordaje comparativo que no busca definir qué es propio y qué ajeno a estos proyectos poético-culturales en el marco de sus geografías, “sino situar lo propio y lo ajeno en un horizonte de tensiones éticas y políticas” (cf. LINK, 2015, l. 983). Esto en la línea que propone Marcela Croce de un comparatismo, entre lo local y lo continental, que *repone vínculos*, es decir, que saca a la luz relaciones existentes aunque no visibles (cf. 2019, p. 94).

1.1) La escritura como problema: el ocultamiento de la huella

1.1.1) La escritura como representación

El problema del estatuto de la escritura en su relación con el discurso hablado (*phoné-logos*) quizá sea uno de los problemas filosóficos más antiguos de la humanidad. Precisamente, una de sus tematizaciones clásicas la encontramos en uno de los diálogos de Platón. Ahora bien, los diálogos de Platón han sido expuestos a una larga tradición exegética, por lo que al interior de esta basta red textual que nos legó como herencia hay algunos “filamentos” que han suscitado más controversia que otros, tal es el caso del *Fedro*. Este diálogo, como remarca Derrida en *La farmacia de Platón* (1967), “ha tenido que esperar cerca de veinticinco siglos para que se renuncie a considerarlo un diálogo mal compuesto” (1997, p. 96). Pero este no ha sido el único vituperio que ha tenido que superar aquel que quiera embarcarse en la reconsideración de este diálogo, pues su autenticidad también ha estado puesta en tela de juicio. Mas ¿por qué ha recaído tanta sospecha sobre este diálogo en particular?

La respuesta es tan sencilla como compleja: a causa de su estructura, debido al encadenamiento de sus tópicos. ¿De qué trata el *Fedro*? El subtítulo del diálogo, que suele ser una descripción añadida por los primeros escoliastas del texto, es “del amor”. Efectivamente, el diálogo versa *indirectamente* sobre el amor, en concreto, sobre la relación que debe establecerse entre un varón y un mancebo⁶. Al respecto, Fedro anuncia:

[L]o que vas a oír te concierne, pues el discurso de que nos ocupábamos tenía que ver, *no sé cómo*, con el amor. En efecto, Lisias *escribió* sobre un lindo muchacho, solicitado, pero no por un amante; y en esto justamente está la sutileza, pues dice que hay que complacer al que no ama más bien que al que ama. (PLATÓN, 2010, p. 91, 227c)

Sin embargo, como se observa en el pasaje, desde las primeras líneas del diálogo se evidencia que el centro gravitacional del texto no es el amor, como en *Banquete*, antes bien, es el *discurso* de Lisias sobre el amor. En 228a, Fedro denomina a Lisias “el más hábil de los escritores actuales” (*Lisias deinótatos ōn tōn nūn gráphein*) (PLATÓN, 2010, p. 91). Esto es significativo, pues es precisamente el contenido de su discurso, registrado en el pliego que está en posesión de Fedro, lo que constituirá el excepcional motivo del

⁶ La institución de la pederastia no puede pensarse desde la conceptualización de la homosexualidad que se ha hecho desde el XIX. Véase al respecto el prominente ensayo de David Halperin “One hundred years of homosexuality” (1986). Disponible en: https://www.jstor.org/stable/465069?seq=1#metadata_info_tab_contents

éxodo de Sócrates de la ciudad. El lector de los diálogos platónicos habrá notado que, justamente con excepción del *Fedro*, el escenario de las discusiones siempre es el interior de la *polis*. Entonces, este diálogo desde el principio está marcado por su condición de “excepcionalidad” a causa del contexto en el que se desenvuelve, lo que nos da una pista sobre el desarrollo de su problemática.

FEDRO: ...pareces un extranjero al que se le guía, y no un indígena. ¡Lo cierto es que no dejas la ciudad, ni para viajar más allá de su frontera, ni, en resumidas cuentas, si no me equivoco, para salir fuera de las Murallas!

SÓCRATES: Sé indulgente conmigo, buen amigo: me gusta aprender, ¿sabes? Y siendo así, los árboles y el campo no consienten en enseñarme nada, pero sí los hombres de la ciudad. Tú, sin embargo, parece haber descubierto la droga que me obliga a salir (*doqueis moi tes emes exodu to farmacon eurekaiai*). ¿No es agitando delante de ellos, cuando tienen hambre, una rama o una fruta, como se lleva a los animales? Así haces tu conmigo: con discursos que ante mí tendrás así en hojas (*en bibliois*), me harás circular por toda el Ática, y por otros lugares, por donde te plazca. En fin, sea lo que sea, y ya que por el momento he llegado hasta aquí, me parece bien, por mi parte, tumbarme todo lo largo que soy. Tú ponte en la postura que te parezca más cómoda para leer [*anagnōsesthai*], y cuando la hayas encontrado, lee [*anaginōske*]. (PLATÓN apud DERRIDA, 1997, p. 103-104, 230d-e, transliteraciones del griego adicionadas)

Lo que consigue sacar a Sócrates de la ciudad, tal y como lo indica Derrida, es un *farmacon*, término que carga en sí la ambigüedad, como se verá más adelante, de ser bien narcótico bien medicina⁷. Al respecto apunta Derrida:

Operando por seducción, el *farmacon* hace salir de las vías y de las leyes generales, naturales o habituales. Aquí, hace salir a Sócrates de su lugar propio y de sus caminos rutinarios. Estos le retenían siempre en el interior de la ciudad. Las hojas de escritura obran como un *farmacon* que empuja o atrae fuera de la ciudad al que no quiso nunca salir de ella, ni siquiera en el último momento, para escapar a la cicuta. Le hacen salir de sí y le arrastran a un camino que es propiamente de éxodo. (1997, p. 103)

Esa salida de la regularidad es calificada en *Fedro* como *una salida de sí mismo*, motivo que se retomará tras el primer discurso de Sócrates, aquel que pronuncia con la cara cubierta (p. 113, 237a) y valiéndose de aquello que escuchó de otros (p. 109, 235c). Esta extrañeza del sí intenta ser compensada al inicio del diálogo mediante otro exilio, a saber, la “expulsión” de los *mythoi* del diálogo (véase DERRIDA, 1997, p. 98). Este hecho es altamente significativo, puesto que después se incluirán tres mitos libremente elaborados por el propio Platón: la caída de las almas (p. 135, 246a y ss.), la raza de las cigarras (p. 165, 258e y ss.) y la invención de la escritura (p. 207, 274c y ss.).

⁷ Véase

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=fa%2Fmakon&la=greek&can=fa%2Fmakon0&prior=to&d=Perseus:text:1999.01.0173:text=Phaedrus:section=230d&i=1#lexicon>

De acuerdo con el contexto del diálogo, ese “mandar a paseo” a los mitos “tiene lugar en nombre de la verdad” (DERRIDA, 1997, p. 100), ya que Sócrates no puede saber si es o no cierto “lo que se dice” sobre ellos, y, resistiéndose a ofrecer una explicación naturalista del mito: “dejo estas cuestiones tranquilas, *me atengo sobre ellas a lo aceptado* y, como decía, no las examino a ellas sino a mí mismo” (PLATÓN, 2010, p. 97, 230a). Relocaliza así Sócrates el motivo recurrente de sus investigaciones: las acciones humanas, el sí mismo. Pero enseguida el extrañamiento emerge de nuevo, pues al arribar a la sombra del árbol al que se proponían llegar, Sócrates lo celebra mostrando que es un paraje desconocido donde se encuentra, que no es, por decirlo de algún modo, su zona de confort; fuera de la *polis* Sócrates está a merced de influencias desconocidas.

¡Por Hera, hermoso sitio para detenerse! Y el plátano este, tan coposo y alto, la altura y la lindísima sombra del sauzgatillo, en plena floración como para perfumar el lugar al máximo. Y la fuente, tan agradable, que mana debajo del plátano con agua muy fría, como me indica el pie. Por las estatuillas e imágenes, parece estar consagrado a algunas ninfas y a Aqueloo. Y fíjate además el buen aire del lugar, amable y gratisimo, que acompaña con su agudo silbo estival al coro de las cigarras. Y lo más delicioso de todo, la hierba espesa, que crece en una subida suave, suficiente como para sostener con comodidad la cabeza del que se recuesta. Querido Fedro, eres el mejor guía para un forastero. (PLATÓN, 2010, 230b-c, p. 97)

El efecto mágico del lugar es algo sobre lo que se insistirá en el diálogo, pues este contribuye al desvío del sí del que cae preso Sócrates⁸, especialmente durante su primer discurso, considerado impiadoso y por el cual casi abandona la conversación⁹. El río, el calor del verano y el canto embrujador de las cigarras sirven como excusa para el mito de la raza de las cigarras, invocadas para pedir fortaleza para no desistir de la conversación, para no sucumbir al sueño (cf. p. 167, 259d). El mito, a su vez, operará como introducción al argumento (*logos*) central del diálogo: “de qué modo está bien pronunciar y escribir un discurso y de qué modo no” (p. 167, 259d-e). La conclusión a la que se arriba en 273e es que:

si no se han enumerado las (diversas) naturalezas de los (posibles) oyentes, si no se es capaz tanto de dividir los entes según sus géneros como de abarcarlos uno

⁸ “Pero, querido Fedro, ¿no te parece, como a mí, que algo divino me ha afectado?... Porque parece que el lugar es de veras divino, y no te asombres si acaso al continuar el discurso llego a ser arrebatado por las ninfas, porque ya lo que estoy diciendo ahora no se encuentra lejos de los ditirambos” (PLATÃO, 2010, 238c-d, p. 117).

⁹ “¿No te diste cuenta, bienaventurado, de que ya estoy declamando versos épicos y no solo ditirambos, y eso en plena crítica? Si comienzo a elogiar al otro, ¿qué crees que haría? ¿Entiendes que las ninfas, a las que tú me arrojaste deliberadamente, iban sin duda a poseerme? Digo, pues, en una palabra, que lo contrario de todo aquello con que hemos denigrado a uno, es lo que tiene de bueno el otro. ¿Para qué un discurso más largo? Ya se ha hablado sobre ambos lo suficiente. Que el cuento corra la suerte que se merezca. Y yo cruzo el río y me voy, antes de que me obligues a algo peor” (PLATÃO, 2010, 241e, p. 125).

a uno en una idea única, *no se podrá nunca ser competente en el arte oratoria*, en cuanto es humanamente posible. Y esto no se adquirirá nunca sin mucho esfuerzo, y el sabio debe esforzarse en ello no con el fin de hablar a los hombres y de actuar entre ellos, sino para poder decir cosas agradables a los dioses y, en todo y en cuanto pueda, para actuar agradándoles. (2010, 273e, p. 205, énfasis agregado)

Con esta precisión de fondo, se plantea la cuestión final del diálogo y la que conduce al mito de Teuth inventor de la escritura, a saber, “si escribir resulta decoroso o indecoroso, en qué circunstancias está bien hacerlo y en cuáles sería impropio” (p. 205, 274b). En este punto resulta crucial demarcar, siguiendo a Derrida, que “la cuestión de la escritura aparece [en el diálogo y, se podría arriesgar, en el corpus platónico] como una cuestión moral” (1997, p. 108). ¿Qué significa esto? El carácter moral de la cuestión de la escritura no puede entenderse desligado del debate político-moral que mantuvo en sus diálogos Platón con los sofistas y logógrafos, a quienes el acusaba de formular sus discursos sobre la sola base de una destreza técnica y sin atender al contenido verdadero de los mismos. De acuerdo con lo dicho en *La farmacia...*, esta cuestión no sería una de segundo orden, sino que, de hecho, tendría que ver con un fundamental debate sobre el desarrollo político de la ciudad. Puesto que la cuestión de la escritura, de la producción y circulación de discursos escritos, tiene que ver con la verdad y la memoria, inquirir, como hace efectivamente Sócrates, por su “conveniencia” es fundamental. Pero para inquirir por ello es necesario entender el *akoé* (el decir sobre) su origen; se piensa, pues, en la necesidad de una genealogía de la escritura. Atendamos, entonces, a la narración del mito:

Pues bien, escuché que en la región de Naucratis, en Egipto, vivió uno de los antiguos dioses de allá, al que está consagrado el pájaro que llaman Ibis, y el nombre de la divinidad misma es Teuth. Este fue el primero que descubrió los números, el cálculo, la geometría y la astronomía, además del juego de damas y los dados, y *sobre todo las letras*. Por ese entonces era rey de todo Egipto Thamus, que residía en la gran ciudad del Alto Egipto, que los griegos llaman la Tebas de Egipto y cuyo dios es Amón. Teuth se presentó al rey, le mostró sus artes y le dijo que había que difundirlas entre los demás egipcios. Thamus le preguntó qué utilidad tenía cada una; y mientras Teuth se lo iba explicando, él elogiaba o criticaba lo que le parecía bien o mal dicho. Se dice que Thamus le hizo muchas observaciones en uno y otro sentido sobre cada una de las artes, y sería muy largo exponerlas. Pero cuando llegaron a la escritura, dijo Teuth: “Este conocimiento, oh rey, hará a los egipcios más sabios y más memoriosos. Tanto la memoria como la sabiduría han encontrado remedio”. Pero el rey le dijo: “Articiosísimo Teuth, algunos son capaces de dar a luz los (instrumentos) técnicos, y otros, de discernir en qué medida serán perjudiciales o provechosos para quienes van a usarlos. Tú ahora, como eres *el padre de la escritura*, dices por indulgencia lo contrario de su verdadero efecto. Esto producirá olvido en las almas de quienes lo aprendan, pues, por confiar en la escritura, dejarán de ejercitar su memoria y recordarán de forma externa, por marcas extrañas, y no desde su interior y por sí mismos. No has encontrado entonces un remedio para la memoria (*mneme*), sino para el hecho de recordar (*hypómnesis*). Y lo que procuras a tus alumnos no es la verdadera sabiduría, sino su apariencia; pues al convertirse, gracias a ti, en gente muy informada sin haber recibido enseñanza, parecerá que saben muchísimas cosas, cuando en realidad

sobre la mayoría de ellas no saben nada y serán insostenibles de tratar, ya que se habrán convertido en sabios aparentes, pero no en sabios". (PLATÓN, 2010, p. 207, 274c-275b, énfasis agregado)

Como incisivamente llama la atención en *La farmacia de Platón* Derrida, el mito está fundado sobre una mitología en la que el inventor de las letras ("el padre de la escritura") es un ingenioso súbdito de un poderoso rey que gobierna la totalidad del mundo egipcio y cuya palabra es la que organiza la comunidad. En este sentido, la escritura es "un poder obrero, una virtud operadora" (DERRIDA, 1997, p. 111), y su valor depende de la palabra del soberano, "el otro nombre del origen del valor" (1997, p. 111), de acuerdo con la argumentación de Derrida. ¿Cuál es el efecto del *farmakon* sobre el rey? Dice Derrida que "Este último no experimenta menos el *farmakon* como producto, un *ergon*, que no es el suyo, que le viene de fuera, pero también de abajo, y que espera su juicio para ser condescendiente para ser consagrado en su ser y en su valor" (1997, p. 112).

La ignorancia del rey, su analfabetismo, no obstante, no lo deja en vergüenza, antes bien, da testimonio de "su soberana independencia", de su palabra que dicta la ley. En este caso, la palabra soberana dicta no solo la inutilidad del *farmakon*, sino también su efecto nocivo. Se revela así la que será la tesis central del diálogo, a saber, que la escritura, aunque yergue sus productos como si fuesen seres vivos cuando son interrogados "callan solemnemente" como los muertos (cf. PLATÓN, 2010, p. 209, 275d). En otras palabras, lo que caracteriza el discurso escrito, según Platón, es su *orfandad*, no tener un padre que lo respalde. Sobre la actitud que toma Sócrates frente a esta orfandad advierte Derrida, no obstante:

Esta miseria es ambigua: apuro del huérfano, ciertamente, que tiene necesidad no solo de que se le asista con una presencia, sino que se le asista y se vaya en su ayuda; pero compadeciendo al huérfano, se le acusa también, y a la escritura, de pretender alejar al padre, de emanciparse con complacencia y suficiencia. Desde la posición de quien tienen el cetro, el deseo de la escritura es indicado, designado, denunciado como el deseo del huérfano y de la subversión parricida. (1997, p. 113-114)

Pero la orfandad de la escritura no puede entenderse sin comprender primero cómo llego a ser, condición que ya se anticipaba previamente en el reclamo de Sócrates de que los discursos escritos se presentan "como si" fueran seres vivos, es decir, *zôon*, pero ¿lo son? En cuanto que dotados de génesis, los discursos poseen un origen, un generador, por tanto, un padre. Aquí se debe seguir, sin duda, la indicación de Derrida y sospechar de la confianza que genera el término padre, conviene, pues, preguntar: "¿qué es un padre?" (cf. 1997, p. 118). De acuerdo con Derrida, la relación común que se tiende a es-

tablecer para comprender esta metáfora es que el padre es quien genera el discurso. Sin embargo, a diferencia de los otros organismos vivos, cuando se piensa en la paternidad del discurso se pone en evidencia que no se puede designar el procreador fuera de la relación lingüística que establece su posibilidad. Llevando la cuestión con Derrida al extremo:

Hay, pues, que proceder a la inversión general de todas las direcciones metafóricas, no preguntar si un *logos* puede tener un padre, sino comprender que aquello de lo que el padre pretende ser el padre no puede ir sin la posibilidad esencial del *logos*. (1997, p. 119)

Entonces, “el logos deudor de un padre, ¿qué quiere decir?” (*ibid.*, p. 119) De acuerdo con Derrida, y esta va a ser una de sus tesis más importantes en *De la gramatología*, cuando Platón remite a la paternidad del logos está refiriendo con ello a ciertas acepciones del término *pater* que implican secundariamente la generación y, en primer lugar, el ejercicio de un reemplazo, de una suplencia, de una derivación (jefe, capital, bien). Como evidencia de esto, Derrida cita el libro V de *República*, en el cual Sócrates, resistiéndose a hablar del bien en sí mismo, decide reemplazarlo por su *ékgonos* (retoño) (1997, p. 120). Pero ¿por qué le corresponde en cuanto ser viviente al discurso suplir al padre? “De ese padre, de ese capital, de ese bien, de ese origen del valor y de los seres que aparecen, no se puede hablar simple o directamente. Primero porque no se les puede mirar más al rostro que al sol” (*ibid.*, p. 127). El sol, como remarca Derrida, opera aquí como analogía del *eidos*, del mundo asequible solo al intelecto.

En suma, el discurso, *logos*, opera como un mediador, entre lo solo inteligible y lo sensible. Es el recuento de lo que se deja vislumbrar por el intelecto, anclado al mundo sensible, del mundo inteligible (véase DERRIDA, 1997, p. 122). En consecuencia, el *logos*, en cuanto que organismo vivo, ya es un suplemento lingüístico que, como se dice en *De la gramatología* citando a Aristóteles, es símbolo “de los estados del alma”, que, a su vez, son derivados del concepto/objeto ideal (DERRIDA, 2002a, p. 61).

Mas volvamos a considerar el trecho del mito fundacional de la escritura en *Fedro*, lo que se dice allí de esta es que es un *farmakon* que producirá olvido, descuido en el cultivo del alma, al simular la verdad, aunque solo habrá “información” en quien no haya aprendido auténticamente; si alguien es genuinamente sabio, la escritura será a lo sumo un mero recordatorio¹⁰. Acabamos de constatar que, según la mitología platónica, entre el

¹⁰ Anagnōsesthai (infinitivo de anagnōskō): conocer de forma verdadera, percibir correctamente, reconocer. La preposición ‘ana’, que puede funcionar, como en este caso, como un prefijo (“sobre”, “a través de”, entre otros usos), también está presente en el sustantivo anamnēsis, el cual tendrá protagonismo en los diálogos del llamado período intermedio de Platón, en el cual aparecerá el concepto de reminiscencia (véase *Menón*).

logos y el padre ya hay una relación de suplementación, en consecuencia, si el discurso escrito es la fijación del discurso vivo (habla), se sigue que este será el “significante de un significante”. Este es el concepto representacionalista de la escritura¹¹. Precisamente porque la escritura es el significante de un significante, de un “ser” que está doblemente ausente en ese movimiento de inscripción que es la *graphé*, que existe el peligro de la falsificación, del engaño. De ahí la insistencia de Sócrates, ante el discurso de Lisias, de que se lea, de que se traiga de nuevo a la voz, para analizar su constitución, pues es allí donde se probará si este era solo artificio o contenía, como, se presupone, en la propia escritura de Platón, un trazo de verdad.

Este análisis estructural básico que se ha articulado del *Fedro* perseguía una doble intención. Por un lado, mostrar que entre los problemas filosóficos el problema del lenguaje “nunca fue un problema entre otros” (DERRIDA, 2002, p. 31) y, por otro, trazar una génesis de la lógica y caracterización del paradigma de la escritura fonética, la cual será fundamental para comprender la deconstrucción de la noción de escritura que hace Derrida en *De la gramatología*, así como la nueva comprensión de esta que deriva de su crítica¹².

1.1.2) La escritura como huella

Derrida comienza su meditación en *De la gramatología* (1967) considerando la urgencia a la que está conduciendo la concepción representacionalista de la escritura, que, como se mostró previamente, concibe a esta como duplicación del significante (significante de un significante). Al respecto afirma:

No se trata de que la palabra “escritura” deje de designar el significante del significante, sino que aparece bajo una extraña luz en la que “significante del significante” deja de definir la duplicación accidental y la secundariedad caduca. “Significante del significante” describe, por el contrario, el movimiento del lenguaje: en su origen, por cierto, pero se presiente ya que un origen cuya estructura se deletrea así —significante de un significante— se excede y borra así mismo en su propia producción. En él el significado funciona como un significante desde siempre. La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta todo significado general, lo afecta desde siempre, vale decir desde la apertura del juego. (2002a [1967], p. 32)

¹¹ Cf. DERRIDA, 2002a, cap. 1 y 2.

¹² Entiendo aquí crítica en el sentido que Agamben recupera de la tradición moderna, especialmente de Kant, quien la entiende como investigación sobre los límites del conocimiento (cf. Agamben, 2007 [1977, 1993], p. 9)

En esta cita, podría decirse, se resume el proyecto que Derrida emprenderá en *De la gramatología* en su esfuerzo por recuperar el gesto que generó la mitología de la secundariedad de la escritura, lo que implicará el desmonte de los conceptos centrales de la tradición onto-teológica que va de Platón a Heidegger. En síntesis, podría decirse que su empresa consiste en reconsiderar bien que la escritura sea un mero “suplemento del habla” bien en desarrollar una “nueva lógica para el suplemento” (cf. 2002a, p. 33). Es fundamental acotar que en esta empresa de deconstrucción de la onto-teología/metafísica occidental¹³ no se pretende “admirar o deplorar” las contingencias históricas que condujeron al “privilegio de la *phoné*”, ya que “no depende de una elección que habría podido evitarse”, sino que “responde a un momento de la *economía* (digamos de la ‘vida’, de la ‘historia’ o del ‘ser como relación consigo’)” (*ibid.*). Justamente es esa economía vital la que llega a su crisis con la expansión de la escritura hasta abarcar la totalidad del lenguaje, hasta que la escritura, por así decirlo, se mimetiza con el lenguaje, revelando con ello el gesto “originario” de inscripción (cf. p. 35).

Como se puso en evidencia previamente en el *Fedro*, en la base de la metafísica occidental que es desmontada por la deconstrucción derridiana está el fonologocentrismo, es decir, la creencia en una relación fundamental entre la verdad y el habla. Según Aristóteles:

Así como la escritura no es la misma para todos los hombres, las palabras habladas tampoco son las mismas, mientras que los estados del alma de los que esas expresiones son inmediatamente los signos son idénticos en todos, así como son idénticas las cosas de las cuales dichos estados son imágenes. (apud DERRIDA, 2002, p. 37)

Existe pues una relación de “semejanza natural” entre el ser y el alma, entre los cuales habría una significación natural; después entre los estados del alma y el habla habría una relación convencional de primer orden; finalmente, existiría una segunda relación convencional que vincula no ya naturaleza y convención, sino solo convenciones (cf. DERRIDA, 2002a, p. 37). Ahora bien, lo que nos interesa resaltar aquí es la idea de que el fonocentrismo, articulado con el *logos*, es crucial para (“se confunde con”) “la determinación historial del ser en general como presencia” (p. 39). En otras palabras, la primacía de la que goza el habla para comunicar la verdad del ser depende fundamentalmente de su cercanía con este, de su posibilidad de traerlo a la presencia mediante la expresión verbal del discurso (*logos*).

La persistencia de la categoría de signo, entendida desde Saussure como unidad

¹³ Con lo que ello implica para la reconceptualización de las ciencias y, fundamentalmente para esta pesquisa, de la investigación textual en literatura.

de significativo (*phoné*) y significado (*eidos-logos*), en diversas disciplinas hasta nuestros días mantiene latentes los presupuestos metafísico-teológicos del fonologocentrismo en las investigaciones contemporáneas. La crisis del signo, que es equivalente a la crisis de la escritura como duplicación, es pues el período de *clausura* de una tradición. Esta crisis se expresa en la re-concepción de la escritura con miras a la superación de la categoría de signo, lo que implica una reconfiguración, a su vez, de las prácticas de interpretación.

Desde la óptica fonologocéntrica, el tejido de signos que configura el texto es secundario respecto a un sentido/verdad preexistente y que debe ser desentrañado de la red textual que constituye, de hecho, un ocultamiento del *logos*. Los casos en los que la escritura parece tener una relación directa con la verdad/sentido se trata, dice Derrida, de un uso metafórico:

La paradoja a la que es preciso estar atentos es la siguiente: la escritura natural y universal, la escritura inteligible e intemporal es denominada de esta forma mediante una metáfora. La escritura sensible, finita, etc., es designada como escritura en un sentido propio: es, por lo tanto, pensado del lado de la cultura, de la técnica y del artificio: procedimiento humano, astucia de un ser encarnado por accidente o de una criatura finita. (2002a, p. 42)

Pero, precisamente, indica el filósofo, detrás de este uso metafórico que hacen quienes sostienen el discurso de la escritura como significativo de un significativo se esconde un enigma que remite a un “‘sentido propio’ de la escritura como primera metáfora” (p. 43). Dice entonces Derrida que al procurar tal “sentido propio” no se trata ya de comprender cuál es el sentido figurado al que se remite, sino más bien de comprender que la escritura es la “metaforicidad¹⁴ en sí misma” (p. 27).

Este sentido no fonologocentrado aparece con mayor claridad cuando se pone en evidencia su absoluta independencia del habla, tal y como ocurre, por ejemplo, en los lenguajes matemáticos, las ciencias computacionales o las incoherencias que cada tanto emergen entre la manera de escribir y la manera de hablar (las llamadas “desviaciones”), así como, claro, en algunas formas de poesía contemporánea. La dificultad de hacer seguir siempre del “lenguaje natural” la escritura como representación gráfica fue un obstáculo con el que se topo la lingüística de Saussure, cuyo centro es la noción de signo. Esta angustia ante la potencial usurpación del lugar de la *phoné*, y, por derivación del lugar del padre, que era el lugar de angustia también en el *Fedro* cuando se hablaba de la orfandad de la escritura y de su potencial parricidio, revela un espacio de “posibilidad de

¹⁴ Llama la atención el neologismo que acuña el traductor: “metaforicidad” (*métaphoricité*), adjetivo formado del sustantivo “metáfora” y el sufijo “-dad” que, según la RAE, cuando se añade a sustantivos abstractos significa “cualidad de” (<https://dle.rae.es/?id=BotFPGe>). La escritura sería entonces la cualidad de metaforizar en sí misma. Nuevamente, según RAE, metaforizar es trasladar el “sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita” (<https://dle.rae.es/?id=P4sce2c>).

esencia” (cf. DERRIDA, 2002a, p. 73). Justamente, de acuerdo con Derrida, en el paradigma de la escritura representativa

Lo que es insoportable y fascinante es esta intimidad que mezclaría la imagen con la cosa, la grafía con la fonía, hasta un punto tal que por un efecto de espejo, de inversión y de perversión, el habla aparece a su vez como el *speculum* de la escritura que “usurpa así el papel principal”. La representación se une con lo que representa hasta el punto de hablar como se escribe, se piensa como si lo representado solo fuera la sombra o el reflejo del representante. (2002a, p. 67)

Ahora bien, lo significativo de esa “peligrosa” especulación es que no se puede determinar ya un “origen simple”. Ese desdoblamiento del lenguaje en habla y escritura produce, según Derrida, *el espacio de una diferencia*. En la concepción fonologocéntrica, la diferencia es resultado de la violencia del olvido que permite la usurpación por la escritura del espacio del habla, *i.e.* olvidar que se aprende a hablar antes que a escribir, pues esto implica la “salida fuera de sí del logos” y, por tanto, “la disimulación en el logos de la presencia natural, primera e inmediata del sentido en el alma” (DERRIDA, 2002a, p. 69). Sin embargo, lo que enseña la deconstrucción derridiana en su tematización de la escritura es que el desmonte del fonologocentrismo no implica desconocer la violencia que efectivamente ejerce la escritura en la inscripción de la diferencia, es decir, no se trata de concebir la escritura como inocente (cf. *id.*). Por el contrario, se trata de mostrar que “la violencia de la escritura no le sobreviene a un lenguaje inocente”, sino que, de hecho “Hay una violencia originaria de la escritura porque el lenguaje es, en primer término y en un sentido que se mostrará progresivamente, escritura” (*id.*).

Mas para poder comprender a cabalidad el talante de esa violencia que instaura la diferencia, así como el sentido en el que el que el “lenguaje es escritura”, debemos considerar la (mal denominada¹⁵) tesis de lo arbitrario del signo. De acuerdo con esta, la relación que se establece entre el significante y el significado no es un “vínculo natural”, es decir, no hay una relación directa entre la palabra y aquello que designa, por eso, si bien el nexa es inmotivado, no es caprichoso. Ahora bien, tanto el habla como la escritura (en su sentido restringido) son sistemas de significación y, en cuanto que tales, remiten a “la instancia de una huella instituida” (DERRIDA, 2002a, p. 81).

No puede pensarse la huella instituida sin pensar la retención de la diferencia en una estructura de referencia donde la diferencia aparece *como tal* y permite así una cierta libertad de variación entre los términos plenos. La ausencia de *otro* aquí-ahora, de otro presente trascendental, de *otro* origen del mundo apareciendo como tal, presentándose como ausencia irreductible en la presencia de la huella, no es una fórmula metafísica que sustituiría un concepto científico de la escritura

¹⁵ Véase DERRIDA, 2002a, p. 78 y ss.

[v.g. el de la lingüística fundada sobre la concepción saussuriana de la escritura como significante de un significante]. Esta fórmula, a la par que la negación de *la* metafísica en sí misma, describe la estructura implicada por lo “arbitrario del signo”, desde el momento en que se piensa su posibilidad más acá de la oposición derivada entre naturaleza y convención, símbolo y signo, etc. Estas oposiciones no tienen sentido sino a partir de la posibilidad de la huella. La “inmotivación” del signo requiere una síntesis en la que lo totalmente otro se anuncia como tal –sin ninguna simplicidad, ninguna identidad, ninguna semejanza o continuidad– dentro de lo que no es él. (DERRIDA, 2002a, p. 81)

El movimiento de inscripción de la huella, entonces, según se evidenció en la cita, depende de un doble ocultamiento. En primer lugar, del movimiento de inscripción de la huella, es decir, del movimiento mediante el cual se designa el campo del ente como tal. En segundo lugar, de las diversas posibilidades “genéticas y estructurales” de la huella antes de que instituya el campo del ente como campo de presencia (cf. p. 82).

Respecto a cómo determina este ocultamiento la diferencia y, por ende, la relación con lo otro, apunta Derrida: “La estructura general de la huella inmotivada hace comunicar, en la misma posibilidad y sin que pueda separárselos más que mediante la abstracción, la estructura de la relación con lo otro, el movimiento de la temporalización y el lenguaje como escritura” (*id.*). En otras palabras, es por la inscripción de la huella que demarcamos los dominios de la pertenencia y la alteridad, el tiempo como experiencia común y, simultáneamente, personal, y, finalmente, el ser el lenguaje siempre un modo de escritura.

Si la escritura es huella siempre inmotivada, esto quiere decir que su relación trascendental con el significante, que es la exigencia metafísica y logocéntrica, es cuestionada. Justamente, Derrida remarcará que la fenomenología de Pierce, a la cual ve como un radical avance en la “des-construcción del significado trascendental” (2002a, p. 84), tiene como punto de partida la presuposición de que “*Lo que inaugura el movimiento de la significación es lo que hace imposible su interrupción. La cosa misma es un signo*” (2002a, p. 84, énfasis en el original). Así, los signos tienen un doble enraizamiento en su “origen”: signos y no-signos. No obstante, no-signo no implica un en sí que se haría presencia a través de la representación, sino que remite integralmente a una situación interpretativa, es decir, se da siempre como “*representamen* sustraído a la simplicidad de la evidencia intuitiva” y, en cuanto que *representamen*, “solo funciona suscitando un interpretante” (2002a, p. 85). En consecuencia,

la unidad consigo mismo del significado se oculta y se desplaza sin cesar. Lo propio del *representamen* es ser él y otro, producirse como una estructura de referencia, distraerse de sí. Lo propio del *representamen* es no ser propio, vale decir absolutamente próximo de sí (*prope, propius*). (2002a, p. 85, énfasis en el original)

Es esa condición de *representamen* del signo, que a la vez “arruina” la noción de signo, lo que define su carácter lúdico, su condición de juego ilimitado (cf. p. 85). Se debe recordar aquí que justamente es la negación de ese movimiento infinito de la significación (*juego*) el que, al final del *Fedro*, delimita el estatuto de la escritura que se entiende como legítima:

el que piensa que en el *discurso escrito*, cualquiera que sea el asunto, hay necesariamente *mucho de juego*, y que nunca fue escrito ningún discurso, en verso o en prosa, que valga la pena tomar demasiado en serio, ni pronunciado, (si es al modo) como recitan los rapsodas, con el fin de persuadir, sin examen ni enseñanza, sino que, en realidad, *los mejores de ellos fueron compuestos como recordatorio de los que saben*, y que aquellos (discursos) sobre lo justo y lo bello y lo bueno, destinados a la enseñanza y pronunciados en vista del aprendizaje y *verdaderamente escritos en el alma*, son los únicos que poseen claridad y perfección y son dignos de un esfuerzo serio, y cree que tales discursos tienen que ser reconocidos como hijos suyos legítimos: en primer lugar, el que (posee) dentro de sí, si fue descubierto en él mismo; luego, los retoños de este, y a la vez sus hermanos, que han crecido en las almas de otros, dignas de ello, y deja de lado los otros discursos —un hombre así, Fedro, es probable que sea como tú y yo pediríamos llegar a ser. (PLATÓN, 2010, p. 213-217, 277e-278, énfasis agregado)

En la cita, la seriedad del discurso hablado, hijo legítimo de un padre educado en la filosofía, se opone a la actitud puramente lúdica del discurso escrito que no fue compuesto como recordatorio del que sabe (aquel que tiene “escrito” en el alma el conocimiento trascendental del *eidos*), sino como pura práctica de una *technē* (i.e. la retórica o la logografía). No obstante, en oposición a la comprensión negativa de la relación entre escritura y juego que nos propone Platón en el pasaje, y como hemos perfilado ya, el juego representa la disolución de la distinción discurso-escritura y la emergencia de una archi-escritura, es decir, de una comprensión de esta que excede su acepción restrictiva como significante de un significante. Ahora bien, para poder comprender cómo a partir de la archi-escritura se “forma” la experiencia que da lugar al mundo circundante, la otredad y el sí, se llevará a cabo un recorrido por algunos conceptos básicos de la teoría biosemiótica del *umwelt* del Jacob Uexküll, la cual postula que todos los organismos vivos son interpretantes de su entorno, al cual configuran desde un punto de vista propio para circular y actuar dentro de él.

1.1.3) Habitáculo

La huella; es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación.

El mar es agua (a la vez) purísima e impurísima: para los peces es potable y salútfera, para los hombres, impotable y deletérea.
Heráclito, *Fragmentos*

Si se lee la cita de Heráclito desde el punto de vista mecanicista, la diferencia en la percepción del agua de mar sería consecuencia de un sistema diferencial de órganos perceptores que ante el mismo estímulo (causa) responderían con un “efecto” diferente. Sin embargo, la teoría mecanicista tiene dificultades para explicar varios aspectos de la conducta de los animales, así como la relación de estas conductas con su formación anatómica. Una alternativa interpretativa del aforismo heraclitiano sería la semiología que propuso en *The Theory of Meaning* (1940), el biólogo esloveno Jakov Von Uexküll. De acuerdo con él, “The question of meaning is ... the crucial one to all living beings”¹⁶ (1982 [1940], p. 37). Mas para comprender en qué sentido Uexküll atribuye tal prioridad al “meaning” (sentido, significación)¹⁷ en el actuar y en la configuración anatómica de los seres vivos es fundamental ahondar en las bases de su teoría del *umwelt* (um= alrededor de, entorno a, cerca de + welt= mundo, tierra = entorno, medio ambiente). Con este fin, a continuación se reproduce el diagrama del círculo funcional (*functional circle*).

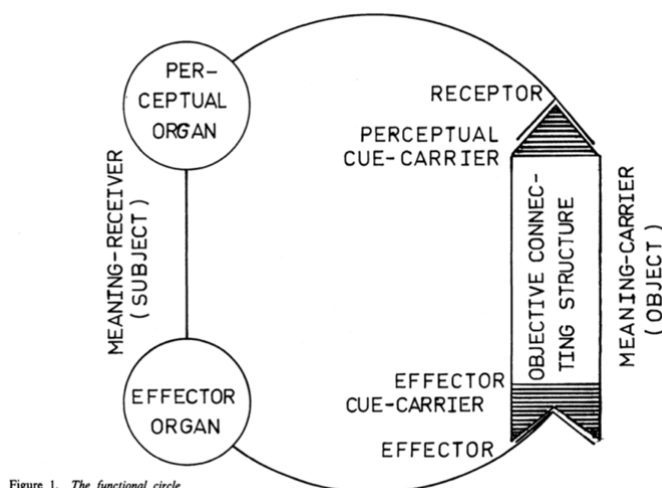


Figure 1. The functional circle

Figura 1. Círculo funcional

Fuente: UEXKÜLL, 1982, p. 32.

En el diagrama del círculo funcional se observan los elementos más prominentes

¹⁶ “La cuestión del significado es... la más importante para todos los seres vivos” (mi traducción).

¹⁷ Decidí vertir “meaning” como “sentido” para facilitar la articulación de Derrida y Uexküll, teniendo presente lo dicho en: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english-spanish/meaning>; véase también al respecto UEXKÜLL, Thure VON. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. *Gálexia*, n. 7, 2004 (especialmente la nota 2 del traductor).

de la teoría del *unwelt* y sus relaciones. No obstante, antes de detallar sus nexos trabajaremos alrededor de un ejemplo que el propio Uexküll desenvuelve en su texto para mostrar un presupuesto fundamental de su teoría, a saber, que ningún animal “can at any time enter into a relationship with a neutral object”¹⁸ (1982 [1940], p. 27). Considérese la siguiente situación: un perro ladra a un transeúnte, para alejarlo, el transeúnte amenaza con lanzarle una piedra que encuentra en el camino, con lo que el perro se aleja amedrentado. Al respecto dice Uexküll que cualquiera que haya testimoniado la escena podría dar fe de que el objeto, la piedra, en cuanto a sus propiedades (químico-físicas) no se ha modificado en nada. Sin embargo, “a fundamental transformation has taken place”¹⁹ (1982 [1940], p. 27). La mudanza que ha ocurrido no puede ser explicitada desde la lógica causa-efecto que sirve de base a la comprensión mecanicista de la vida, puesto que esta ha tenido lugar en la dimensión del sentido; con lo que se evidencia que “Behaviors are not mere movements or tropisms, but they consist of perception (*Merken*) and operation (*Wirken*), they are not mechanically regulated, but meaningfully organized”²⁰ (1982 [1940], p. 26, énfasis agregado).

Teniendo como base esta suposición, se pasará ahora a considerar la estructura y relaciones del círculo funcional. Cabe apuntar que la dirección de lectura del círculo es de derecha a izquierda, cuando se habla de la recepción, y de izquierda a derecha, cuando se trata de la operación. Así, el objeto, que puede ser, indiferentemente, un inerte u otro viviente, debe ser portador de un significado para ser captado por un órgano receptor de un determinado sujeto, en cuyo interés está captar la pista. Dicho de otro modo, ese estímulo se transformará en una pista perceptual si y solo si es relevante para un determinado sujeto.

Para entender mejor esta condición selectiva de los estímulos, piénsese la siguiente situación: un perro comparte una casa con otros individuos: humanos y otros animales domésticos. En ese entorno, algunos objetos tendrán relevancia para él y se convertirán en pistas perceptuales que determinarán su agencia, por ejemplo, algunos objetos tendrán cualidad-bebida, cualidad-comida, cualidad-sentarse, cualidad-obstáculo, etc., y otros, por ejemplo, los cubiertos, los libros, etc. *no existirán para él*, porque no son portadores de significado dentro de su *unwelt*. Efectivamente, “a description of the house and its contents in terms of the qualities imparted to them by the dog is an insufficient one

¹⁸ “[no] puede en cualquier momento entrar en una relación con un objeto neutral” (mi traducción).

¹⁹ “una transformación fundamental ha tenido lugar” (mi traducción).

²⁰ “Las conductas no son meros movimientos o tropismos, sino que consisten en percepción y operación, no son mecánicamente reguladas, sino organizadas por el sentido (mi traducción).

for the human inhabitant”²¹ (1982 [1940], p. 29); y, podría agregarse, esta descripción será coincidente en unos casos y diferente en otros respecto al *umwelt* de otras especies habitantes de la casa, v. g. gatos, conejos, patos, hámsters, etc. Ahora bien, si una pista perceptual es del interés del sujeto, esta puede (es un aspecto de la pista) motivar una acción transformando la pista perceptual en operacional con lo que un órgano operacional entra en el juego. Así, siguiendo con el ejemplo del perro, si este percibe el olor de comida o el sonido de una indicación de su dueño que significa cualidad-comida y tiene “deseo/voluntad” de comer, tiene hambre, entonces la pista perceptora se transformará en una pista operacional que inducirá una actuación.

En síntesis, hemos visto que en idénticas locaciones, en el ejemplo: la casa, diferentes individuos, dependiendo de sus órganos perceptuales, que son aprovechadores de sentido, perciben diferentes aspectos de los objetos que conforman esas locaciones, configurando, así, un “universo subjetivo” moldeado por el sentido. Sin embargo, como remarca Von Uexküll, esta idea parece conducir a una aparente contradicción entre dos “características fundamentales de la naturaleza viva” (1982 [1940], p. 30), a saber: que la estructura del cuerpo está ordenada por un programa y que la del *unwelt* también. ¿Cuál es, pues, la relación entre estos dos “programas”? De acuerdo con el semiólogo, el círculo funcional que se ha descrito previamente sería la clave de lectura para comprender cómo deviene en parte del sujeto animal un objeto portador de sentido. Sobre ello apunta: “The biggest part of the body of a meaning-carrier frequently serves as an undifferentiated *objective connecting structure* (*Gegengefüge*) whose function is only to connect the perceptual cue-carrying parts with the effector cue-carrying parts”²² (1982 [1940], p. 33).

En este sentido, puede explicarse la formación del cuerpo del organismo (llámese perro, árbol, ser humano) en relación con los estímulos perceptuales de su interés. Uexküll utiliza una metáfora musical para pensar esta relación. En concordancia con su tesis: “Originally, all embryos of living organisms consisted of independent cells of protoplasm that obeyed only the melodious induction of their ego-qualities”²³ (1982 [1940], p. 35). Esas ego-cualidades de las células, a su vez, dependen crucialmente de la utilización del significado que hace una especie para llevar a cabo sus actividades vitales. Transitamos, así, una vía de doble calzada que, como remarca el epígrafe de Derrida que

²¹ “la descripción de la casa y su contenido en términos de las cualidades otorgadas por el perro es insuficiente para el habitante humano” (mi traducción).

²² “La mayor parte del cuerpo de un objeto portador de sentido frecuentemente sirve como una indiferenciada estructura conectiva objetiva, cuya función es solo conectar las partes perceptuales con las partes efectoras” (mi traducción).

²³ “Originalmente, todos los embriones de organismos vivos consisten en células independientes de protoplasma que obedecen solo la melodiosa inducción de sus ego-cualidades” (mi traducción).

encabeza esta sección, revela que, aunque la huella (siempre perceptual-operacional) es el origen del sentido-mundo de los seres vivos, no obstante, su condición es no tener un origen simple, identificable. En consecuencia, los órganos perceptuales están desarrollados como adaptaciones de los factores significativos, pero los factores significativos son determinados por los órganos perceptores. En palabras de Uexküll, “The meaning of all plant and animal organs as utilizers of the meaning-factors external to them determines their shape and the distribution of their constituent matter”²⁴ (1982 [1940], p. 37).

Es importante remarcar que en la cita de Derrida del epígrafe el sentido es siempre tematizado como *significación* y *diferencia*. Atendamos a la observación que hace Von Uexküll en la sección de su ensayo titulada “La teoría de la composición en la naturaleza”, en la cual pretende mostrar que el programa de formación de los órganos perceptores de un ser vivo está determinado por el programa de significado (cf. 1982 [1940], p. 49): “The first requirement necessary for a successful composition of nature is that the meaning-carrier stand out distinctly in the Umwelt of the meaning-receiver”²⁵ (1982 [1940], p. 54). A través de esa distinción y de las significaciones que configuran su *umwelt*, el sujeto se concibe a sí mismo en relación con los otros, sean de su misma especie o de otra, y establece con ellos una relación, que está determinada por la posibilidad de realización de sus roles vitales, incluyendo tanto espacios de socialización como lúdicos.

Al final de su ensayo, Von Uexküll traza una analogía entre la casa y el cuerpo animal que es muy significativa para comprender el título de esta sección: “habitáculo”²⁶, noción que será fundamental en la comprensión de las relaciones entre lectura-escritura que se considerarán más adelante en este capítulo. La semejanza reza:

The body of an animal can be compared to and studied like a house: the anatomists have so far studied in great detail how it is built; and the physiologists have studied the mechanical appliances in the house. The ecologists have also plotted out and studied the garden in which the house stands²⁷. (1982, p. 73)

No obstante, objeta Von Uexküll, estos puntos de vista del estudio de los seres

²⁴ “El significado de los órganos de toda planta y animal, como usuarios de factores de sentido externos a ellos, determina su forma y la distribución de su materia consitutiva” (mi traducción).

²⁵ “El primer requerimiento necesario para una composición exitosa de la naturaleza es que el portador de significado permanezca distinguible en el *umwelt* del receptor de significado” (mi traducción).

²⁶ De acuerdo con la RAE, el sustantivo ‘habitáculo’ puede significar: (a) habitación o lugar destinado a vivienda). (b) Recinto de pequeñas dimensiones destinado a ser ocupado por personas o animales. (c) En ecología, hábitat. Cf. <https://dle.rae.es/habitaculo?m=form>

²⁷ “El cuerpo de un animal puede ser comparado y estudiado como una casa: el anatomista ha estudiado bastante y en gran detalle como está construida; y el fisiologista ha estudiado los aparatos mecánicos en esta. El ecologista también ha contado una historia y ha estudiado el jardín en el que la casa se encuentra” (mi traducción).

vivos configuran un retrato incompleto, porque es elaborado solo desde el punto de vista humano, con lo que se ignora la imagen que tiene el ocupante de la casa sobre ella. Al poner el foco en la imagen que el habitante de la casa tiene sobre ella se revela que “The garden is not, as it appears to us, bounded by a comprehensive world of which it is only a small segment. Rather it is bounded by a horizon, whose central point is the house”²⁸ (1982 [1940], p. 73).

Precisamente, como vimos a lo largo de la exposición de los lineamientos generales de la teoría de Uexküll, él considera la tarea de la biología (entendida como “teoría de lo vivo”) “escribir una partitura de la naturaleza” (1982 [1940], p. 62), mas para poder escribir tal partitura es fundamental comprender las relaciones de armonización y contraste entre los diversos *unwelts* que habitan una misma locación. Por ello, el se propondrá reconstruir (*muchas veces metafóricamente*), a partir del análisis biosemiótico, la ventana desde la que el habitante de la casa mira el jardín. Puesto que es solo a través de esta reconstrucción, cuya categoría central es el sentido, que se hará evidente que el universo del sujeto está construido sobre la base de símbolos plenos de significación y que, increíblemente, “The body that houses the subject on the one hand produces the symbols that populate the surrounding garden and is, on the other hand, the product of these very same symbols that are the meaningful themes in constructing it”²⁹ (1982 [1940], p. 77).

En *O animal que logo sou* (2002), Derrida se aproxima a la problemática filosófica del animal desde una perspectiva que interroga la cómoda denominación “el animal” para encubrir la pluralidad de seres que forman el conjunto de “los animales”: “O animal, que palavra! / É uma palavra, o animal, é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente” (DERRIDA, 2002b, p. 48). El punto de partida de la reflexión que Derrida propone en este libro será el encuentro con su gata, una gata que no es un ente abstracto, sino un organismo concreto que lo interpela al mirarlo, al acercarse, al pedirle que lo siga para alimentarlo. Mediante la mirada de su gata, Derrida (re)descubre su condición singular de viviente avergonzado de su desnudez.

No obstante, no vamos a profundizar aquí en los pormenores de esa reflexión sobre la desnudez frente al animal, sino solamente a mostrar cómo partiendo de esa

²⁸ “El jardín no es, como nos parece, limitado por un mundo comprehensivo del cual [la casa] es solo un pequeño segmento. Al contrario, esta está rodeada por un *horizonte*, cuyo punto central es la casa” (mi traducción).

²⁹ “El cuerpo que aloja el sujeto, de un lado, produce los símbolos que pueblan el jardín circundante y es, por otro lado, el producto de estos mismos símbolos que son los temas significativos para construirlo” (mi traducción).

experiencia Derrida lee las entrelíneas de la historia del pensamiento humano como una disyuntiva entre dos modos de responder a la interpelación de la mirada animal. Y, en este sentido, clasifica dos puntos de vista, dos tipos de discurso, de trazo, sobre la cuestión: el poema/profecía y el *filosofema*³⁰. El primero firmado por poetas o profetas, el segundo, por filósofos y teóricos. En el caso de filósofos/teóricos, lo característico de estas personas y de los textos producidos por ellas es que “sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal, mas nunca se viram vistas pelo animal” (2002b, p. 32). En el caso de los poetas/profetas, la marca de sus textos es haber tomado seriamente la interpelación de la presencia del animal sobre sí (cf. 2002b, p. 34).

Derrida, no obstante, sospecha de la actitud de los filósofos/teóricos y cree que en realidad no se trata de que no hayan sido interpelados por la mirada o la presencia de animales, sino, por el contrario, que allí donde la interpelación de esa presencia se hizo manifiesta fue reprimida³¹ en favor de una definición de lo propio del hombre que tendría como fundamento no el sentir placer o dolor, sino el poder del *logos*. En sus palabras:

A questão aqui [quer dizer, na ética com os animais proposta pela pergunta de Bentham: “can they suffer?” (podem sofrer?)] não seria, pois, a de saber se os animais são do tipo *zoon logon ekhon*, se eles podem falar ou raciocinar graças ao poder ou ao ter *logos*, ao poder-ter o *logos*, a aptidão para *logos* (e o logocentrismo é, antes de mais nada, uma tese sobre o animal, sobre o animal privado de *logos*, privado do poder-ter *logos*: tese, posição ou pressuposição que se mantém de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, Levinas e Lacan). (2002b, p. 54)

Como se evidencia en este pasaje, el fonologocentrismo y su represión de la escritura tendría una íntima relación con el establecimiento de una diferencia entre el ser humano y “el animal”. Diferencia cuya claridad es puesta en duda ante las reflexiones de Uexküll que fundan la biosemiótica, en la cual, como se ha mostrado, la huella, es decir, la escritura como instancia de apertura de la significación, es una característica que hermana los seres vivos. Lo que se pierde aquí, precisamente, es la claridad del límite, de la frontera.

Es justamente en el espacio que se abre para pensar ese límite donde se muestran incompletas, como pensaba Uexküll (véase lo dicho previamente al respecto en la p. 37), las Ciencias biológicas (ecología, fisiología, anatomía), pues solo toman en cuenta el

³⁰ Si bien el término “filosofema” se podría verter en “razonamiento”, decidí mantener el término como aparece en la versión en portugués de *O animal que logo sou*, traducción de Fabio Landa.

³¹ “Mas como eu não creio, afinal, que isso nunca tenha lhes ocorrido [v.g. ser olhados por algum animal], nem que isso nunca se tenha de alguma maneira significado, figurado ou metonimizado, mais ou menos secretamente, no gesto de seus discursos, faltaria então decifrar o sintoma dessa denegação entre outras” (2002b, p. 34).

punto de vista del ser humano. En los términos de Derrida, lo que critica Uexküll en las ramas de las Ciencias biológicas es la autobiografía egocéntrica del ser humano. En contrapartida, él propone la 'limitrofia' como un cultivo autobiográfico que se formula no desde la ambición de establecer el trazado de lo propio de sí, sino desde la multiplicación de los puntos de vista, como creía Uexküll era la tarea del biosemiólogo.

En otras palabras, no es que se niegue una discontinuidad entre el animal y el hombre, una abismal, en muchos sentidos, de lo que se trata es de poner en duda “o número, a forma, o sentido, a estrutura e a espessura foliada desse limite abissal, dessas bordas, dessa fronteira múltipla e redobrada”. Pues, “[a] discussão torna-se interessante quando, em vez de se perguntar se existe ou não um limite descontínuo, procura-se pensar o que se torna um limite quando ele é abissal, quando a fronteira não forma mais uma só linha indivisível, mas linhas” (DERRIDA, 2002b, p. 60).

Como ya adelantan los pasajes de Derrida citados, la intención de este recorrido a través de la teoría del *unwelt* y de las reflexiones del filósofo francés sobre la relación entre animal y ser humano era poner en evidencia que inscripción y significación (y, en este sentido, escritura) no son exclusivamente humanos, sino que son también, en cada caso con sus particularidades, propiedades de organismos vivos de diversas complejidades estructurales. Poder, por lo menos parcialmente, plantear este punto como uno de los ejes de este trabajo es crucial para dar sentido a la idea de “ecología cultural” que se mencionó en la introducción, y que en sí misma puede parecer un contrasentido, puesto que la cultura ha sido definida como aquello que precisamente es lo contrario de la naturaleza. Precisamente, esta noción, propuesta por Reinaldo Ladagga, gana plausibilidad si se entiende que el punto de vista de la casa del ser humano involucra de forma estructural la cultura como uno de sus determinantes. Precisamente, a continuación se mostrará la relación que existe entre estética y política desde una perspectiva, la de Rancière, que toma en cuenta el papel estructurante de la huella, de la escritura, en la vida social, pues concibe las organizaciones del cuerpo social (los modos de la política) como divisiones de lo sensible.

1.2) Lo político como escritura de la división de lo sensible

1.2.1) La escritura

Escribir con/en nieve, sustentar el mundo, o mejor, re-decirlo.
Definir sus líneas y contornos.

Tal como su título lo indica, *La política (Politikos)* es el libro en que Aristóteles considera lo relativo a la *polis*, en cuanto modo natural de organización de las colectividades humanas en la procura por el vivir bien (*tôu zên*). Dado que Aristóteles tematiza la polis como naturaleza³², de allí se deriva su comprensión del ser humano como animal político (o, mejor, por naturaleza político, haciendo justicia al verter al español el dativo en que está declinado el sustantivo *phusis*³³), así como su contundente aseveración de que aquel que *por naturaleza* y no por mera necesidad esté fuera de la polis es o bien divino o bien inferior al género humano³⁴. A aquel *apolis* le corresponde el destino que Agamben ha tematizado como *homo sacer*: sin sociedad, ley, hogar.

Es elocuente remarcar aquí que el significado de naturaleza (*phusis*) para los griegos no es idéntico al que tenemos en la actualidad no porque no connote la idea de medio físico, sino porque no está implicado en él la oposición con la cultura. Naturaleza tiene como una de sus acepciones, antes bien, la idea de “modo de ser (temperamento) y “disposición a”.³⁵

En la sección 1.1.2, se reveló que la archiescritura, la huella, es común a todos los seres vivos y configura el campo de su experiencia, su *unwelt*. Para esta sección, hay una significativa constatación de Von Uexküll que es relevante remarcar: los símbolos de que se sirve el viviente son producto de su interpretación del medio físico, resultado de la forma de su cuerpo que, a su vez, es moldeado por esos mismos símbolos para captar solo la parte interpretativamente relevante para el organismo de ese medio físico.

Esto permitiría explicar desde otro ángulo, que no el lógico (el todo es mayor que la parte), por qué Aristóteles insiste en la anterioridad de la ciudad respecto a los individuos, ya que si el ser humano es, según su propia definición, *zoôn politikon*, entonces el entorno político es el que le ha dado forma a su cuerpo y, a su vez, su cuerpo es el que le ha dado

³² ὅτι τῶν φύσει ἡ πόλις ἐστί. Disponible en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0057>

³³ ὅτι ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῶον [ἐστί]. Disponible en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0057>

³⁴ ὁ ἄπολις διὰ φύσιν καὶ οὐ διὰ τύχην ἦτοι φαῦλός ἐστιν, ἢ κρείττων ἢ ἄνθρωπος: ὥσπερ [5] καὶ ὁ ὑφ. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0057>

³⁵ Véase la entrada en LSJ. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=fu%2Fsei&la=greek&can=fu%2Fsei0&prior=tw=n&d=Perseus:text:1999.01.0057:book=1:section=1253a&i=1#lexicon>

forma a su entorno político.

Esta lectura del pasaje de Aristóteles se condice bien con el análisis de la palabra política y escrita que Rancière propondrá en su libro *Política da escrita*, según el cual no se puede pensar radicalmente la escritura ni entender su dimensión política si no se piensa en relación con la organización de la comunidad. En este sentido, “O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais” (1995, p. 7).

El acto de escritura es un desdoblamiento, porque es la prolongación del cuerpo de quien escribe a través del gesto de inscripción de un signo sobre una superficie que excede la materialidad de su cuerpo. Es, a la vez, el acto de inscripción de una separación, una marca de diferencia. Ese acto aparentemente tan irrelevante que ejecuto ahora es, de acuerdo con Rancière, “uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação” (1995, p. 7). En otras palabras, lo que se escribe es indeleblemente político no porque el sentido de aquello que se escribe involucre temáticas de la vida política de una colectividad x, este aspecto es político solo por derivación, sino porque el acto de trazo (inscripción) instituye, con el solo gesto, una determinada división de lo sensible.

Conviene recordar aquí, antes de proseguir, que justamente el concepto fundacional de la biosemiótica, el *umwelt*, se basa en la idea de que toda forma de vida precisa de una *selección/interpretación de lo sensible* para configurar un orden, un mundo habitable. Usando el vocabulario de Rancière, implicaría una manera de ocupar lo sensible. Aristóteles, sin embargo, distinguía entre dos dimensiones de la vida en el ser humano: *zoe* (vida nuda, compartida con los demás animales) y *bios* (exclusivamente humana, vinculada al *nomos*, posibilidad abierta debido a la capacidad de articular (tanto en términos de *phoné* como de *logos*) del ser humano)³⁶. Mas cabe preguntarse si precisamente la distinción aristotélica no queda suspendida en la comprensión biosemiótica de la vida como acto siempre interpretativo ejercido por un interpretante, si bien uno de los “propios”, como dice Derrida, del ser humano es ser político, es decir, no solo configurar una división sensible, sino también alegorizar esa configuración.

³⁶ Es importante señalar que puede tratarse de una distinción meramente analítica. Sin embargo, el cariz antropocéntrico de la misma debe llamar la atención en nuestro tiempo y ante nuevos registros de comprensión de lo vivo que nos sitúan frente a nuestra dimensión animal. Por otro lado, Arendt, Foucault y Agamben han llamado la atención sobre lo que, de acuerdo con ellos, sería la captación/dominación de la *zoe* por el *bios*. Precisamente, desde finales del siglo XX, se acuñó el término biopolítica para designar el control estatal de las dimensiones de la *zoe* que permanecían, en principio, al margen de la dimensión público-política. Esta supuesta marginalidad de la *zoe*, sin embargo, es probable que haya sido una falsa apariencia que permitió la totalización de la vida por la esfera pública. Lo que posibilitó el ocultamiento del control ejercido por los grupos hegemónicos (varón, blanco, heterosexual, europeo) sobre los subalternizados (mujeres, homosexuales, negros, indígenas, etc.) mediante el *logos* que alegorizaba el *bios politikos*.

Efectivamente, Rancière no parece suscribir la distinción de Aristóteles. Para él la escritura ocupa dos papeles en la vida de la comunidad: es el elemento constitutivo de determinada división de lo sensible y produce discursos alegóricos sobre la formación de esa configuración de lo sensible. Ese sería, siguiendo el hilo de su argumentación, uno de los límites que separan lo animal de lo humano. O sea, si bien el animal configura también divisiones de lo sensible, lo ocupa, lo habita, no alegoriza sobre su constitución, lo que sí sería el caso del ser humano. El concepto de división de lo sensible por su parte debe, según Rancière, remitir a la idea de orden político de una comunidad. Sin embargo, un orden político solo secundariamente es “um sistema de formas constitucionais”, antes bien, su definición primordial es ser “uma certa divisão das ocupações” (1995, p. 7). Es a esa distribución de los roles dentro de la comunidad, v. g. a la división de los modos de hacer, ser, decir, que son propios de los miembros de cada sector de una comunidad, que se denomina división sensible en un sentido estrictamente político.

Si, como Rancière, se entiende la estética no como una teoría de lo bello, sino como una tematización de los ordenes de la sensibilidad, de las formas que adopta lo sensible y la sensibilidades que configura, entonces cada división sensible es una cierta constitución estética de la comunidad. Ahora bien, en cuanto que terreno de disputa por las configuraciones del hacer, decir, ser, la escritura siempre deja abierta la posibilidad de trazar “*uma re-divisão entre as oposições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana*, porque opera uma divisão entre a ordem do discurso e das condições” (1995, p. 8, énfasis agregado). En otras palabras, el argumento de Rancière apunta para cierto poder de *subversión* del orden sensible dominante que estaría inscrito en el modo de ser de la escritura.

En este punto es significativo recordar que muchas de las tesis que adelanta Rancière están basadas en una lectura atenta del corpus platónico. Precisamente, ese poder subversivo que él encuentra en la escritura para cuestionar el orden político que configura la palabra soberana (es decir, la voz de los que están en las ocupaciones que tienen poder decisorio dentro de la comunidad), es un rasgo que también Platón, cuyo pensamiento político es de corte aristocrático no democrático como el de Rancière, había señalado. Recuérdese que en el *Fedro*, Sócrates cuenta la invención de la escritura con el mito de Teuth y que su intención al contar este relato es presentar una doble crítica, en apariencia paradójica, de la escritura: que es muda, pero, al mismo tiempo, que habla en exceso. ¿Cómo entender este carácter paradójico de la escritura?

Se había considerado previamente que la mudez de la escritura estaba asociada a su orfandad, a que no hay una voz (*phoné*) tras ella que respalde los enunciados que

formula; en otras palabras, a que no hay un *cuerpo* que le conceda legitimidad (veracidad) a aquello que es su decir. En el discurso (*logos*) la legitimidad de la palabra y el alcance de su recepción están dados por las posiciones del enunciador y el receptor en el espacio social, en la comunidad. No obstante, es precisamente por esa condición “huérfana” que la escritura habla en exceso, pues precisamente deambula depositando en cualquiera lo que tiene para decir; en palabras de Sócrates: la escritura “no sabe reconocer a quiénes dirigirse y a quiénes no” (PLATÓN, 2010, p. 209, 275e3-4). Esta indistinción del depositario de un discurso es lo que para Rancière constituye el rasgo *igualitario* por excelencia de la escritura. Puesto que la circulación muda/hablante de esos “cuerpos incorpóreos” que son los escritos, recordemos que Sócrates denomina al discurso (hablado/escrito) *zoôn*³⁷, restituye el *carácter contingente* de cualquier posición de enunciación, así como del orden del cuerpo comunitario que las legitima (cf. RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Para que el carácter contingente que la escritura restituye a las posiciones de enunciación, así como a la división sensible de la comunidad, se materialice en una re-división de lo sensible, es necesario que se *incorpore*. Es en ese sentido que Rancière afirma: “a boa escrita também é a escrita mais que escrita, aquela cuja verdade é subtraída aos suportes frágeis e aos signos ambíguos da escrita, traçada de modo indelével e infalsificável na própria textura das coisas” (1995, p. 11). Es esa ambición de una escritura que transparenta sentido y verdad sobre aquello que representa, es decir, que coincide con la incorporación de un determinado reparto de lo sensible, lo que pone en evidencia la condición paradójica que Rancière identifica en la arquitectura de los diálogos platónicos. Esa condición que él denomina *mímesis-antimimética*, y que consiste en denunciar el artificio mimético de los lenguajes de las artes al mismo tiempo que acoge en su seno la escritura dramática como medio de expansión de su pensamiento filosófico sobre la mimesis. Precisamente, esta tensión es lo que, según Rancière, permitiría considerar a Platón el primer novelista e inaugurar con su apuesta escritural la noción de *literatura*, la cual él comprende como “o modo do discurso que se institui quando a recusa da mentira pura e simples da mímesis poética leva à discussão sobre a verdade ou a

³⁷ Entre 275d4 y 275e7, Sócrates afirma: “Eso es lo que tiene de temible la escritura, Fedro, y es algo semejante, en verdad, a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de esta se yerguen *como seres vivos*, pero si se les pregunta algo, callan muy solemnemente. Lo mismo sucede con los escritos: creerías que *hablan como si estuvieran pensando algo*, pero si quieres aprender y les preguntas algo acerca de lo que dicen, dan a entender siempre una sola y la misma cosa. Y una vez que ha sido escrito, el discurso (*logos*) *rueda por todas partes, lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a quienes no les concierne para nada, y no sabe reconocer a quiénes debe dirigirse y a quiénes no*. Y cuando se lo trata en forma des-templada y se lo reprueba injustamente, necesita siempre del padre que lo defienda, pues él por sí solo no es capaz de defenderse ni de socorrerse a sí mismo” (PLATÓN, 2010, p. 205-207).

falsidade da escrita” (1995, p. 13). El texto literario es pensado, entonces, como un campo discursivo que se erige en medio de la verdad encarnada, plena, y las palabras vacías. En *palabra muda* (2009), Rancière apunta que la literatura podría comprenderse, de hecho, como el desdoblamiento que se genera al tensar dos facetas de un pliegue, dos comprensiones coexistentes de la escritura: palabra huérfana y “jeroglífico que lleva la idea de escritura en su propio cuerpo” (2009b, p. 20).

En *S/Z* (1970), Barthes traza una distinción análoga a la de Rancière (y Platón) entre dos tipos de texto (escritura), el texto legible, es decir, la letra muerta, y el texto escribible, vivo, al cual describe como

nosotros en el momento de escribir, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado por algún sistema singular que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. (BARTHES, 2004 [1970], p. 2)

En otras palabras, el texto escribible es aquel que vibra de significaciones antes de que se estructure y legitime un determinado reparto de lo sensible. Ahora bien, para Barthes existe una relación fundamental entre el texto legible, clásico, letra muerta, y el texto escribible, pulso vivo, vibrante de interpretaciones, a saber, una relación de *potencial emancipación*.

Barthes se propone fundar una tipología textual que le permita apreciar el valor de un texto sin sacrificar la irreductible diferencia que le otorga su singularidad (cf. 2004 [1970], p. 1). Descartando tanto la ciencia, que no evalúa, descubre, como la ideología, que no produce, refleja, Barthes piensa que la fundación de esa tipología que permitirá establecer el valor de un texto depende de la práctica de la escritura. En consecuencia, establece su distinción entre “lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella”; y tras ello, se pregunta “¿Por qué es lo escribible nuestro valor?”, inmediatamente responde, “Porque lo que está en juego en el trabajo literario [...] es hacer del lector *no ya un consumidor, sino un productor del texto*” (2004 [1970], p. 2).

1.2.2) La lectura

Desde la invención de la imprenta, el libro se ha constituido como un objeto problemático, porque es simultáneamente un objeto que sirve de medio de preservación de creaciones, pensamientos, historias, etc. y una mercancía. La expansión del dominio de la razón práctica ha tenido importantes consecuencias en los procesos de lectura, pues ha determinado una separación cada vez mayor entre los roles de productor y

usuario del texto, con lo que este último ha quedado confinado a una posición de *pasividad*, de *intransitividad*, en la que “no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto” (BARTHES, 2004 [1970], p. 2). La lectura se le ha vuelto un *referéndum*, porque el texto es considerado como una mercancía que una vez “consumida” debe reemplazarse por otra (cf. ESCOBAR, 2004, p. 2).

A esa “lectura de consumo”, por llamarla de algún modo, en la que se presupone que el texto es un objeto expresivo que contiene un número limitado de significaciones inscritas en él, sublimadas por una cierta moral de la verdad, Barthes opone un *trabajo de lectura* (“leer no es un gesto parásito”), de interpretación, que consiste no en otorgar un sentido más o menos fundamentado al texto, sino en “apreciar el plural del que está hecho” (cf. 2004 [1970], p. 3). En palabras de Barthes:

Leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una *nominación en devenir*, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. (2004 [1970], p. 7)

Es por eso que el alcance de una interpretación no puede ser comprobado por quien la formula ni tampoco por la evidencia encontrada en el texto mismo, sino que la prueba de una determinada lectura es siempre “la calidad y resistencia de su sistemática” (cf. 2004, p. 7).

Ahora bien, lo que me interesa resaltar tras esta larga deriva por las concepciones de las relaciones entre escritura, lectura y política que proponen Rancière y, tangencialmente, Barthes es que el acto de escritura permite crear simultáneamente un tejido (una tradición) y una fisura, una fractura, en el marco de determinada división de lo sensible, lo que permite la re-invenición, la re-división de ese reparto de lo sensible que da forma al sí y a la comunidad en la que uno está inscrito. En otras palabras, lo que me interesa es que el acto de escritura, que está presupuesto también en todo trabajo de lectura (“puesto que también escribo mi lectura [a través de la pluralidad de textos que soy]” (BARTHES, 2004 [1970], p. 6-7)), es una estrategia para escapar, para emanciparse, del yugo de un reparto de lo sensible que obliga a mantenerse en una posición dentro de la comunidad que puede silenciar y subordinar. La escritura abre posibilidades de diferenciación y disenso.

Esta última observación nos conecta con el siguiente punto de la argumentación, el cual estará basado en uno de los textos pertenecientes a la colección “Cuadernos del Ateneo” lanzado por la editorial de la UNTREF como una estrategia para mantener

latentes las conferencias y discusiones que han tenido lugar en el campus de la institución. El primer Ateneo corresponde a una conferencia de Daniel Link titulada “La poesía en la época de su reproductibilidad digital” (2002, 2009, 2014). El ensayo está dedicado, como su título ya lo indica, a reflexionar sobre poesía, en concreto, sobre la lectura de poesía en la era digital. El punto de partida de Link es la tesis de Marjorie Perloff, de acuerdo con la cual nuestro tiempo se caracteriza por “la crisis de un método de lectura” (2014, p. 5), a saber, la *close reading*. De acuerdo con Link, al proponer que la lectura es una práctica históricamente determinada, Perloff no está haciendo otra cosa que cuestionar el lugar de la *literacy*, “la habilidad de leer y escribir, y todo el universo cultural asociado con esas prácticas, cuyo punto de incandescencia sigue siendo la poesía” (2014, p. 5), en nuestras sociedades contemporáneas.

Según la caracterización que ofrece Link, la *close reading* se determinaría por una voluntad explicativa sobre el texto, en otras palabras, es la filología entendida como arqueología del texto³⁸, siendo la significación del mismo aquello a ser encontrado entre los vestigios, que vendrían a ser la parte material del texto; de modo que al igual que que las ruinas no son para el arqueólogo más que el pretexto para la comprensión de la cultura, la materialidad del texto no es más que un “paso previo” para encontrar su significado. Complementariamente a esa praxis filológica clásica, Perloff postulará una lectura “infraleve” (LINK, 2014, p. 7), en el sentido en que la entendió, aclara Link, Duchamp, a saber, como aquello que siendo indefinible solo se puede “señalar indexicalmente” mediante un “*gesto radicalmente nominalista* que aniquila, incluso, las leyes del lenguaje” (id.). Así, la nueva descripción de la condición gestual, corporal, de la lectura, así como el develamiento de su condición inventora de las leyes del lenguaje (de ahí que Link diga que el “gesto es *radicalmente* nominalista”), la ancla a procesos cíclicos de “diferencia y repetición” que definen un ritmo biosemiótico. Se piensa, así, la literatura desde una concepción orgánica, es decir, como *welt-literatur*, como entorno literario, como “nuestra situación de mundo” (ibid., p. 8).

Por paradójico que pueda parecer, el mundo de las máquinas que forma parte fundamental de nuestra vida en la actualidad y que nos parece tan lejos de lo “humano” ha sido generado de manera cuasi-orgánica o, si se quiere, como *mímesis* de lo orgánico. Es por eso que Link afirma que la posibilidad de esa filología infraleve no se puede

³⁸ Es importante aclarar que aquí muy probablemente Link está pensando la arqueología en un sentido restrictivo, es decir, como ciencia que estudia y explica la cultura a través de sus vestigios materiales. Si bien ese sentido también estaría en juego en las lecturas propuestas por Foucault de la cultura Occidental, creo que lo que él propone como “arqueología” excede esa dimensión restrictiva del hallar-explicar, pues remover sustratos y encontrar objetos no significa el final de la excavación, sino que esta siempre permanece abierta tanto al movimiento de excavación como al de significación de lo hallado.

comprender, ni se podía haber formulado, sin la ontología del ACID (*Add Change Inquire Delete*), es decir, sin contener en sí misma “la posibilidad de su propia destrucción”, que es, sin embargo, la posibilidad de su propia incorporación a lo que se genera de nuevo. De ello concluye Link:

Y por ese amor al presente y al mundo, y por los imperativos éticos y metodológicos que deducimos de ese amor es que podemos pensar la filología infraleve como manera de adecuarnos al poema diferencial de nuestro tiempo, libres de la dialéctica de lo cercano y lo lejano, o mejor, habiendo llevado esa dialéctica a un plano de consistencia donde lo que importa es ahora el tiempo. (2014, p. 12)

En otras palabras, acontece un desplazamiento del punto de vista exclusivamente espacial (*close, far, distant reading*) a una dimensión de “témpro-espacialidad” (cf. 2014, p. 12) en donde lo que cuenta es habitar la profundidad del tiempo, detenerse, el detalle, la lectura en “cámara lenta” (cf. 2014, p. 13). Dice Heidegger en su ensayo “Construir, habitar, pensar” (1951/1954) que “A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é [...] o habitar” (s.d. [1951/1954], p. 2), de acuerdo con su argumentación, que deriva de un análisis filológico del verbo en alemán ‘*buan*’, esto significa que el modo de existir del hombre, aquello que es inmanente a su condición, es el demorarse entre las cosas. Según Heidegger, se suele concebir el espacio como algo diferente de la actividad de habitar de los hombres, cuando en realidad el espacio no existe como algo independiente del hombre, aunque tampoco es una vivencia interna. *El espacio es sobre todo una forma de disponerse y disponer los límites entorno a los lugares*. El texto es, así, en esta visión de la lectura, una superficie territorial a ser habitada.

Esta lectura bio-rítmica, gestual, no puede llevarse a cabo sin el retorno, y el retorno es precisamente lo que define la condición del *unwelt*, entendido como habitáculo, como “agenciamiento territorial”, “como cuerpo abierto al espacio” (2014, p. 14). Este gesto del habitar, el *ritornello*, según Deleuze y Guattari, tiene lugar en tres momentos: “se efectúa en el recorrido del propio territorio (territorialización), a la hora de regresar al territorio (reterritorialización) y por último en el afecto melancólico de partir (desterritorialización)” (Apud LINK, 2014, p. 15).

Es esta comprensión bio-poética, en la que la lectura es sobretodo gestualidad en movimiento fluctuante (abandono-retorno), la que, arriesgo, abrirá un espacio de resonancia para las poéticas que proponen Cerón y Colombino, cuyas estructuras rítmicas, narrativas, temáticas tampoco son continuas, sino que son “sintaxis en movimiento”, trans-grantiké (2014, p. 21) o, para parafrasear a Nancy en *Resistência da*

poesia, son poesía, es decir, “donde el sentido está siempre por hacer” (2005, p. 10).

2) O CANTO DAS CIGARRAS, O CAMINHAR DOS DROMEDÁRIOS: ESCRITAS DO SI MESMO E DA COMUNIDADE NA POÉTICA E ENSAÍSTICA DE LIA COLOMBINO³⁹

2.1) Escritas

“Luego vendrá la escritura / a develar el sueño / hay una sentencia / en la mano que no nuestro / la tinta roba un matiz distinto / hallará su costado” (COLOMBINO, 2017, p. 22). Este poema, sem nome ou número, é parte do livro de poemas *El costado* (2017), de Lia Colombino. Nesta obra, a escrita e o escrever, assim como seus parentes semânticos (dizer/nomear/anunciar) têm um papel central. No poema citado, a representação da escrita divide-se entre a imagem do “desvelamento (do sonho)” e do ocultamento “Há uma sentença / em a mão que não mostro”. Mas, entre os extremos, a pegada que a tinta deixa constrói as nuances, os matizes, que possibilitarão encontrar o *costado*, lado e centro vertebral simultaneamente. O poema, então, convida a compreender sua escrita / seu escrever como parcial, incompleto, temporal, fragmentário.

Em outro poema do mesmo livro se diz: “Me anuncio / Veo subir la cuesta / Hay algo que no debiera ya escribirse / Pero / hay algo que escribiré / y no será el nombre / serán todos mis nombres / como cuchillos” (COLOMBINO, 2017a, p. 54). Neste poema, mais uma vez, ressalta-se a ideia da escrita como *oscilação entre ocultar e mostrar*. O que se oculta? O que se mostra? O primeiro verso do poema diz “Me anuncio”. Um anúncio é uma indicação antecipada, é fazer público algo que se encontrava oculto ao conhecimento dos outros. Mas no caso do verso do poema de Colombino, o uso do pronome reflexivo “me” desdobra a oração em pelo menos dois sentidos, com o que a opacidade da oração é garantida pela ambiguidade da função do pronome que pode ser objeto direto ou indireto: “eu me anuncio alguma coisa *a mim mesmo*”, “eu *me anuncio* a

³⁹ Durante o curso da pesquisa, surgiu a oportunidade de publicar uma versão anterior de este capítulo no dossiê “Escritas paraguaias contemporâneas” da Revista Rascunhos Culturais, da UFMS, v. 10, n. 20, p. 120 – 147, jul./dez. 2019. Disponível em: https://revistarascunhos.ufms.br/files/2020/03/Rascunhos_v_10_n_20.pdf

mim mesmo, quer dizer, me anuncio como eu”.

Em qualquer caso, o seguinte verso apregoa uma dificuldade, uma “encosta”; encosta que esse “eu” que anuncia “vê” subir. Outra vez, oscilação entre ocultamento e revelação: se a voz lírica se posiciona no lugar da visão (“(eu) vejo”), quem realiza a ação de subir? Não podemos sabê-lo, mas pelo menos sabemos que o desdobramento desse eu, que parecia inicialmente unificado, se transformou numa conclusão, numa restrição: “não devesse já se escrever”. O que não devesse já se escrever é o *nome*. A palavra é forçada a expor sua própria limitação, quer dizer, a impossibilidade da linguagem de apreender o si mesmo, os outros, os mundos, como *unidade estável, idêntica a si mesma*. Entretanto, é essa mesma linguagem, que se amostra como limitada, aquela que abre a possibilidade de um outro nomear: *provisional, móvel, plural, espinhoso*: “Serão todos os meus nomes / como facas”.

Em seu ensaio “Poderes de la vulnerabilidad” (GARRAMUÑO, 2015, p. 95 e ss.), Florencia Garramuño propõe entender a problemática da voz lírica na poesia contemporânea latino-americana não como uma ausência do eu/sujeito ou como uma exteriorização dele, porém desde a pergunta “como dar conta de si mesmo?” (id.). Neste sentido, aposta, seguindo a Tamara Kamenszain, que as vozes líricas contemporâneas podem se pensar como “post-eus”, quer dizer, “eus que se esvaziam para deixar entrar um exterior” (GARRAMUÑO, 2015, p. 95). É esse eu “esvaziado” para deixar falar os outros, as coisas, como seus, não no sentido de possessão, senão como elementos constitutivos da sua singularidade, o que se deixa adivinhar, intuir, no poema de Colombino. Um eu (re)constituído que no movimento final da sua procura se dilacera entre os nomes, que são facas, pois, citando as palavras dos artistas Mauricio Dias e Walter Riedweg no bate papo com Ticio Escobar na Bienal Internacional de arte contemporânea da UNASUL, “El acto de nombrar es apenas presunción poética. *Los nombres necesitan una constante definición para poder resistir*” (BIENALSUR, 2016).

Mas, então, na reflexão sobre a escrita, o escrever e o nomear poético que propõem os poemas de Colombino, também está envolvida uma meditação sobre a constituição da singularidade do eu, da sua voz, que se procura mediante o anunciar/nomear, quer dizer, ecoando a pergunta de Derrida: “quem ou que ‘responde’ hoje à pergunta ‘quem?’” (apud GARRAMUÑO, 2015, p. 97):

La singularidad del “quién” no consiste en la individualidad de una cosa idéntica a sí misma; no es un átomo. *Ella se disloca o se divide al reunirse para responder al otro, cuya llamada precede, por decirlo así, a su propia identificación consigo misma [...]*. (DERRIDA apud GARRAMUÑO, 2015, p. 97, grifos nossos)

A singularidade do eu que escreve/nomeia nos poemas de Colombino pressupõe, então, uma chamada, uma interpelação, da alteridade, portanto, pode-se dizer que o poema pressupõe comunidade. Em *O arco e a lira* (1956), Octavio Paz diz que “As palavras do poeta, justamente por serem palavras, *são suas e alheias*”, e imediatamente esclarece sua afirmação: “Por um lado, são históricas: *pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo*: são algo datável. Por outro lado, *são anteriores a toda data são um começo absoluto*” (1982 [1956], p. 226-227).

O poema, como é entendido por Paz, identifica-se com a paradoxal condição da escrita, entendida não como representação dos fonemas, mas, como quer Derrida, como “movimento de abertura da diferença”, ou seja, aquilo que abre “en una única y misma posibilidad la temporización, la relación con el otro y el lenguaje” (2002a, p. 99). Contudo, focando só na sua inerente condição histórica, esta estaria dada pelo fato das “palavras serem palavras”. O que isso quer dizer? Paz parece querer assinalar os deslocamentos da palavra no tempo, ou seja, o autor acredita que as palavras não são entidades fixas, mas usos de um código que faz uma determinada comunidade para se comunicar, autodefinir e criar novas significações. Por isso, as palavras poéticas “pertencem a um *momento da fala*” de uma comunidade, quer dizer, nelas pode se reconhecer um tempo, ou melhor, a “situação” de um tempo.

Pensar a escrita e o escrever poético em sua dimensão histórica conduz a refletir também sobre a dimensão política da escrita. Em 1995, Jacques Rancière publicou o seu livro *Política da escrita*, neste texto, tal e como é explicitado no prefácio, sua intenção era pensar a escrita em relação à organização da comunidade. É por isso que o ponto de partida vai ser a ideia de que, além da pluralidade semântica que caracteriza os termos ‘escrita’ e ‘política’ isoladamente, o conceito de escrita é um conceito que só se pode compreender integralmente em sua articulação com o *bios politikos*, quer dizer, em relação à comunidade politicamente organizada. Assim, a escrita é política porque “o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação” (1995, p. 7). Em outras palavras, o caráter político da escrita não se deve a que seu conteúdo esteja relacionado com algum evento da vida política de uma determinada comunidade, este aspecto é político num sentido secundário, senão porque a escrita e o escrever, seja sobre papel ou sobre os corpos de seres vivos, estabelece uma partilha do sensível e, simultaneamente, alegoriza a configuração dessa partilha.

Sob este olhar, a escrita tem dois papéis na vida da comunidade: por uma parte, é um elemento constitutivo de determinada partilha do sensível (“seu gesto pertence à *constituição estética* da comunidade”, grifos nossos); por outra, produz discursos

alegóricos sobre a formação dessa partilha do sensível. O conceito partilha do sensível, por sua vez, tem a ver com a ordem política de uma comunidade. Contudo, segundo Rancière, uma ordem política só secundariamente é “um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder”, pelo contrário, sua definição primordial é ser “uma certa divisão das ocupações” (1995, p. 7). É essa distribuição dos papéis dentro da comunidade, ou seja, a partilha dos modos de fazer e dizer que são entendidos como próprios dos membros de cada setor de uma comunidade, o que é denominado partilha do sensível.

Precisamente, em outro registro de seu trabalho, como ensaísta, Colombino explicita o que já está sugerido em seus poemas: o escrever e a escrita como partilha do sensível, como narração da comunidade constituída pela própria inscrição. Este duplo registro de reflexão faz de Colombino não só uma das poetisas mais notáveis na cena cultural paraguaia e latino-americana contemporânea, mas também uma importante ensaísta, que desde seu papel como diretora do Museu de Arte Indígena (Assunção) reflete sobre a história social, cultural e política do Paraguai e sua relação com as histórias (social, cultural e política) de outros países da “Comarca Platina”, assim como sobre as perspectivas presentes e futuras da arte paraguaia, o que faz de seu trabalho como ensaísta e curadora uma passagem praticamente obrigatória para qualquer pesquisador da literatura e a arte paraguaia.

Em uma entrevista concedida a Daniel Cholakian (UBA) para Nodal Cultura, Colombino declarou, a respeito da pergunta de Cholakian sobre as relações entre a história do Paraguai e sua escrita:

La historia del Paraguay siempre es algo a lo que vuelvo [...] Yo creo que quien más quien menos está atravesado por esa historia, aunque se la niegue. Mis textos quizá fluctúen entre varias cuestiones, pero no pueden escapar de ese lugar. Didi-Huberman dice algo así como que *la función del poema sería no dejar mudo lo que nos ha dejado mudos ante la historia, yo creo en eso, siento allí una verdad*. (COLOMBINO apud CHOLAKIAN, 2017b, s/p, grifos nossos)⁴⁰

Tomando como ponto de partida a escrita e o escrever, assim como seus parentes semânticos como eixos da exploração textual, nas próximas páginas tentarei articular um diálogo entre as duas faces do trabalho de Colombino, v. g. poética/ensaística, para iluminar alguns pontos significativos nesses artefatos escriturais que servem para refletir, por um lado, sobre o texto nacional (BHABHA, 2010, p. 16), no caso, um Paraguai

⁴⁰ Disponible en <https://www.nodalcultura.am/2017/08/lia-colombino-poeta-paraguaya-el-tiempo-es-eso-que-en-la-memoria-se-imprime/>

marcado por discursos, políticas e administrações autoritárias; por outro, sobre estratégias para formular contra-textos que permitam articular esse ato de imaginar um Paraguai não autoritário e democrático, um Paraguai como aquele que Ticio Escobar convocava em seu ensaio “Cuatro puntos sobre la transición cultural”, publicado em 1992, poucos anos após o fim da ditadura perene de Stroessner.

Esta tentativa será levada a cabo partindo de uma leitura contrastante de seções de três ensaios: “¿Escribir la Nación? Categorías de inscripción identitaria, tonos y formas de normalización en Paraguay” (2011), “Asunción infernal. Fragmentos de ciudad” (2014) e “El coletazo de los estudios culturales en el Paraguay. *El mito del arte y el mito del pueblo* y su correlato en el Seminario Espacio/Crítica (2009-2013)”; uma seleção de poemas de três de seus livros: *Tierra de secano* (2001), *(lupa)* (2009) e *El costado* (2017); algumas postagens do blog de Colombino *Tororé*, textos curatoriais e entrevistas.

O objetivo da leitura será mostrar que essa práxis literária híbrida, entre ensaio e poesia, que Colombino pratica propõe um *erotismo poético* ou uma *poética erótica*, que afiança esse gesto “desmitificador” que Ticio Escobar apontava em *El mito del arte y el mito del pueblo* (1981) ao discutir sobre a arte erudita em sua relação com a cultura e a arte popular:

Si la ideología oficial encubre los conflictos y presenta una visión homogénea, jerárquica e inalterable del mundo, las tendencias artísticas más críticas intentan develar el conflicto, desbloquear el proceso y desnudar sus oposiciones: en una palabra, romper el hechizo paralizante del mito oficial y constituirse en un antídoto contra el orden natural y universal que proponen y justifican los discursos oficiales. (ESCOBAR, 1981, p. 77)

Mas o desvelamento das oposições não só opera na poética de Colombino de forma crítica em relação ao discurso oficial, mas também abre a possibilidade de repensar a relação com a alteridade em termos estéticos e éticos, o que abre espaço à fala de novas vozes/imagens que configuram contra-ficções, termo que é usado pela própria Colombino no texto curatorial de *Paragua’u. Ficciones y contraficciones* (2013). Pensa-se, assim, a escrita e o escrever em chave ranceriana como artefato politicamente democratizante e potencialmente emancipatório.

2.2) Texto-Nação

Na introdução do livro *Nación y narración* (1990), intitulada “Narrar la nación”, Homi Bhabha comenta que as origens das nações, embora estas sejam uma invenção recente

(datam do final do século XVIII), se perdem “nos mitos do tempo” (2010 [1990], p. 11). Segundo Bhabha, pese aos embates da globalização-internacionalização da economia e de alguns elementos culturais das potências econômicas (especialmente, a exportação imperialista norte-americana do *American way of life*), a nação continua sendo uma ideia histórica poderosa no Ocidente, e é possível “advertir que la retórica de esos términos globales con frecuencia es suscripta por esa *prosa sombría del poder* que cada nación puede desplegar en su propia esfera de influencia” (*ibid.*). A poderosa sedução da ideia de nação, conforme acredita Bhabha, acompanhando a proposta de Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas* (1983), está relacionada à sua capacidade de operar como um *sistema de significação cultural*, quer dizer, só secundariamente a ideia de nação tem a ver com um sistema de administração, ela é acima de tudo uma representação (metaforização) da vida social (*cf.* BHABHA, 2010 [1990], p. 12).

Conforme afirma Anderson, a qualidade de nação e o nacionalismo são artefatos culturais de uma classe particular (*cf.* 1993 [1983], p. 21). Neste sentido, o autor acredita que o nacionalismo “no es el despertar de las naciones a la autoconciencia: inventa naciones donde no existen” (1993 [1983], p. 24). Contudo, essa invenção, diz Anderson, não deve ser entendida como “falsificação”, mas sim como “imaginação” e “criação”, e, em consequência, as “comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino *por el estilo en que son imaginadas*” (1993 [1983], p. 24). Porém, a nação é o “Jano moderno”, quer dizer, ela está dividida entre o reconhecimento da existência de um objetivo comum e um fim substancial (*universitas*) e as regras morais e normas de comportamento (*societas*); no dizer de Hannah Arendt: a nação moderna é “ese ámbito curiosamente híbrido en el que los intereses privados adquieren significación pública”, influenciando-se mutuamente (*apud.* BHABHA, 2010 [1990], p. 12). Por isso, para reconhecer o “estilo” em que é imaginada uma nação é necessário compreender sua textualidade, os contornos de sua escrita. Mas o que isso quer dizer?

De acordo com Bhabha, pode-se pensar a nação como articulação discursiva da ideologia. Esta última entendida como pensa Bakhtin ao afirmar que “Tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo [...] tudo que é ideológico é um *signo*” (2004, p. 29). Neste sentido, a ideologia pode ser analisada a partir de seu *valor semiótico*. Na interpretação de Bakhtin

a realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação semiótica e são diretamente determinadas pelo conjunto das leis sociais e econômicas. A realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica. (2006, p. 34)

Esta compreensão da realidade faz pensar a observação da Arendt citada previamente, segundo a qual na nação moderna os interesses privados se fazem coincidir com os interesses públicos, pois isso quer dizer que a classe que tenha o poder econômico dominará, se bem que não totalmente, também os signos. Contudo, ainda não temos definido o que entende Bakhtin por signo. Segundo ele, o signo é a materialização da comunicação, conseqüentemente, “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência” (2006, p. 34), porque ela é tanto “o modo mais puro e sensível de relação social” quanto “o primeiro meio da consciência individual”⁴¹ (2006, p. 35).

Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson questiona, de modo geral, sobre as nações: “cómo han llegado a ser en la historia, en qué formas han cambiado sus significados a través del tiempo y por qué, en la actualidad, tienen una legitimidad emocional tan profunda” (1993 [1983], p. 21). A pergunta é significativa porque precisamente aponta que o espaço-nação é um *locus* em mutação, no qual

los significados pueden ser parciales por estar *in medias res*, y la historia puede estar hecha a medias porque se encuentra en proceso de elaboración, y la imagen de la autoridad cultural puede ser ambivalente porque se la capta en estado titubeante en el acto de componer su imagen de poder. (BHABHA, 2010, p. 14)

Mas é, precisamente, prestando atenção à força performática da linguagem que se evidenciam os efeitos culturais da nação. Conseqüentemente, esta se compreende “como una forma de elaboración cultural [...], un medio de narración ambivalente que mantiene a la cultura en su posición más productiva, como una fuerza para ‘subordinar, fracturar, difundir o reproducir, en igual medida que [para] producir, crear, imponer o guiar’” (BHABHA, 2010, p. 14).

2.3) Paraguai: ilha bilíngue/pássaro ausente?

“Una vez vi tu nombre/ no hay canto en la noche/ sólo plumas en los dedos”, eis um breve poema de *El costado* (2017) que poderia descrever metaforicamente essa

⁴¹ Nesta direção, Bakhtin afirma o seguinte: “Embora a realidade da palavra, como a de qualquer signo, resulte do consenso entre os indivíduos, uma palavra é, ao mesmo tempo, produzida pelos próprios meios do organismo individual, sem nenhum recurso a uma aparelhagem qualquer ou a alguma outra espécie de material extracorporal. Isso determinou o papel da palavra como material semiótico da vida interior da consciência (discurso interior). Na verdade, a consciência não poderia se desenvolver se não dispusesse de um material flexível, veiculável pelo corpo. E a palavra constitui exatamente esse tipo de material. A palavra é, por assim dizer, utilizável como signo interior; pode funcionar como signo sem expressão externa. Por isso, o problema da consciência individual como problema da palavra interior, em geral constitui um dos problemas fundamentais da filosofia da linguagem” (BAKHTIN, 2006, p. 27).

paradigmática situação em que se encontra o Paraguai no que concerne à sua situação cultural em relação aos outros Estados-nações pertencentes à América Latina, especialmente se foca-se só na região sul, quer dizer, na “Comarca Platina”, para usar o termo cunhado por Ángel Rama. Corriqueiramente, essa situação tem sido descrita através de uma imagem um pouco diferente àquela do *pássaro ausente* que pode se inferir do poema de Colombino, uma imagem que, como detalhadamente mostra na sua dissertação Damián Cabrera (cf. 2016a), está enraizada no imaginário popular paraguaio, embora tenha sido difundida pelo escritor Augusto Roa Bastos (cf. CABRERA, 2016a, p. 32). Essa imagem apresenta o Paraguai como *uma ilha cercada de terra*. Mas que está envolvido nessa representação da nação paraguaia? É possível pôr em diálogo essas duas “metaforizações” do Paraguai?

A primeira questão que chama potentemente à atenção da metáfora do Paraguai como ilha é que não seja uma ilha rodeada de água senão de terra. Isso diz muito acerca do tipo do isolamento ao qual se remete quando se fala do país como ilha. Embora efetivamente a situação “insular” do Paraguai não seja a típica, o país está parcialmente rodeado (e atravessado) por rios caudalosos no limite de seu território: Paraná (na fronteira com Brasil) e Pilcomayo (na fronteira com Argentina); a única fronteira que não tem rio é com Bolívia, mas o rio Paraguai divide em duas partes o país (Paraguai oriental e Paraguai ocidental ou Chaco). Então, pode-se dizer que uma parte do imaginário insular na mitologia nacionalista do Paraguai teria parcialmente sua fonte nesses acidentes geográficos (cf. CABRERA, 2016a, especialmente sec. 1.3.1, 1.3.2.), pois os rios como certamente remarca Lia Colombino têm sido pensados dentro do imaginário nacional como elementos de divisão não de união (2011, p. 100). Entendimento que afeta tanto a divisão do Paraguai em duas regiões como a fronteira fluvial com os países vizinhos.

Na sua dissertação de mestrado, *O Paraguai insular: a metáfora da ilha e movimentos insulares*, Damián Cabrera descreve várias das significações/representações que a ilha tem ganhado na mentalidade Ocidental, mostrando que ela envolve simultaneamente a imagem de um espaço mágico, paradisíaco, de salvação (para os naufragos ou perdidos na imensidão do mar), e a imagem de um espaço estranho, abjeto, lotado de segredos, lotado de mistérios, onde habitam seres desconhecidos e ameaçantes; por isso, a ilha também pode ser o lugar da exceção, o espaço carente de norma, de lei. A ilha, ressalta Cabrera, responde a tantas significações/representações como olhares. Então, quais são os olhares que têm dado forma à metáfora da ilha paraguaia?



Figura 2. Mapa hidrográfico do Paraguai

Fonte: <https://maps.mapaction.org/dataset/ccd7d8d0-05c2-4f51-a2dc-7daac4156975/resource/17fa6733-5ce6-402f-aea7-e2492e00624a/download/ma017t00c00p00hidroparaguaya3-300dpi.jpeg>

Em seu brevíssimo ensaio “Paraguay isla rodeada de tierra”, pertencente ao livro *Memoria de América en la poesía* (1992), publicado pela UNESCO, Augusto Roa Bastos incorpora a metáfora da ilha para enfatizar através dela o singular isolamento no qual está imersa a comunidade paraguaia. De acordo com a sua argumentação, esse encerramento teria sido consequência de “peripécias e vicissitudes” que têm caracterizado a história do Paraguai como nação, configurando um “dramático destino”. Destino que teria iniciado com a desilusão dos espanhóis de tomar proveito desse imenso território, que denominaram “Provincia Gigante de las Indias”, para a exploração de ouro nas minas do Peru, o que provocou a amputação de parte do território “paraguaio”, fundamentalmente a perda do acesso ao mar; continua com as políticas nacionalistas de fechamento do Dr. Francia, segue com as duas guerras mais importantes da história do Paraguai: a Guerra da Tríplice Aliança (Brasil, Argentina, Uruguai) ou, na recente historiografia revisionista, Contra o Paraguai, no final do século XIX, e a Guerra do Chaco, do Paraguai contra a Bolívia, no início do século XX; prossegue com a ditadura sempiterna de Alfredo Stroessner (15 de agosto de 1954 - 03 de fevereiro de 1989), que fortaleceu a relação neocolonial entre Brasil e Paraguai; e pode-se ampliar até nossos dias se pensarmos, por exemplo, no impeachment em 2012 do presidente Fernando Lugo, quem foi eleito democraticamente na aurora da democracia paraguaia após 35 anos de ditadura militar e suas prolongadas sequelas, expressadas no domínio do partido conservador (Colorado) durante quase vinte anos (cf. CABRERA, 2016a).

Porém, segundo Roa Bastos, não é só essa história trágica do Paraguai o que tem marcado seu afastamento político-cultural, mas também o excepcional bilinguismo espanhol-guarani, que configurou o Paraguai como uma nação declaradamente bilíngue. Roa Bastos parte da compreensão tradicional desse bilinguismo como “triunfo del espíritu colonial” (1992, p. 58), visto que neste teria se superado o antagonismo entre amo e escravo, mas problematiza esse entendimento baseado nas pesquisas do antropólogo Bartomeu Melià. Roa Bastos é consciente do papel secundário que desde a sedimentação da sociedade colonial, no agora território paraguaio, foi dado à língua guarani, pelo que o suposto bilinguismo pode ser melhor pensado como um *di-linguismo* que depende de fatores sociais que possibilitam ou impossibilitam as relações e interferências entre as línguas. Por isso diz Melià:

El Paraguay es bilingüe, pero pocos paraguayos son bilingües ... El *bilingüismo claramente social del Paraguay se puede caracterizar como bilingüismo rural-urbano*. Porque, aunque es verdad que también en Asunción, la capital, se habla guaraní, es cada vez más clara la tendencia que muestran las concentraciones urbanas hacia un monolingüismo español, mientras en el campo la porción de

Em um poema da serie “Paraguay (I)”, de *Tierra de secano*, Colombino expressa o seguinte:

La trampa siempre llega en barcos a vela
Siempre
Los tentáculos mandaron patrones
omóplatos
redes con alambre y sal
Hoy crece roca en vez de pelo
Ahora
láudano errante somos⁴².

Um dos mitos fundacionais da nação paraguaia, como afirma Gaya Makaran em seu ensaio “La imagen de la mujer en el discurso nacionalista paraguayo” (2013, p. 57), é a *utopia da mestiçagem*, traço que compartilha a história paraguaia com as histórias de outros países do continente. Essa utopia tem fundamentado esse outro grande mito nacionalista paraguaio, esse ao qual Roa Bastos alude como uma das causas do isolamento cultural paraguaio: o bilinguismo guarani-espanhol. Contudo, no poema de Colombino a chegada dos espanhóis às “terras americanas” não é um idílio, pelo contrário, é uma “armadilha” (“A armadilha sempre vem em veleiros”) que traz “padrões”: no duplo sentido que tem a palavra em espanhol: “paradigmas”/“patrão”; traz “arame e sal”: arame para privatizar o coletivo; sal para secar o vivo (“Hoje cresce rocha em vez de pelo”); arame para transformar um território comum em terra de ninguém: “láudano errante somos”.

De acordo com a reconstrução que faz Makaran da “história de amor inter-racial” da qual se originaria o paraguaio, o encontro amistoso entre os homens guaranis e os espanhóis teria resultado em acordos políticos bem-sucedidos, fechados por uniões inter-raciais nas quais as mulheres se entregaram voluntariamente (cf. 2013, p. 48). Porém, conforme têm evidenciado as pesquisas de Melià, recolhidas nas reflexões de vários intelectuais paraguaios, essa utopia da mestiçagem na qual se ultrapassaria a dialética amo-escravo encobre não só a multiplicidade étnica própria do atual território paraguaio⁴³, mas também o fato de que a língua guarani tribal está dividida em variações dialetais que

⁴² Disponível em: http://poesiadelmondongo.blogspot.com/2012/06/lia-colombino_25.html

⁴³ Segundo os resultados do III Censo Nacional de Pueblos Indígenas de 2012, o Paraguai tem 19 grupos étnicos divididos em cinco famílias linguísticas: guaraní (aché, avá guaraní, mbya guaraní, paĩ tavytera, guaraní ñandeva, guaraní occidental), maskoy (toba maskoy, enlhet norte, enxet sur, sanapaná, angaité, guaná), matakó mataguayo (nivaclé, maká, manjui), zambuco (ayoreo, yvytoso, tomáraho) y guaicurú (qom). Fonte: ONU (Vitoria Tauli-Corpuz), Informe. Situación de los pueblos indígenas en el Paraguay. Disponível em: <http://unsr.vtaulicorpuz.org/site/index.php/es/documentos/country-reports/84-report-paraguay>

não são iguais ao guarani crioulo/mestiço (falado em Paraguai e parte da argentina) (cf. CABRERA, 2016b). A respeito disso, Ticio Escobar afirma em uma entrevista concedida a Julio Ramos para o jornal *Casa de las Américas*:

El guaraní es lengua mayoritaria del Paraguay (lo habla el 84 % de la población) pero sufre el estatuto lingüístico de una minoría cultural. Esta situación de diglosia, *que expresa graves asimetrías socioculturales y económicas*, compromete la gestión del Estado. La cuestión es compleja, no solo porque históricamente el Estado paraguayo ha servido a las elites oligarcas, sino porque *existen desfases propios entre la lengua y el territorio nacional*. Los guaraníes, que conforman, según Clastres, 'sociedades sin Estado', trascienden las fronteras estatales e interactúan de manera diversa con la sociedad nacional y con los otros grupos indígenas. *La Ley de Lenguas^[44] constituye un enorme avance en el respeto en el ámbito de los derechos lingüísticos, ya proclamados por la Constitución de 1992, pero sin reglamentación ni vigencia hasta la promulgación de esta ley ocurrida en 2010. Esta es el resultado básicamente de largos esfuerzos ciudadanos, pero también implica, obviamente, un cambio de perspectiva del Estado en cuanto a sus obligaciones en aquel ámbito. La ley se refiere a las variantes del guaraní (mestizo e indígena) como a las otras dieciséis lenguas indígenas habladas en el Paraguay.* (ESCOBAR, 2012, p. 113, grifos nossos)

Justamente são essas assimetrias e instabilidades as que, como grifa Damián Cabrera em seu ensaio “Literatura Paraguay / Guaraní transversalidades”, desvelam que abaixo da superfície do mito do bilinguismo se dissimula que os universos simbólicos envolvidos, colonial e indígena, não têm o mesmo valor na construção simbólica das identidades nacionais. Com efeito, na época das missões jesuíticas foi *uma variedade dialetal do guarani* a que predominou. Esta foi empregada fundamentalmente na comunicação cotidiana e formalizada através de uma rudimentar escrita, que não era própria do guarani (língua ágrafa) e que não se desenvolveu muito após a expulsão dos jesuítas (cf. RAMOS DÁVALOS, 2011, p. 112). Contudo, é importante remarcar que, durante a primeira metade do século XX, algumas criações artísticas, especialmente musicais, foram produzidas em guarani mestiço, também denominado, às vezes, *jopara*, pois

debe considerarse que en su desarrollo desde la Colonia hasta hoy, el guaraní paraguayo va cobrando una dinámica propia, paralela y diferente del indígena: o sea, tiene como origen una lengua indígena, pero, *en sentido estricto, no es una lengua indígena (no implica una apertura al mundo guaraní original sino a las vivencias del criollo)*. El guaraní es una lengua muy moldeada por el español, no solamente en palabras, sino en cosmovisiones y en sentido, así como el español se encuentra en el Paraguay atravesado por el guaraní. El *jopara* (se pronuncia “yopará”) *traduce esa zona de encuentro e intercambio entre el español y el guaraní.* (ESCOBAR, 2012, p. 114)

⁴⁴ Especial atenção às seguintes partes: Título I, Cap. II, Art. 12; Cap. III, Art. 17, 21, 24, 25; Cap. IV, Art. 30; Título II, Art. 35, 38, 40 (num. 4, 5), 42. Disponível em: http://www.spl.gov.py/es/application/files/6814/4724/2701/ley_de_lenguas.pdf

Precisamente, conforme a “conclusão” do ensaio de Roa Bastos, o destino político-cultural da “ilha bilíngue” vai estar sempre vinculado ao porvir da relação entre o guarani e o espanhol na sua luta por serem o meio de expressão de uma relação intersubjetiva em construção. Roa Bastos, efetivamente, foi consciente da desvantagem que a língua guarani, limitada à expressão cotidiana e emocional da maioria da população do território paraguaio, tinha em relação ao espanhol, língua administrativa, literária e acadêmica⁴⁵. Consciente dessa realidade e suas consequências, Roa Bastos fez notáveis esforços para pôr em circulação a produção simbólica de uma cultura subalternizada, porém ancestralizada no seletivo imaginário indigenista nacionalista promovido por setores conservadores no Paraguai e que teve e tem efeitos negativos para as comunidades indígenas de diversas etnias (cf. CABRERA, 2016b e ESCOBAR, 2012, p. 114), incluindo os povos Guarani que sobreviveram à conquista. Nas palavras de Escobar:

[Julio Ramos:] ayer, en la calle, un vendedor de periódicos me comentaba que el mundo guaraní no tenía los monumentos de los grandes imperios indígenas de México o el Perú, y, sin embargo, tenía su lengua; ‘ese es su monumento’, decía él. Y hablaba de la lengua como un espacio de la memoria histórica. Pero, ¿no transpira un riesgo –algo que tú mismo sugieres– de la *monumentalización de una memoria oficial*, elaborada desde el Estado, o desde los fundamentalismos...?

[Ticio Escobar:] Creo que *no existe riesgo de ‘monumentalización’ del idioma guaraní. Si existe la posición histórica de un nacionalismo militarista que venera la figura protoheroica del indígena precolonial mientras explota y discrimina al indígena concreto*. Ese es el modelo ‘indigenista’ de la dictadura militar de Stroessner (1954-1989). También sobrevive el riesgo de que ciertas expresiones culturales que emplean el guaraní (música, danza, rito...) sean folclorizadas y convertidas en ‘emblemas patrios’, en fetiche pintoresco o memoria embalsamada, pero es difícil que eso ocurra con el lenguaje guaraní, cuya vitalidad y vigencia lo vuelven renuente a cualquier intento de cosificación oficialista. El guaraní está demasiado cerca como para ser auratizado. (2012, p. 114)

Quando Escobar fala de “modelo indianista”, certeza, está evocando a Cornejo Polar, que seguindo a Mariátegui, diz que o “universo indígena” nas representações da arte indianista é heterogêneo, porque, embora seja produzido sobre a base de uma imagem do mundo baseada na dos povos originários, suas figurações simbólicas estão orientadas para o consumo de populações não pertencentes a esses povos (1978, p. 16-17). Contudo, o interessante da fala de Escobar é que ressalta que embora existam imaginários históricos monumentais ou peças de arte que virem “folc”, quer dizer,

⁴⁵ Diz Roa Bastos no final de seu ensaio “Paraguai. Isla rodeada de tierra”: “cualquiera que sea la suerte que le está reservada históricamente al guaraní, lo evidente es que ella está estrechamente ligada a la suerte, al destino histórico del país mismo. En igual medida que el castellano, quizás con intensidad mayor aún. Relegado el guaraní a ser el instrumento de comunicación emocional de una colectividad, su fuerza consiste precisamente en que será él, el idioma originario, el que continuará modulando la palabra secreta, la palabra incesante de todo un pueblo desde lo más vivo de su intersubjetividad social. Ligada a los misterios de la sangre, del instinto, de la memoria colectiva, la sobrevivencia del guaraní está asegurada por la densidad de ese limo lingüístico que es el sustrato primigenio de la isla bilingüe llamada Paraguay” (1992, p. 59).

símbolos de “memórias embalsamadas”, a língua guarani tem a força para contestar esse embate porque é língua viva, em movimento. E é justamente esse movimento da língua viva que se contrapõe ao monumental da memória oficial a chave que vai possibilitar pôr em diálogo a metáfora da ilha com aquela do pássaro ausente.

“Una vez vi tu nombre / no hay canto en la noche / sólo plumas en los dedos” (COLOMBINO, 2017, p. 53). Neste poema de Lia Colombino, evoca-se uma ausência, falta indicada pela presença de penas nos dedos. Em seu comentário dos “dispositivos estético-mítico-rituales de los *ishir*” (figura 3), feito por Escobar na sua entrevista com Ramos, ele fala sobre as penas como elemento ritual que denota as inscrições do código social no corpo individual:

lo plumario significa, efectivamente, también un lenguaje social: según qué plumas se use (de qué aves, de cuáles colores o formas), un individuo o un grupo *emite señales* acerca de su estado civil, su categoría clánica, su jerarquía política, su estatuto chamánico o su lugar en el ritual. Me parece interesante la asociación entre pluma y escritura, no solo por la relación de sinécdoque, sino porque en ese mundo *las plumas tienen voces y escriben mensajes en el cuerpo de quien las porta*. Los rituales guaraníes también se sostienen a veces en el puro sonido. Ciertos *jeroky ñembo'e* (‘danza-oración’) se desarrollan a partir del contrapunto nocturno entre los *takuapu*, el sonido de las tacuaras que las mujeres golpean contra el suelo, y las maracas que agitan los varones. (2012, p. 117)



Figura 3. Participantes do rito Ishir com o enfeite próprio da cerimônia

Fonte: <https://gruposunu.org.py/2015/04/01/ceremonia-del-pueblo-ishir-ybytoso/>

No trecho citado, quando Escobar diz que é interessante a associação entre pena e escrita, *não só pela sinédoque*, está falando daquela que propõe Ramos: “La pluma es de los pájaros, marca incompleta del trino, es decir, de *lo que queda ausente cuando solo se ve la pluma, la escritura...*” (2012, p. 117). Segundo expressa Ramos, a pena é sinédoque do pássaro, porque como parte ocupa o lugar da totalidade: o corpo do pássaro, seu atuar, seu canto, e o faz presente desde sua ausência. Por sua vez, a escrita é comparada com a pena, é uma marca que fica onde um corpo atuou, é, em termos de Derrida, uma escrita da escrita, tendo presente o sentido descrito previamente, quer dizer, a pena é uma *graphé* (cf. DERRIDA, 2002a e 2003). Desde este ponto de vista, podemos propor decifrar as entrelinhas do poema de Colombino a partir da discussão sobre a inscrição do mito do bilinguismo guarani-espanhol na configuração de identidades no Paraguai.

No ensaio “¿Escribir la Nación? Categorías de inscripción identitaria, tonos y formas de normalización en Paraguay” (2011), Colombino diz, refletindo sobre o significado da oração *ore poriahu*, “esa especie de literatura que, por tautología, se escribe en el cotidiano” (2011, p. 82), como elemento constitutivo da identidade paraguaia: “a frase significaría: nosotros (los que no somos ‘los ustedes’) somos pobres. Es *una categoría de la cual no se sale y es casi un sino*. Una mirada trágica que *crea más en el destino que en la capacidad de torcer la historia*” (p. 82, grifos nossos). Mas mais na frente, a autora acrescenta localizando a “origem” histórica da afirmação: “La encomienda fue una ‘máquina de pobres’, una antiproducción de bienes y de palabras. *Apocar y disminuir a alguien de palabra produce casi siempre un achicamiento de la palabra, produce la no-palabra, la vergüenza de hablar, la erosión del sentido*” (MELIÀ, s. d. apud COLOMBINO, 2011, p. 83). A temporalidade à qual remete o primeiro verso do poema de Colombino é um passado indefinido, “Uma vez”, no qual aquilo ao que é dado “nome” não é lido, mas visto, quer dizer, ele acontecia como ato, performance, prática viva. Essa ideia de performatividade, em oposição ao “puro registro” de uma escrita “órfã”, como pensa Platão da *graphé*, é enfatizada novamente no segundo verso quando se diz “não tem canto na noite”.

Em um trecho do ensaio “¿Escribir la nación?...”, esclarecedor para pensar este verso, Colombino afirma que, embora o projeto das reduções jesuíticas não foi identificado dentro da “encomienda”, o objetivo das reduções era “*reducir a policía*, controlar (‘reducir la vida política y humana’, decía la Corona Española)”, ou seja, elas tinham uma “pretensão totalizante” (COLOMBINO, 2011, p. 84). Essa pretensão foi a que

impulsou a imposição do guarani como “língua franca” nas missões, mas também foi a que impôs ao guarani a escrita, “una escritura que le era ajena (que de alguna manera le sigue siendo ajena)” (*ibid.*). À luz destas condições, se pode ler o último verso do poema de Colombino, no qual se diz que do canto só ficam “penas nos dedos”. Aquilo que fica das culturas originárias, entre elas especialmente a Guarani, são só despejos, pois o sistema de representações que estruturava sua imagem de mundo tem sido deixado quase totalmente de lado para produzir a utopia da mestiçagem nacionalista, já que, como Colombino ressalta em outro trecho de seu ensaio, “ese modelo colonial persiste en el Paraguay, mucho después de la colonia” (2011, p. 85). Então, é interessante perguntar, supondo que o empobrecimento da palavra guarani é o substrato sobre o qual se constrói uma parte da identidade e da imagem do Paraguai nação (*cf. ibid.*), que consequências teve na comunidade esse “sino” [destino, fortuna]?

Neste *frame*, a metáfora da ilha se articula com a do pássaro ausente de um outro modo: iluminando uma outra ausência. Segundo Roa Bastos, uma consequência do isolamento cultural que tem caracterizado a história do Paraguai como nação é a inexistência de uma literatura (*cf. BENISZ, 2014, p. 24*). Contudo, quando o autor chama a literatura paraguaia de inexistente ou ausente não quer dizer que não tenham sido produzidas obras literárias no Paraguai nos séculos XIX, XX e XXI, mas sim em relação à “inexistencia de un corpus de obras cualitativamente ligadas por denominadores comunes [...] todo eso que de una manera abstracta se suele denominar *identidad nacional* (p. 24)”. Talvez isso seja consequência do que Cabrera assinala em seu ensaio “Literatura Paraguai / Guaraní – transversalidades”:

en la construcción y consolidación de la identidad nacional paraguaya en función del Estado paraguayo, tanto a partir de su emancipación de la Corona Española como en los años que le sucedieron, la literatura ha ocupado un papel marginal – acaso no así el discurso histórico y el ensayo político puesto en circulación fundamentalmente a través de la prensa. (2016b, s/p)

Mas, no que diz respeito à posição de Roa Bastos, ficam abertas duas questões: por um lado, quais são esses denominadores comuns que, segundo ele, dão forma ao corpus nacional paraguaio, em outras palavras, essa “unidade” da cultura vem dos temas ou das formas? E, por outro lado, é necessária essa homogeneidade para pensar a literatura paraguaia como existente ou, como recomenda Cornejo Polar para algumas literaturas no Peru (*cf. 1978*), é uma materialidade heterogênea a que serve como ponto de partida para se aproximar à literatura no Paraguai?

Essa ausência que remarca Roa Bastos também é apontada, embora desde outra

perspectiva, por Colombino em seu ensaio “¿Escribir la nación?...” quando diz que:

Si tenemos en cuenta que ‘para Bello como para Sarmiento, la carencia de escritura y literatura es un rasgo distintivo de barbarie’ (Ramos pp. 51-72), el Paraguay, como lo percibía Sarmiento, era un territorio de ‘bárbaros’ hasta bien entrado el siglo XX. Esto siempre, hablando, claro está, *de ese sentimiento moderno que embargó parte del continente*. (2011, p. 85, grifos nossos)

“Paraguai [...] era um território de bárbaros” ressoa na cabeça do leitor de Colombino, qual é a cifra que se encobre por trás dessa ideia? Na sua dissertação “O Paraguai insular: a metáfora da ilha e movimentos insulares”, Cabrera assevera que as representações e autorrepresentações do Paraguai podem se pensar desde uma analogia do referido país com o Oriente, quer dizer, uma espécie de “orientalização” do Paraguai. Essa imagem atinge tanto o território quanto a população. Segundo Cabrera:

É o caso de diversas crônicas do L'Illustration e da Revue Des Deux Mondes onde se compara o Paraguai com o Japão e com a China, até nas cartas de Sir Richard Francis Burton onde ele se refere várias vezes ao Paraguai, esse outro desconhecido da Europa, a partir do outro mais próximo: quando ele se refere à língua guarani, “As línguas guaranis, como o turco e outras assim chamadas línguas “orientais”, têm poucos acentos, e esse pouco geralmente influencia a última sílaba” (BURTON, 1870, p. 2); quando descreve fisicamente os mestiços de Assunção: “Nos “espanhóis”, a complexão, vista como próxima dos europeus puros, parece com um branco ancorado com uma pitada de amarelo que pode ser observado na mais alta casta dos brâmanes de Gujarat e Hindostan ocidental” (BURTON, 1870, p. 11); ou quando descreve o comportamento dos paraguaios: “Pessoalmente, devo afirmar que em cada transação com paraguaios — claro, não com os poucos da elite — eles me enganaram ou roubaram, invariavelmente, e que no quesito confiança eles provaram estar em pé de igualdade com os indianos” (BURTON, 1870, p. 13); e ainda quando se refere aos seus sistemas econômicos muitas vezes elogiados por diversos autores: “Como Mahommed Ali Pasha do Egito, ele é assíduo em seus esforços por estabelecer um sistema industrial, para proporcionar agricultura e pecuária para o infeliz comércio de erva e de tabaco que caracteriza as margens quietas e silenciosas do poderoso Paraguai”. (BURTON, 1870, p. 45 apud CABRERA, 2016a, s/p)

Precisamente, essa “orientalização” do Paraguai e sua cultura é fundamental para compreender a ampliação da metáfora da ilha como característica do entendimento do Paraguai sobre a sua própria história literária e simbólica. Mas nessa exotização, ressoam essas perguntas que Colombino tenta responder em seu ensaio “¿Escribir la nación?...”, e para algumas das quais também temos tentado esboçar algumas aproximações nas páginas prévias: “¿Quiénes escriben el Paraguay? ¿Dónde? ¿Quiénes lo aprenden? ¿Cómo se reproducen los discursos nacionales oficiales y no oficiales?” (p. 85). Ou sua alternativa, mais sedutora para nosso propósito de refletir sobre a compreensão do ato de escrever (e seu “anverso” ler, ou melhor, como quer Barthes, escrever a leitura) nos textos de Colombino: que Paraguai poderia ser escrito a partir do Paraguai que já foi escrito?

2.4) Transversalidades melancólicas

Roa Bastos, o escritor paraguaio mais internacionalizado por ter ganhado o Prêmio Cervantes em 1989, procura em sua obra incorporar o guarani como um elemento de sua narrativa. Esse esforço passa por diversos níveis. Contudo, só queremos focar aqui aquele que, segundo Bareiro Saguier, é empregado em seu último romance, *Yo el supremo* (1974), no qual a sintaxe do guarani mestiço interfere no espanhol (castelhano):

La unidad significativa se genera en guaraní por aglutinación o polisíntesis, contrariamente al procedimiento de la flexión, propio a las lenguas neo-latinas. La adición de prefijos y sufijos va modificando la idea central, o radical. La aplicación de semejante sistema a una prosa escrita en castellano da como resultado una lengua que pierde la precisión racional del significado, y se enriquece por la ambigüedad poética que impregna el significante. En consecuencia, cada elemento expresivo y el conjunto de la escritura (BAREIRO SAGUIER apud CABRERA, 2016a, s/p).

Tendo presente essa passagem, vamos considerar o poema 12 do livro (*lupa*):

Ahora escribe ella:

Descubrirme y desatar / descargarte
rodar **des** y **desmaniatarse** como **desalojando desdientes**
Despalmitarse y descalumniarme
descolumpiarme y redesmirarme
para robarte ese **desojo** descalzo
de **desafallecidos** lugares desencontradísimos ya
No **descantes** no **deslumbres**
descartá despertá desenraizate desdedesdate
desenroscame, deslenguame / Reptame el cuerpo
(2009, s/p, grifos nossos)⁴⁶

Até onde sei, a obra poética de Lia Colombino não emprega o guarani diretamente na composição de seus textos, como fazem outros poetas: Damián Cabrera, Susy Delgado, entre outros. Apesar disso, como se evidencia nitidamente no poema “12”, o procedimento aglutinante do qual fala Bareiro Saguier como marca sintática do guarani faz parte da composição poética de Colombino. A partir do prefixo “des-” se compõem novas palavras mediante a adição de substantivos; algumas das palavras construídas não existem no espanhol aceito pela RAE (Real Academia de la Lengua Española), por exemplo, “redesmirarme” ou “descalumniarme”, entre outras. Aliás, semanticamente falando, é devido à interação do prefixo que o ritmo do poema ganha uma textura

⁴⁶ (*lupa*) não foi paginado. A partir do segundo poema, os textos têm um número de 1 a 37. Porém, o poema final corresponde ao número 0.

escorregadiça, vale dizer, resvaladiça, que abre caminho ao desenlace erótico: o prefixo desaparece, porque aparece a interpelação ao outro desde o desejo: “*reptame el cuerpo*”.

Porém, tem outra marca na escrita de Colombino que mostra essa influência inevitável, como diz Roa Bastos, das culturas indígenas, o ritmo. Em “El coletazo de los estudios culturales en Paraguay...”, Colombino cita uma série de trechos de uma entrevista pessoal com Ticio Escobar, quem foi durante vários anos diretor do Museo del Barro, e também amigo do pai de Colombino, o escultor, arquiteto e escritor, Carlos Colombino, com quem fundou o museu. Em um desses trechos, Escobar comenta o que significou a redação de seu livro *El mito del arte y el mito del Pueblo*, durante a consolidação do Museu do Barro, como estratégia para justificar uma interpretação da arte popular que fazia necessário o museu:

El texto surgió como una especie de *alegato para argumentar en pro del guion del Museo del Barro* y defender nuestro concepto de lo “artístico popular” ante una lectura folclorista, artesanal o puramente etnográfica de ciertas producciones en las que advertíamos gran fuerza expresiva. Sí, *Una interpretación...*⁴⁷ me dio las pistas. Un poco ingenuamente, hace cerca de treinta años, yo intentaba dar cuenta del proceso entero de las artes visuales en el Paraguay. Y cuando cerraba el círculo en torno al arte ilustrado, lo que quedaba afuera me interpelaba. Conocía ya la fuerza del arte popular, sobre todo en su versión indígena, que me inquietó siempre. No podía dejar ese mundo fuera de una historia que yo consideraba como un desarrollo de formas. Y ese mismo hecho me ayudó a zafarme en parte del tratamiento historicista y lineal de *Una Interpretación... Lo indígena entra en conflicto con el tiempo histórico, le tiende celadas y lo obliga a mirar hacia atrás*. Eso me permitió introducir el concepto (entonces aún no consciente) de *anacronismo*, como *operación que disloca la secuencia temporal mediante pausas radicales que convocan acontecimiento*. (ESCOBAR apud COLOMBINO, s.f., p. 181, grifos nossos)

(*lupa*), que ao nível gráfico também faz honra a seu nome, mediante explorações tipográficas com o tamanho da fonte, a localização do poema na página, e inclusive com a textura do papel, etc., inicia com uma epígrafe do argentino Juan José Saer, que diz: “Durante un lapso incalculable, *al que ninguna medida se adecuaría*, todo permanece” (apud COLOMBINO, 2009, s/p); claramente, esse fragmento ecoa a ideia de anacronismo, de deslocação da temporalidade a respeito da temporalidade linear moderna, à qual remete Escobar na sua fala. O título do livro também oferece uma indicação para se aproximar à matéria textual que o compõe, as lupas, que, como sabemos, são instrumentos que servem para ampliar o tamanho das coisas. Aquilo que no livro de poemas de Colombino se foca e aumenta é o acontecer (temporoespacial) de um cotidiano no qual se evocam as pequenas ausências e permanências: as partes do

⁴⁷ Ticio Escobar se refiere a su obra, anterior cronológicamente a *El mito...*, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay* (1982, 1984).

corpo, os gestos, os atos, os insetos, as coisas ao redor, etc., nas quais, contudo, retumbam as grandes questões da existência. Por exemplo, no poema “4”, expressa-se o seguinte:

Hay un momento en que recuerda su nombre, en el medio exacto de la cama. Ha acomodado las dos almohadas y puesto el despertador a la hora justa, ni un minuto distinto. El nombre no es, no parece ser, de otra persona. Mira, ella, alrededor. Todo es blanco allí. El nombre no puede escribirse, ahora. Mira sus manos, las palmas, después se mira los nudillos.

¿Cómo es posible sentir extrañas las manos, si se ha vivido toda la vida con ellas? – se pregunta. (COLOMBINO, 2009, s/p)

Pergunta sem resposta. Pergunta que ricocheteia e remete à questão inicial: sou quem é nomeado pelo nome que lembro como meu (“o nome não é, não parece ser, de outra pessoa”; em “Registro (I)”: “o lugar para dormir se encheu de peixes / sedentos de mim / (eu não respondo a meu nome)” (2017a, p. 50)? A voz lírica foca desde uma câmera subjetiva, usando um termo cinematográfico, as ações de uma terceira pessoa, ao modo de uma personagem. Ações, quase sem ação, ações ínfimas, que não têm vínculo com as ações dos grandes gestos dramáticos que dão forma às identidades nas mitologias nacionais. Pequenos gestos que mostram a procura, o esforço desse “si mesmo” por se (re)conhecer no nome. Essa busca, que finaliza em uma pergunta, em um estranhamento, evidencia, precisamente, que a identidade se forma através da construção de uma narrativa de unidade que conecta essa multiplicidade de instintos que, segundo Nietzsche, formam nossa perspectiva sobre qualquer coisa em determinado momento⁴⁸. Em linha com a ideia de Nietzsche, Stuart Hall diz em *A identidade cultural na pos-modernidade* que “Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 1992, p. 13).

No poema “II” de *El costado*, não obstante, essa repetição em procura do nome se torna um ato vão.

el vasto color
me rodea
oblicuo
hay algo afuera

mira

retuerce su propio nombre
en vano

⁴⁸ Cf. *Além do bem e do mal* (1886), especialmente §17 e §21.

nada sacará de él

la sed acaba cuando los peces también. (2017a, p. 51)

Agora, gostaria de fazer um link entre os dois poemas partindo do trecho de uma carta que a poeta argentina Susana Thenón escreveu à sua amiga Ana María Barrenechea, e na qual ela fala sobre uma série de poemas que depois se tornariam seu livro de poemas *Distancias*:

La serie se llama “distancias” y todavía no puedo explicar claramente el por qué. Solo sé que tienen relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, *con la distancia, aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, entre nosotros y lo otro*. (THENÓN, s. d. apud BARRENECHEA, 1996, p. 209, grifos nossos)

É essa “distancia mínima” de que fala Thenón a que se expressa no ato de mirar (ao redor) que se evoca nos dois poemas. Essa distância começa com o si mesmo: “un ángulo rebana la punta de mi rostro cortado / presumo que serán dos esta vez” (COLOMBINO, 2009, s/p) ou “dos alientos huérfanos de mí ... / me reparto / juego a ser una más” (COLOMBINO, 2017a, p. 39). Se estende aos outros: “estoy en el país del empeño / aquí / rostros / ellos me ven de revés” (ibid., p. 62) ou “Por primera vez, ella pregunta qué pasa y el no contesta: ‘nada’, como siempre suele. / Contesta: ‘te miro’” (id.). E, finalmente, estende-se ao mundo circundante: “El despertador la acompaña hace tiempo. Es un poco ridículo. Se diría que hasta infantil. Amarillo y blanco. Los números cada uno de un color distinto” (id.). É essa distância que possibilita a demora ao observar a que outorga o ritmo aos poemas: suspensão temporal, pausa que ilumina os pequenos gestos diários, às margens dos grandes acontecimentos, onde não parece ocorrer nada: “decir el gesto / - el que hago todas las noches” (2017a, p. 11); “todo está en los márgenes (2009, s/p).

No primeiro capítulo do livro *La agonía de Eros* (2012), intitulado “Melancolía”, o filósofo Byung-Chul Han denuncia a erosão do outro e o excesso de narcisismo da mesmidade, e não a multiplicação das possibilidades de eleição, como os principais responsáveis do proclamado “final do amor” (cf. 2014 [2012], p. 9). Segundo ele, a cultura capitalista contemporânea de nossos dias só quer manter as diferenças superficiais, as diferenças consumíveis, conduzindo ao apagamento desse espaço *atópico* que é a negatividade inapreensível do outro, conduzindo ao apagamento desse espaço que faz possível o amor. Pode-se, então, ler os esforços de Colombino por estabelecer a distância, o limite, o espaçamento, como intentos de manter vivo o erotismo e, por tanto, a

alteridade?

Em “Melancolía”, Han explora a crise do erotismo esboçando uma distinção entre depressão e melancolia. De acordo com Han, a depressão é uma *doença narcisista*, cujo principal sintoma é a *impossibilidade do eu de fixar seus limites a respeito do outro*, em consequência “Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo” (2014 [2012], p. 11). Neste sentido, pode-se entender a depressão como a impossibilidade do amor (2014 [2012], p. 13), enquanto incapacidade de estabelecer uma *distância* em relação ao outro. Em suma, é a anulação do distanciamento, diz Han em “Poder no poder”, a responsável pelo amor ter se tornado uma emoção, uma excitação, sem consequências, sem ferida (2014 [2012], p. 24).

A tradição médica e filosófica tem associado historicamente o temperamento melancólico tanto a uma doença como a uma potência. A melancolia é um dos humores do corpo que, segundo Salerno, são: sangue, cólera, fleuma e melancolia (bílis negra). Cada um desses humores está ligado a um dos elementos: “terra melancolia, água fleuma, ar sangue, cólera fogo” (cf. AGAMBEN, 2007, p. 33). As diversas combinações da bílis negra com os outros humores dão forma a distintos temperamentos, não obstante, todos eles foram geralmente associados à potência criativa ou ao dom de mando⁴⁹, mas também o foram à perversão erótica, o que faz da melancolia uma condição paradoxal. Desde Aristóteles e até nossos dias, o “desregramento erótico” forma parte dos atributos da melancolia (cf. AGAMBEN, 2007, p. 39). O melancólico é aquele que, entregue ao desejo por seu objeto de amor, abandona a contemplação em favor do abraço, da possessão.

Não obstante, a possessão à qual aspira o sujeito melancólico precisa ser considerada, pois ela oculta uma trágica contradição, isso é, que aquilo que se deseja possuir é *inapreensível*, é impossível de capturar, como o outro no amor (cf. AGAMBEN, 2007, p. 42). É por essa razão que Freud, segundo Agamben, assevera que o “mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestadas as suas características essenciais do luto e em parte da *regressão narcisista*” (*id.*, 2007, p. 43, grifos nossos), mas adotando contornos inéditos que não podem se identificar com nenhum desses fenômenos psíquicos. Noutras palavras, o ânimo melancólico seria uma resposta “diante da perda de um objeto de amor” (cf. *id.*, 2007, p. 44), mas ante cuja perda o eu não reage fazendo uma transferência a outro objeto, senão se identificando com o objeto perdido. No entanto, o significativo da perda na melancolia é que tal perda não acontece, pelo

⁴⁹ Cf. *Estâncias*, cap. II, p. 34-35.

contrário, é “uma intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto” (cf. *id.*, 2007, p. 44). Neste sentido, se pode afirmar que o traço principal da melancolia é a capacidade de encenar “uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, e *aquilo que não podia ser possuído porque talvez nunca tenha sido real*, pode ser apropriado enquanto objeto perdido” (*id.*, 2007, p. 45, grifos nossos). Mas a apropriação obtida mediante a encenação melancólica só é possível enquanto o eu é vencido pelo objeto, o qual não pode ser incorporado, mantendo assim o desejo latente.

A caracterização da melancolia como encenação da perda de um objeto que não foi possuído se evidencia nos poemas de Colombino na procura da identidade entre nome e eu, mas também na busca de uma alteridade que parecia estar próxima:

Alguien duerme cerca
/ pero no está aquí /
Paso los ojos sobre lo que me pertenece
su respiración pausada
el cabello derramado
Hay quietud en este cuarto pequeño
dos tazas de café
una sin usar (COLOMBINO, 2017a, p. 33).

No poema, percebe-se que a pessoa perdida é uma presença que se sentia próxima: “alguém dorme perto”, mas que não está presente mais que pela identificação entre quem sofre a perda e o que foi perdido: “olho o que me pertence / sua respiração pausada / o cabelo espalhado”. No seguinte poema, se diz: “alguien está no está / pero está / pero no”. Ambos os poemas podem se interpretar como textos poéticos que remetem a perdas pessoais, mas neles ecoa também uma ausência mais ampla: a ausência da alteridade popular e indígena na cultura paraguaia, moldada pelo autoritarismo, apesar de sua presença na mitologia nacionalista, pois, como pensa Cabrera, seguindo a Ticio Escobar, pode-se pensar a “cultura stronista”, fundada apenas em um militarismo autorreflexivo, uma precária folclorização de certos valores “criollos” ou mestiços e a negação à diferença (cf. ESCOBAR y RAMOS, 2012, p. 114). Em oposição a essa cultura stronista unificadora, desde sua poética Lia propõe resgatar essa distância que abre, segundo palavras de Artaud, espaços que “pareciam não poder encontrar lugar” (cf. 1991, p. 45). Espaços textuais onde as palavras são imagens-borboleta.

2.5) Tirar raízes

Rodear lo que se quiere decir, todo el tiempo.

Numa postagem datada de 25 de março de 2015 em seu blog *Tororé*, Colombino escreve sobre a composição do poema “Paraguay V”, que então ainda não tinha título:

En marzo de 1999 vivía en Buenos Aires. Era mi último año en esa ciudad. No tenía Internet ni tele. Teléfono sí tenía. Mi mamá me contaba todo lo que estaba ocurriendo -ella lloraba- y yo sabía que en esa plaza estaban los amigos, las amigas. *Veía las noticias en casa de una amiga y era terrible ver todo eso y no poder poner el cuerpo allí donde sentía que debía estar.* Fue allí que escribí lo que después fue parte del librito *Tierra de secano*. (COLOBINO, 2015, s/p)⁵¹

O acontecimento do qual fala Colombino é o “Março paraguaio”, movimento popular organizado como resposta ao assassinato do então vice-presidente Luis María Argaña e através do qual se demandava um juízo político ao presidente daquele período: Raúl Cubas Grau, assim como ao general Lino Oviedo, quem se acreditava que estava envolvido no crime. O Março paraguaio deixou oito jovens mortos e vários feridos. Esta tragédia política ainda está impune e se soma às cicatrizes mal curadas da história do Paraguai. Esse texto poético está acompanhado no livro *Tierra de secano* de outros quatro poemas, formando uma série nomeada: “Paraguai”. No poema “V”, está expresso o seguinte:

Antes que lejos
mejor no haber estado en ningún lado
La tinta juega a ser sangre
a veces
Mis manos deben servir al menos para esto
(COLOMBINO, 2001, s/p).⁵²

Se com Georges Didi-Huberman pensarmos na imagem, como ele sugere seguindo a Benjamim, como um lampejo que ilumina o horizonte do vínculo presente-passado durante breves segundos e depois cai (até nós) e se extingue, então a escrita metafórica, a escrita que escreve mediante imagens, será um “operador político de protesto” neste mundo no qual “o inimigo não para de vencer”. E o será, porque se “revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias” (2011, p. 117-118). No sentido

⁵⁰ Segundo a aba “about” del blog, “La Infancia del Procedimiento es un espacio de poesía contemporánea, abierto a diferentes estéticas, y en el que cada escritor reflexiona y cuenta su procedimiento de escritura acercando fotos de la infancia, dibujos, manuscritos y textos. El sitio propone una experiencia por medio de un diálogo entre poetas argentinos y extranjeros de lengua española o traducidos y la difusión de poesía”. Disponível em: <http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com/2006/10/lia-colombino.html>

⁵¹ <https://torore.wordpress.com/?s=Paraguay&submit=Buscar>

⁵² Como não foi possível ter acesso diretamente ao livro *Tierra de secano*, onde está a série “Paraguay”, fiz, então, uma transcrição partindo do áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LRFDymmDz34&t=34s>. Porém, revisei as transcrições a partir das versões achadas nos sites http://poesiadelmondongo.blogspot.com/2012/06/lia-colombino_25.html e <https://torore.wordpress.com/tag/lia-colombino/>.

que Benjamin e Didi-Huberman entendem, as imagens, as metáforas, são uma forma de (re)organizar, de (re)partilhar o sensível (Rancière), de modo que funcionam como um antídoto contra “nosso pessimismo fundamental” através da proliferação, o que impede o fechamento da atualidade histórica dos eventos. Segundo o argumento de Benjamin, organizar o pessimismo significa:

no espaço da conduta política... *descobrir um espaço de imagens*. Mas esse espaço de imagens, não é de maneira contemplativa que se possa medi-lo. Esse espaço de imagens que procuramos... *é o mundo de uma atualidade integral e, de todos os lados, aberta*. (BENJAMIN, 1940 apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118, grifos nossos)

Na fala que fez Ticio Escobar na Bienal Internacional de arte contemporânea da UNASUL, ele apontava em grandes traços que a diferença fundamental entre modernidade e contemporaneidade era a percepção do tempo. Entende-se percepção, neste contexto, como sugerem os artistas Mauricio Dias e Walter Riedweg: “exercício de enfrentamento entre diferentes sistemas de significados” (BIENALSUR, 2016). Então, segundo Escobar, a mirada da modernidade sobre o tempo é uma mirada linear, progressiva, acumulativa, “um desenvolvimento de etapas sucessivas”; pelo contrário, “o tempo contemporâneo é talvez um tempo de ruptura de temporalidades e, em consequência, de *anacronismos* e, por isso, de muitos passados, muitas memórias, muitos presentes e também muitos porvires, muitos desejos de construção de porvires” (BIENALSUR, 2016). Quis apresentar essa reflexão sobre a concepção “moderna vs. contemporânea”, ou também, sobre “a modernidade vs. modernidades outras, descentradas, desfasadas, anacrônicas”, pois na passagem de Benjamin citada, quando ele tenta descrever a situação desse “espaço de imagens”, emprega uma descrição temporal, que diz o seguinte: “é o mundo de uma *atualidade* integral e [...] aberta” (apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118). Então, o que define, segundo Benjamin e Didi-Huberman, o espaço de resistência da imagem é precisamente seu anacronismo, quer dizer, uma temporalidade que excede a duração linear do tempo. Ou seja:

La imagen, en efecto, fundamentalmente vaga vagabundea, va y viene, de aquí a allá, se prodiga sin motivo aparente. Mariposea, como suele decirse. Pero ello no significa que sea imprecisa, improbable o inconstante, sino que cualquier conocimiento general de las imágenes tiene que construirse como conocimiento de los movimientos exploratorios —de las migraciones, como decía Aby Warburg— de cada imagen particular. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 15-16)

No poema de Colombino, “Paraguai V”, a angústia ante a impossibilidade de atuar (“pôr o corpo ali onde sentia que deveria estar”) é compensada mediante a criação de

imagens nas quais “a tinta brinca de ser sangue”, mediante uma ação do corpo que é aparentemente insignificante, mas que pode se tornar radical: escrever. Em outro poema da série, “Paraguay (II)”⁵³, cujo tom é fortemente pessimista, porque remete aos desejos, ainda não realizados, de construir um projeto de comunidade além do autoritarismo caudilhista, se diz:

Rodar en infinitos pétalos
nubes/hojas
Tratar de ver más allá
Trasponer planos negros
implorando la luz que no llega
Volveremos a ser las so(m)bras
que somos.

Neste poema, Colombino não usa o verbo escrever, porém este orbita ao redor de todo o poema na ideia de um “desígnio” gravado sobre (a matéria viva de) uma coletividade. O que as imagens mostram é um esforço do presente, um projeto de presente (“tentar olhar além / traspasar planos negros”), mas também um temor, uma ameaça que paira sobre o presente: a volta ao tempo da ditadura (“implorando a luz que não vem”), a volta da palavra autoritária. Em uma postagem de seu blog *Tororé*, intitulada “De la diferencia entre el error y la atrocidad (para recordar)”⁵⁴, originalmente publicada em 2012 no site *Viento fuerte*, na qual se debate sobre a petição em meios de comunicação do senador Goli Stroessner (neto do ditador, que trocou a ordem de seus sobrenomes para coincidir com os de seu avô) para trazer de volta os restos do ditador de Brasília ao Paraguai, escreve Colombino:

La dictadura es de por sí violenta porque establece el control sin límites de territorios, cuerpos y haceres, y ese control se da a partir de métodos ilegítimos. Eso es lo que instaura el llamado terrorismo de Estado.

[...]

Stroessner es la figura que condensa el programa del terrorismo de Estado y que como un humo negro se abalanzó sobre nuestra historia para llenarla de tiniebla.

Ese humo negro no deja ver, se instala ante nosotros hasta el día de hoy y no hay viento que lo espante, no hay brisa nueva que lo amilane. Ha inflamado materia orgánica, nuestros propios cuerpos, para convertirlos en despojos, animales sin articulación política posible, vagando en esta tierra arrasada.

El cuerpo del dictador, sus restos, esos residuos, no son solo los “restos mortales” de un abuelo, de un familiar. Son el resto, el residuo de un tiempo que no ha pasado. Es un tiempo con el cual tenemos que convivir todos los días, es el tiempo que nos ha legado la corrupción, la mala gestión política (de todas las banderas políticas, sea cual fuere su tendencia), y estoy segura que hasta la

⁵³ http://poesiadelmondongo.blogspot.com/2012/06/lia-colombino_25.html

⁵⁴ Disponível em:

[https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=De+la+diferencia+entre+el+error+y+la+atrocidad+\(para+recordar\)&ie=UTF-8&oe=UTF-8](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=De+la+diferencia+entre+el+error+y+la+atrocidad+(para+recordar)&ie=UTF-8&oe=UTF-8)

forma en la cual nos conducimos en nuestro rasgado contrato social, tiene que ver con ese tiempo (desde la manera de cruzar la calle hasta el trato con las personas).⁵⁵

No poema “Paraguay (II), a escrita do corpo político se faz evidente mediante o contraste entre “implorando la luz que no llega” e “volveremos a ser las so(m)bras / que somos”, versos nos quais o jogo entre sobras/sombras ressalta a ideia de uma condição periférica, super-periférica vai dizer Colombino em “Asunción infernal”, do Paraguai. Essa condição super-periférica que no poema ecoa a aceitação do “destino paraguaio”, é muito bem descrita por Vial quando diz: “En cuanto a las características básicas con que el paraguay se define a sí mismo y que viene a ser una suerte de identidad frente al continuo riqueza/pobreza, se asume que el Paraguay es un país pobre, casi como una condena a perpetuidad” (VIAL, 2003 apud COLOMBINO, 2011, s/p). Porém, essa representação vai ser repensada por Colombino posteriormente desde outra perspectiva, o que mostra mudanças em sua compreensão dos fenômenos histórico-políticos dentro da sua poética. Desde esse olhar renovado, vai se mostrar que esta condição não é um destino, mas o resultado de práticas histórico-políticas, quer dizer, de práticas interpretativas sobre o projeto de comunidade (que pode dizer, pensar e fazer x membro de uma comunidade), assim como sobre as narrativas que têm definido esse projeto, o que, em último termo, desvendará sua contingência e que são formas de partilhar o sensível modificáveis.

2.6) Outras modernidades?

Hablar de política es hablar del otro y de sí para el otro. El otro empieza ahí donde nuestros sentidos encuentran el mundo.

Mauricio Dias e Walter Riedweg

No capítulo 1, tínhamos trazido à tona a distinção que Roland Barthes traça entre texto legível e texto escrevível; este último descrito por ele como

nosotros en el momento de *escribir*, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado por algún sistema singular que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. (2004 [1970], p. 2)

Lembre-se que para Barthes existe uma relação fundamental entre texto legível,

⁵⁵ Disponível em: <https://torore.wordpress.com/2018/02/03/de-la-diferencia-entre-el-error-y-la-atrociad-para-recordar/>

clássico, e texto escrevível, a saber: uma relação de *potencial emancipação*. Por isso, Barthes propõe-se fundar uma tipologia textual que possibilite compreender o valor de um texto sem sacrificar sua irredutível diferença, ou seja, aquilo que lhe outorga sua singularidade (cf. 2004 [1970], p. 1). Barthes pensa que a fundação dessa tipologia depende da prática da escrita e estabelece, portanto, uma distinção entre “lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella” (ibid.). Segundo ele, fundamentar o valor dos textos sob essa base se justifica, “Porque lo que está en juego en el trabajo literario [...] es hacer del lector *no ya un consumidor, sino un productor del texto*” (2004 [1970], p. 2, grifos nossos).

A expansão do domínio da razão prática durante a modernidade teve importantes consequências nos procedimentos de leitura, pois se a partir da invenção da imprensa o acesso aos textos foi facilitado pela reprodução técnica, também se tem definido uma separação cada vez maior entre os papéis de produtor e usuário do texto, razão pela qual o leitor tem ficado encerrado em uma posição de passividade, na qual “no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto”. Em consequência, a leitura tem-se transformado em *referendum*, porque o texto é considerado mercadoria que, como tal, uma vez consumida deve trocar-se por outra (cf. ESCOBAR, 2004, p. 2). A essa “leitura de consumo”, que pressupõe que o texto é um objeto expressivo que contem um número limitado de significações inscritas nele, Barthes opõe um trabalho de leitura (“leer no es un gesto parásito”), que consiste não em outorgar um sentido mais o menos firme ao texto, porém em “apreciar el plural del que está hecho” (cf. 2004, p. 3).

Partindo das ideias de Barthes, pode-se dizer que o esforço de Colombino por multiplicar as metáforas (mantendo sempre a “nominación en devenir”) e evidenciar a “caducidad trágica y tierna del lenguaje” em seus poemas é um modo de ler produtivamente a realidade circundante. Portanto, o ritmo dos poemas de Colombino não só estaria influenciado pelo anacronismo, no sentido definido por Escobar, herança das concepções temporais dos povos indígenas pré-hispanos, mas também pelo “tecido-texto” dessa cidade anti-moderna que é *Asunción*. A respeito disso, diz a autora em seu ensaio “Asunción infernal”:

Cuando se habla de la ciudad latinoamericana, describiendo sus procesos para llegar a ser lo que es hoy, encuentro que esas historias no se condicen con aquello que tenga que ver con Paraguay y que, por lo general, siempre está al margen de cualquier comentario. Es como si cuando se hablara de tópicos como la modernidad en América Latina, se cropeara el territorio del Paraguay, herramienta photoshopera mediante, *porque no entra dentro de las categorías que cuadran con sus enunciados*. Asunción, su ciudad, no es una excepción. Su historia pareciera no poder ser capturada porque las herramientas de lectura de los historiadores o intelectuales suponen unas categorías que se diluyen ante otra manera, otras formas de lo histórico, otras formas de la modernidad, otras formas

de lo urbano, otros lenguajes, otros lugares de enunciación. Esta idea sigue la línea de lo que Dipesh Chakrabarty escribe acerca de los «*pasados que resisten la historización*» (Chakrabarty, 1999: pp.87-111) y que se encuadra dentro de los llamados Estudios Subalternos. Para leer Asunción, *quizá debamos situarnos de manera diferente y trabajar desde el diferimiento, la demora*. (2014, p. 2)

Em “Asunción infernal”, Colombino oferece uma possível “genealogia” alternativa da cidade. Entretanto, só se focará aqui em três elementos: a chuva, a correnteza e, finalmente, a ideia de que o crescimento sem planejamento da cidade está transformando-a em um inseto. Foram escolhidos esses três elementos porque, como veremos, eles constituem chaves de leitura de poemas de Colombino nos quais, embora não seja nomeada, a cidade (Assunção) é a base textual sobre a qual se produz a outra escrita, a escrita poética. Os elementos chuva e correnteza, evidentemente, estão conectados. Segundo a autora, o centro de Assunção se construiu sobre “ladeiras bajas de una divisoria de aguas”, por essa razão, quando chove a água escorrega pelas encostas a caminho do rio (cf. COLOMBINO, 2014, p. 2).

No poema 13, de (*lupa*), se diz:

La lluvia trabaja afuera, desde hace días, horadando el suelo. La música se presente después de que ha terminado el día y el final de la tarde llega. Pone una canción que suena a agua, violines y una voz, que también horada el suelo, el medio del pecho, los pies, las uñas de los pies. Ella canta a la par ahora, canta fuerte, sola, mirando adelante y salta de la silla en donde hace un rato se sentaba y baila. Canta y baila ella que ya no, pero hoy sí. Hoy que llueve y todo horada. (2009, s/p)

A correnteza é, então, uma consequência de uma peculiaridade da fundação de Assunção, particularidade que, segundo Ramón Gutiérrez, autor de *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay (1537-1911)*, “configura una estructura urbana dispersa, de trama abierta, con pocos elementos ordenadores y de referencia” (GUTIÉRREZ, s. d. apud COLOMBINO, 2014, p. 3). A correnteza é uma consequência, mas também constrói, deixa marca, escava, fura, a sociedade “asuncena”. Uma sociedade que no poema se metaforiza na celebração após a chuva, celebração acompanhada pelo som de uma música “que tem o som da água”, talvez porque a água, especialmente, a água da chuva, é um elemento purificador, pode limpar até essa fumaça preta da qual falava Colombino quando lembrava do tempo de Stroessner e suas consequências na vida política paraguaia. Isso é possível perceber no poema “Paraguay IV”: “Sacarse la suciedad del cuerpo / la sensación de un abuso /de una muerte más grande / Sacarse / la muerte /con agua”.

No poema 9, de (*lupa*), a correnteza ocupa o papel principal:

Cruza el raudal, con el coche, siente la inminencia del agua pasando por debajo, un río amarronado que parecería querer entrar a través de hendidias invisibles. Cae el cielo cuando cae el agua, con millones de ruidos, y hojas y piedritas y pedazos de ramas rotas. Lloverían sapos si ella solo recordase magnolias. Y piensa: “but, it did happen”.
Sonríe por primera vez en el día. (COLOMBINO, 2009, s/p)

A magnólia é uma árvore que só floresce durante a primavera, por isso está vinculada com o início de um novo ciclo. No poema, o efeito quase cômico que provoca a ideia de que choveriam sapos cai repentinamente, como mediante uma volta sobre si, na ironia ante a improbabilidade de lembrar só magnólias, quer dizer, só coisas belas, cheirosas, primaverais. Contudo, a comicidade não é deixada totalmente, porque surge a expressão “it did happen”, ou seja, já aconteceu no momento em que é convocada, embora a chuva de sapos seja, não podemos sabê-lo, uma fantasia ou realidade⁵⁶. O efeito cômico que serve neste poema para relaxar a tensão ante a imagem de uma cotidianidade em que essas tormentas dramáticas são comuns e muitas vezes afetam gravemente a população⁵⁷ é reproduzido também nas palavras que fecham o ensaio “Asunción infernal”:

Hace un tiempo atrás, esperando que el semáforo diera verde, leí uno de esos pasacalles que abundan en esta ciudad. El pasacalle anunciaba distintos tratamientos de belleza. Entre los tratamientos que proponía se encontraba la “cateurización”, evidentemente una especie de lapsus testamentario por escritural. El letrista del pasacalle debió haber sido vidente; en ese lapsus se encuentra, quizá, el enunciado más lucido que haya leído y que se corresponde con el proceso en el cual estamos inmersos. Pero desearía darle una vuelta a la tuerca: posiblemente la ciudad de Asunción esté en franco proceso de “cateurización” en tanto y en cuanto no encuentre ciertos caminos más deseables para sí misma, pero, mientras tanto, se podría tomar ese otro camino que ha encontrado el ganchero: depositario de lo que queda fuera de uso, quizá encuentre para ello otros usos o invente futuros viables desde ese saldo, desde ese residuo cuyo sentido construye y que lo aleja del desierto y de la muerte. (2014, p. 13)

2.7) Coda: o canto das cigarras, o caminhar dos dromedários

Para qualquer pessoa que tenha morado no trópico, uma experiência comum é ter ouvido o canto das cigarras. Um canto que só se pode ouvir com certa distância, porque se nos aproximarmos para buscar o bicho, ele cala e fica quieto, camuflado, invisível, entre o tronco ou as folhas da árvore. As cigarras são animais que, como as borboletas, passam por um processo de metamorfose, mas na fase chamada “ninfa” elas deixam a casca quando ainda estão mole para esperar pacientemente até ficar com a nova estrutura sólida, conseguindo, finalmente, a fase de maturidade.

⁵⁶ Segundo testemunho de uma amiga que morou durante um ano em Assunção, acontece que a correnteza do rio traga animais como serpentes, criando a impressão de que caíram do céu durante a chuva.

⁵⁷ Cf. https://www.youtube.com/watch?v=Aktv_hKsmDM

Em (*lupa*), o poema 33 expressa:

Es la hora en la que el cielo se pone color rosa y las nubes forman olas (en el cielo). Es la última tarde del año. Las cigarras anuncian algo: la llegada del mes de enero. Su canto inunda la tarde, que se convierte en noche. Sólo cuando callan ella cae en la cuenta de que aquel canto ininterrumpido. Es la última tarde del año, hay una calma pesada, hay cigarras. Hay cielo color rosa, hay cigarras. Algo se anuncia y ella, tirada en la cama, con los ojos casi cerrados, ve venir lo que se aproxima con la calma de cientos de dromedarios en un desierto quieto. (2009, s/p)

Como as cigarras são animais que passam por metamorfose, elas têm sido entendidas como imagens da vida e da persistência através da transformação, mas também, como no poema de Colombino, como sinal premonitório, como indício de uma mudança em curso no horizonte futuro. No poema de Colombino, contudo, o canto frenético das cigarras, a excitação do anúncio, é contrastada com outra poderosa metáfora também animal: “o caminhar dos dromedários”. O cenário em que acontece o encontro entre estas duas imagens tão distantes é um deserto/cidade, um não lugar, ou melhor, esse lugar intermédio do qual falava Thenón quando apontava: “El poema es el puente que une los extremos ignorados, pero también esos extremos” (2012, s/p). As cigarras anunciam o fim de um período e o início de outro ciclo. Um novo movimento que, não obstante, vem com a lentidão do andar do dromedário. Nas páginas anteriores, mostrei como a poética de Colombino está atravessada pela interpelação da história político-cultural do Paraguai. (*lupa*), o livro onde está o poema “33”, foi publicado em 2009, pouco tempo após a eleição de Fernando Lugo como presidente do Paraguai. Por essa razão, não é estranho pensar que esse novo ciclo que anunciam as cigarras com início de um novo ano, mas que vem com a lentidão dos dromedários, seja uma metaforização de uma esperança, então razoável, da saída do autoritarismo e do tão almejado aprofundamento do pluralismo democrático nas sociedades latino-americanas, em especial, embora não exclusivamente, a paraguaia.

Em uma postagem no blog *Tororé*, escrita por Natalia Daporta, a respeito de (*lupa*), observa-se o seguinte:

Lia tiene algo con los bichos. No lo decimos por La Ura, la editorial que creó con Fredi Casco. O sí, lo decimos por eso, pero más que nada por la manera en que van apareciendo en las páginas de (lupa), que será lanzado el próximo 22 de diciembre, justo antes de que termine el año, una época en la que parece transcurrir al menos algunos de los momentos narrados. Aparecen cucarachitas verdes, bichos innominados que se pelean con la luz, cigarras y libélulas. Y aparecen otros bichos que no son bichos de entomólogo, pero son igual, moscas imaginarias que a todos nos zumban al oído o hormiguitas que nos recorren, la

Efetivamente, como aponta Daporta, em vários dos poemas de *(lupa)* (1, 2, 23, 31, 33, 34) e, também, em alguns de *El costado*, aparecem diversos insetos. Didi-Huberman em *La imagen mariposa* (2007) diz, citando a Michelet, que os insetos são uma das formas que adota o infamiliar (*umheimliche*), porque repugnam, inquietam e causam medo em proporção a nossa ignorância. Precisamente, por isso, acusa Didi-Huberman, os matamos: “un conocimiento sin error, es decir, no errante, no existe sino a condición de que su objeto esté muerto” (2007, p. 13).

Assunção, segundo diz Colombino, é um inseto que sem projeção cresce e cresce com a migração interna. Assunção (e Paraguai?) é, pois, um inseto em metamorfose, um inseto que se resiste, desde sua vitalidade esquisita, à estandardização modernista, científica, um inclassificável? Isso é o que nos convida a pensar Colombino desde sua poética, por isso, o único que podemos fazer para intentar aproximarmos é seduzi-lo com uma luz ou néctar, deixá-lo revoltar, para captar suas silhuetas fascinantes, os costados de seu (ana)cronismo, e tentar balbuciá-los com denominações em devir, formas de nomear que, precisamente, abram a possibilidade de criar conhecimentos errantes, ou seja, falíveis, sobre imagináveis pontes que conectam latitudes distantes e distintas de nosso continente americano.

⁵⁸ <https://torore.wordpress.com/tag/lanzamientos/>

3) *SENSORIUM*: CORPO E ESCRITA NA POÉTICA DE ROCÍO CERÓN

3.1) Introdução: ética do gesto

“Não faremos como os nossos próprios mortos antigos que nos deixaram, em herança e peso, a carne e a alma, e ambas inacabadas. Nós, não” (LISPECTOR, 2016, I. 916). Eis o trecho de um “conto” de Clarice Lispector que encabeça, a modo de epígrafe, o livro de poemas *Tiento*, quarto livro da poeta mexicana Rocío Cerón. A narração, inconfundivelmente lispectoriana, é “Discurso de inauguração”. O relato foi publicado na secção “Fundo de gaveta” de *Legião estrangeira*, em 1964, e conta, em um tom que sugere a paródia dos manifestos dos vanguardistas (dadaísmo, cubismo, surrealismo, futurismo, etc.), a inauguração de um futuro que é uma linha metálica.

O que é essa linha metálica? Segundo a descrição oferecida no relato, ela “É alguma coisa que de propósito é destituída”, é uma herança para o futuro resultado do “cálculo da insegurança”, não tem possibilidade de putrefação e, por essa razão, ela não é como a “linha de carne” que corre o risco de se transformar em comida dos abutres, e, por sobre todas as coisas, ela tem, como um fio de cabelo, espaço para o vazio dentro de si, está deserta e é eterna (cf. LISPECTOR, 2016, I. 913). Mas essa condição da linha que a determina como vazia, oca, deserta não é produto do azar, pelo contrário ela é produto de uma decisão.

Em outro trecho do relato se diz sobre essa vacuidade da linha:

nós, que aqui estamos, temos um gosto e uma nostalgia pelo deserto *como se já tivéssemos sido desapontados pelo sangue*. Nós a deixaremos oca para que o futuro a encha. *Nós que, por vitalidade, poderíamos tê-la enchido conosco, nós nos abstermos*. Assim vós sereis a nossa sobrevivência, *mas sem nós: esta nossa missão é missão suicida*. (LISPECTOR, 2016, I. 913, grifos nossos)

Tendo presente que o propósito ao refletir sobre o texto de Lispector é nos aproximarmos a essa chave de leitura que toda epígrafe oferece para entrar numa obra, no caso a de Cerón, nos perguntamos se a linha metálica tem uma função metonímica no relato de Lispector. Efetivamente, acredita-se que a linha metálica pode-se ler como metonímia da escrita. Neste sentido, o texto de Lispector diz alguma coisa por explicitar sobre a relação entre autor e a sua escrita. Outro breve trecho do relato autoriza-nos a pensá-lo desse modo: “Não sabemos com muita certeza se essa linha será forte bastante para salvar, *mas é forte para durar. Para durar por si só, como criação nossa*”

(LISPECTOR, 2016, l. 913, grifos nossos). A linha é, pois, um *artefato*, um produto criado pelos “homens de negócio que não precisam de dinheiro, mas da própria posteridade” (*ibid.*). A linha, então, pelas características descritas, se aproxima com uma das denotações, talvez a mais abrangente, da palavra escrever: fixar, gravar. O produto do ato da escrita, significativamente denominado também ‘escrita’, é uma materialidade eterna, uma materialidade que perpassa as gerações dos homens de sangue e osso. Mas para compreender melhor as implicações que como chave de leitura tem a metonímia da “linha metálica” na poética de Cerón, proponho aproximarmos ao texto de Lispector desde a interpretação que faz Giorgio Agamben, em *O autor como gesto*, da relação entre autor e escrita, que é, como se mostrou na referida interpretação do texto de Lispector, “Discurso de inauguração”.

O ponto de partida de Agamben é a conferência de Foucault “O que é um autor?”. Neste texto, Foucault parte da declaração de Beckett: “Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla”, pois, segundo Foucault, nessas palavras se expressa a “ética de la escritura contemporánea” (cf. AGAMBEN, 2005, p. 81). Ele acredita nesta compreensão da escrita porque para ele “El problema de la escritura [...] no es tanto la expresión de un sujeto, como *la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer*: ‘la marca del autor está solo en la *singularidad de su ausencia*’” (*ibid.*, grifos nossos). No relato de Lispector, justamente no fragmento que cita Cerón em seu livro de poemas, tem uma acusação às velhas gerações (“nossos próprios mortos antigos” (LISPECTOR, 2016, l. 916)): terem deixado como herança carne e alma inacabadas. Seguindo o fio da leitura da metonímia que estou adotando, acho que a acusação justamente estaria dirigida a não ter aceitado esse espaço de ausência. Neste sentido, outro trecho do relato diz:

Derrotados por séculos de paixão, derrotados por um amor que tem sido inútil, derrotados por uma desonestidade que não tem dado frutos – nós investimos na honestidade como sendo mais rendosa e criamos a linha do mais sincero metal. Legaremos um duro e sólido arcabouço que contém o vazio. (LISPECTOR, 2016, l. 916)

A honestidade seria, pois, aceitar esse vazio, esse lugar de ausência, que ocupa o autor/leitor no texto. Mas, como apontam Agamben e Foucault, o paradoxo que aponta o enunciado de Beckett é que embora não tenha importância quem fala, o enunciado é feito por alguém. Quer dizer, esse alguém anônimo e sem rosto é a condição da existência da escrita. A compreensão de Foucault se baseia numa distinção entre o *autor como*

indivíduo e o autor como função. Segundo ele, o nome do autor não é um nome qualquer, pelo contrário esse nome “caracteriza el modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de determinados discursos dentro de una sociedad” (AGAMBEN, 2005, p. 82). Neste sentido, a autoria se entende como um processo objetivo de subjetivação. Isso é também intuído por Lispector em seu relato:

A linha metálica eterna [...] é o nosso crime contra hoje e também o nosso mais puro esforço. Nós a lançamos no espaço, *lançamo-la de nosso cordão umbilical*, e o arremesso é para a eternidade. *A intenção oculta é que, ao arremessá-la, também o nosso corpo – a ela preso pelo cordão umbilical – também o nosso corpo seja arrancado do chão de hoje e se arremesse para o espaço*. Esta é a nossa *esperança*, esta é a nossa *paciência*. Este é nosso cálculo de eternidade. (LISPECTOR, 2016, l. 914, grifos nossos)

No texto de Lispector, também se deixa intuir essa subjetivação mediante processos objetivos porque, como se mostra no fragmento citado previamente, o lançamento da linha é uma esperança, uma paciência, quer dizer, aquela linha lançada só poderá ser aceita, ou seja, lembrada, continuada no futuro se ela for reconhecida como tal. Essa poderia ser uma maneira de entender uma tradição. Precisamente, Foucault pensa que a função-autor é um conjunto de procedimentos mediante os quais um indivíduo é “identificado y constituido como autor de un determinado corpus de textos” (apud AGAMBEN, 2005, p. 85). Neste sentido, dizem Foucault e Agamben, em linha com a ideia de Lispector segundo a qual a criação da linha metálica se “trata de missão suicida” (cf. LISPECTOR, 2016, l. 914 e l. 917), que no jogo da escrita ao escritor corresponde o papel de morto. Quer dizer, sua presença na obra está determinada pela sua ausência, mas “¿Y qué significa, para un individuo, ocupar el lugar de un muerto, asentar las propias huellas en un lugar vacío?” (AGAMBEN, 2005, p. 85), que singularidade poderia isso implicar?

Agamben reflete sobre estas questões desde outro texto de Foucault, *A vida dos homens infames*. Este texto foi pensado por Foucault para servir como prefácio em uma antologia de textos de arquivo formada por registros de ingresso ou cartas escritas desde a reclusão. Em ele, Foucault mostra que é no encontro com as estruturas de poder, com os mecanismos objetivos, que as existências desses indivíduos anônimos aparecem, como mediante um lampejo (“luz escura”, diz Agamben), através de sua compreensão como “vidas ou discursos infames”. Contudo, o registro que os ilumina não é um registro que represente estas vidas ou discursos, pelo contrário, segundo Agamben, o gesto mediante o qual foram comunicadas suas existências as deixa fora de toda apresentação como se sua condição de existência fosse precisamente estarem suspensas,

inexpressáveis, na linguagem. Agamben entende o gesto como *aquilo que não é expressado num ato de expressão*. A consequência que ele extrai daí para a discussão autor-escrita é que, igual à existência dos “infames”, o movimento pelo qual o autor se ausenta do texto é o gesto que faz possível a expressão porque instaura nela um vazio: “lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso” (AGAMBEN, 2005, p. 91). Esse lugar, diz Agamben, é um lugar em que uma vida é jogada/posta em jogo. Talvez pensando algo muito semelhante, Lispector fecha seu relato com palavras-vaticínio para os futuros continuadores da linha metálica: “Nós, os artistas do grande negócio, sabemos que a obra de arte não nos entende. E que viver é missão suicida” (LISPECTOR, 2016, l. 917).

Mas o que implica jogar a vida? Em conformidade com Agamben, cuja argumentação detalhada omitirei aqui para não prolongar excessivamente esta reflexão sobre a epígrafe, “jogar” ou “pôr em jogo” a vida significa realizar uma ética que excede a obediência das normas e aceita dar vida sem reservas a seus gestos arriscando inclusive que sua existência seja decidida de uma vez e para sempre (felicidade ou dor) (cf. AGAMBEN, 2005, p. 90). É essa a missão suicida à qual, segundo Lispector, o criador da linha metálica se entrega. E é a sua vida a que ele arrisca, às vezes literalmente, para se colocar nesse “borde inexpressivo”, onde sua ausência abre o espaço para o leitor, pois, como diz Agamben:

El lugar –o, sobre todo, el tener lugar– del poema no está, por ende, *ni en el texto ni el autor* (o en el lector): *está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse*. Como, según la filosofía de Averroes, el pensamiento es único y separado de los individuos que cada tanto se unen a él a través de su imaginación y de sus fantasmas, *así autor y lector están en relación con la obra sólo a condición de permanecer inexpressados*. Y no obstante, el texto no tiene otra luz que aquella –opaca– que irradia del testimonio de esta ausencia. Pero precisamente por esto el autor señala también el límite más allá del cual ninguna interpretación puede ir. Donde la lectura de lo poetizado encuentra de alguna manera el lugar vacío de lo vivido, debe detenerse. Ya que tan ilegítimo como intentar construir la personalidad del autor a través de la obra, es el buscar hacer de su gesto la cifra secreta de la lectura. (AGAMBEN, 2005, p. 93, grifos nossos)

Esse duplo excesso que é denunciado por Agamben, v. g. intentar reconstruir a personalidade do autor através da sua obra ou tentar fazer de seu ato criativo a principal chave de leitura, ressoa na epígrafe de *Tiento*, pois são essa carne e alma (incompletas) que pretendem usurpar o oco, que é condição da continuidade do gesto que abre o jogo, o que se rejeita: “Nós, não”. Desde a perspectiva de Agamben, Foucault e Lispector, a questão não é já só a morte do autor: perda de uma figura de autoridade sobre o texto; é

a aceitação de uma *ética do gesto*, na qual tanto o autor quanto o leitor arriscam-se no jogo que faz aparecer o texto à custa da sua ausência. Quer dizer, cada leitor reencena o movimento mediante o qual o autor se ausenta do texto para deixar aparecer, apresentar, o íntimo e o biográfico, ambos ao mesmo tempo singular e anônimo.

Neste sentido, entende-se a resposta que oferece Cerón em entrevista à Lourdes Castañon, para *Piranhamx*, ante a pergunta de se ela como poeta morre no poema:

El texto desaparece y reaparece de otra manera. Me interesa más la experiencia sensorial y multipercptual de lo que sucede. No me importa por qué muere el autor en lo más mínimo. Yo me vuelvo intérprete de ese poema y al mismo tiempo creadora de algo más. A mí no me importa matar al poema y revivirlo porque se estructura de otra forma. Conozco sus deformidades y errores. Lo puedo accionar y expandir en el espacio. Por eso, cada vez más voy por lo sonoro que por la imagen [...] El hecho de que tu cuerpo se vuelva la metáfora creadora que vivifica o acciona al poema es increíble. El cuerpo resuena, se vuelve un campo de energía. Yo, que he trabajado con la potencia de la corporeidad, me interesa más eso y la voz humana. [...] El autor no muere. Más bien se transforma, como la energía. (CERÓN apud CASTAÑON, 2018, s/p, grifos nossos)⁵⁹

Essa potência da corporeidade da qual fala Cerón só pode realizar-se se aceite esse oco do qual fala Lispector, porque é só aceitando essa ausência testemunhada que o texto pode desaparecer e reaparecer de múltiplas maneiras, que o autor “se transforma como a *energía*”, ou seja, que o jogo pode iniciar novamente. Mas como todo jogo, para ele “acontecer” deve-se jogar a sério, por isso não se pode submeter o texto à arbitrariedade, pois como em qualquer jogo, a leitura tem regras. Acolher essa ética da “repetição da cena”, expressão borgiana em “La trama”, compromete também com outra compressão do texto, o qual se entende já não como matéria estável, senão como *materialidade plástica*. A linha metálica se torna, assim, menos a transmissão de um texto-mundo, e mais uma *ética do gesto*, uma *ética do jogo*. Um jogo no qual “una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él” (AGAMBEN, 2005, p. 92).

Como o epígrafe de Lispector antecipa em *Tiento*, é essa ética do gesto, do jogo, a que governa a reflexão-criação sobre a plasticidade do corpo (escriba-leitor), da linguagem, do poema, da subjetividade, da experiência e da memória na obra de Cerón, quem é não só uma das poetisas mexicanas contemporâneas mais internacionalizada – suas performances-poema/ações poéticas têm sido apresentadas na Suécia, França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Itália. E seus livros, segundo informações de seu site, têm sido traduzidos a oito línguas, inclusive seu livro de poemas *Diorama* ganhou o *Best*

⁵⁹ <https://www.piranhamx.club/index.php/quienes-somos/blog/item/639-palabras-reconstruidas-entrevista-a-rocio-ceron-por-lourdes-castanon>

Translated Book Award, pela tradução de Anna Rosenwong ao inglês, em 2015 –, mas também uma importante editora – sendo que teve dois projetos poéticos muito importantes, *Motín Poeta* e *El billar de Lucrecia*⁶⁰ –, além de ser professora e mediadora cultural tanto na cena metropolitana no México como em outras regiões do mesmo país. Nas próximas páginas, proponho um percurso por quatro de seus livros de poemas: *Tiento* (2010), *Diorama* (2012), *Nudo Vortex* (2015) e *Borealis* (2016), e algumas das peças sonoras que fazem parte da expansão desses livros de poesia, buscando compreender a partir deles a proposta poética de Cerón, as dobras dessa poética tanto com outras formas de saber como com outras esferas da vida humana, especialmente a política.

3.2) A memórias às apalpadelas

Não é uma novidade que na cultura Ocidental, da qual como sul-americanos formamos a parte periférica, por assim dizer, os olhos e a visão têm ocupado um papel capital na fundamentação e valoração do conhecimento, a verdade e a realidade; todas elas pensadas sempre a partir de metáforas visuais, pois como diz Sloterdijk “The eyes are the organic prototipe of philosophy”⁶¹ (1987 apud PALLASMAA, 2008, p. 15). Dado que o “oculocentrismo” configurou as práticas epistêmicas das ciências (tanto sociais e humanas quanto básicas) também terminou determinando os domínios do sensível, do estético, que são fonte de outro tipo de cognição. O oculocentrismo ganhou detratores já desde o século XIX, contudo, a crítica mais saliente tem acontecido no século XX. A crítica da hegemonia da visão não só tem e terá consequências no campo estético e epistêmico, mas também no político e ético. Neste sentido podem-se ler as palavras de David Michael Levin:

I think it is appropriate to challenge the hegemony of vision –the ocularcentrism of our culture. And I think we need to examine very critically the character of vision that predominates today in our world. We urgently need a diagnosis of the psychosocial pathology of everyday seeing – and a critical understanding of ourselves, as visionary beings. (apud PALLASMAA, 2008, p. 17)⁶²

⁶⁰ *Motín poeta* foi um coletivo de criação interdisciplinar que trabalhou na Cidade do México entre 2003 e 2010. Durante esse tempo, apresentaram os cds *Urbe probeta* e *Personae*, assim como a segunda versão de *Imperio*, de Cerón, e vários videopoemas de Carla Faesler, cofundadora do coletivo.

El billar de Lucrecia, segundo a descrição encontrada em seu blog (<http://elbillardelucrecia.blogspot.com>), foi um projeto editorial temporal criado por Cerón para gerar uma coleção de 15 livros (igual número de bolas que na sinuca) de poesia contemporânea latino-americana de autores nascidos entre 1967 e 1979 que “no tuvieran miedo a no ir por la ruta de lo establecido y las formas decorosas de una poesía correcta”. A lista de títulos está contida no blog.

⁶¹ “Os olhos são o protótipo orgânico da filosofia” (tradução minha).

⁶² “Eu acho que é importante desafiar a hegemonia da visão – o ocularcentrismo de nossa cultura. E acho que necessitamos examinar muito criticamente a caracterização da visão que predomina hoje em nosso mundo. Necessitamos urgentemente diagnosticar a patologia psicossocial do olhar do dia a dia – e também uma compreensão crítica de nós mesmos como seres que olhamos” (tradução minha).

Como já falei, a hegemonia da visão, que mediante o desenvolvimento da tecnologia tem ficado cada vez mais forte e instrumentalizada, tem sido criticada por diversos pensadores, porém, gostaria de ecoar aqui só as reflexões de Merleau-Ponty, como foram apresentadas sinteticamente por Jhuani Pallasmaa em seu livro *Eyes of the Skin*. Segundo Pallasmaa, a crítica ao oculocentrismo de Merleau-Ponty não está baseada nem na supressão da visão como órgão de conhecimento nem na re-hierarquização da visão, mas sim na reestruturação da compreensão do lugar da visão dentro do corpo. Para Merleau-Ponty não existe hierarquia entre os sentidos porque “perception is not a sum of visual and audible givens: I perceive in a total way with my whole being: I grasp a unique structure of the thing, a unique way of being, which speaks to all my senses at once” (apud PALLASMAA, 2008, p. 21)⁶³. Ou seja, o que chamamos de percepção não é a estimulação fragmentária de um dos sentidos, pelo contrário, o ato perceptual de determinado objeto é resultado da apreensão com a totalidade dos sentidos do corpo perceptor. Deve-se lembrar de que, segundo Jakob Von Uexküll, os órgãos receptores de estímulos já *organizam semanticamente a informação que recebem* dependendo daquilo que está no interesse do vivente para qualquer aspecto da sua existência, de modo que nunca temos uma “captação bruta” daquilo que percebemos.

Esta reflexão sobre a reconfiguração da compreensão do ato perceptual desde Merleau-Ponty, tem como objetivo abrir o espaço para refletir sobre o título de um dos livros de Cerón, *Tiento*. Esta obra condensa uma das vertentes da poética de Cerón, a saber, a *exploração da experiência plurisensorial e multidimensional* nos poemas e ações poéticas. Sobre esta característica de sua obra, diz Cerón em entrevista à Ana Valle: “Para mí el lenguaje es una materia prima única, vastísima. Al escribir un poema, quizá por mi formación siempre cercana al arte⁶⁴, *tengo, y he tenido, la sensación de construir objetos plurisensoriales y multidimensionales*” (CERÓN apud VALLE, 2013, s/p, grifos nossos).⁶⁵ Essa plurisensorialidade e multidimensionalidade, efetivamente, se reflete no título de seus livros. No caso de *Tiento*, em espanhol, língua na qual está escrita a obra, “tiento” pode ser tanto um substantivo quanto a primeira pessoa do singular do indicativo presente do verbo “tentar” (“yo tiento”). Como verbo “tentar”, denota simultaneamente examinar mediante o tacto (significação que em português corresponde a palpar ou

⁶³ “A percepção não é a soma de capacidades visuais e audíveis: eu capto uma única estrutura da coisa, um único modo de ser, que fala a todos meus sentidos ao mesmo tempo” (tradução minha).

⁶⁴ Cerón se formou em história da arte e fez seu debut na cena artística mexicana com instalação audiovisual, quer dizer, a partir das artes plásticas.

⁶⁵ Disponível em <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/2689-057-entrevistas-entrevista-con-rocio-ceron>

tatear); intentar; induzir ou estimular; e, em consequência, provar a virtude ou fortaleza de alguém ante uma tentação. Todas essas acepções fazem sentido no seguinte verso: “Una familia es tiento (repito), sobreabundancia de acordes” (CERÓN, 2015, p. 232), verso que se repete várias vezes no poema, homônimo ao título da obra, “Tiento”.

Por outro lado, como substantivo a palavra tem mais de 15 acepções, aqui só focarei em três: exercício do tacto, pulso (em sentido figurado, força, vigor para conduzir alguma coisa) e, na América do Sul, fita de couro que serve para atar coisas. Essas acepções também servem de chave de leitura para entender outros dos versos do poema “Tiento”, por exemplo, a acepção de “tiento” como fita de couro que serve para atar ilumina os versos que rezam: “—Siga a fondo, nombre lo que significa cuna, muñeca, ventana. Asidero o dombeya oscura en la lengua: *densa constelación de linaje* (muertos o avellano en flor)” (CERÓN, 2015, p. 232, grifos nossos). Versos nos quais acontece um processo de ligação semântico-sonora de vários substantivos (“cuna, muñeca, ventana”, rimas assonantes), o que é um procedimento usado em todo o livro⁶⁶, mas que também demonstra que “tiento” é o pulso que mobiliza a procura, o esforço por achar, palpando, sobre as peles, sobre os corpos, sobre as coisas, sobre os espaços, as experiências, os habitares, os usos, em suma, todas essas marcas que se escreveram paralelamente sobre a matéria e o corpo, e que formam as memórias (“Cómo entrar en las cosas. En estado de excepción. En estado. Perseguido por los contornos de la herida que se cierra, y ata” (ibid., p. 243)). Esta pluralidade semântica que caracteriza a primeira palavra do livro é uma marca que, como veremos, se manterá ao longo do texto, assim como também o eixo de deslocamento que coloca no primeiro plano a experiência corporal, o tacto, a pele.

Tiento é, aliás, um livro móvel, porque o tema sobre o qual orbitam os poemas é uma questão de movimento, a saber, a migração. Ele é um livro em que, como belamente diz Gaspar Orozco, “La poesía [es] instrumento de la memoria, [...] espejo retrovisor de la

⁶⁶ Embora isso seja uma marca do livro todo, pode-se observar este procedimento especialmente na estrutura concisa das orações ou às vezes só substantivos nos poemas da seção “América”. Por exemplo: “De la tumba una **flor**. Plástico decolorado, tierra. Grobnica—París [*Grobnica*: túmulo em serbo-croata]. De Europa sembradío nucas cisternas donde guardar vestigios. Neblina y carbón. Heno y draga, flotantes. Antes del roce sargazos, reflujo luminoso de rostros. Toda la familia astillada. Óleo de museo. Cementerio y nicho para ahondar en el nervio. Cauce **púrpura**, plantación de cuerpos en otros cuerpos. Cauterio. Atravesar el bosque: mucha fe en los labios. Ni el uniforme salva. Allá, en el Golfo de México, secretan zumbantes las aves. Caverna o cardo. Mar gasa, llave al pliegue. La superficie del agua recuerda a los muertos. — Desvanecerse, entre las arrugas de cada pliegue de la madre. Contenga el aire. Pulmón. Respire profundo. ¿Siente dolor? ¿Siente aquí, sí justo aquí? Es el miedo atrapado. Es América atada en cada corva. Astilla, flor recogida en Kalemegdan. Y en cada esquina la imagen de un jardín hecho de voces” (CERÓN, 2015, p. 254). Marquei em negrito os jogos sonoros entre vogais ou vogais e consoantes. Em alguns casos, a ressonância não é imediata, mas ecoa em outras sílabas da palavra, como em **cause púrpura, plantación**; por inversão, como em “carbón – heno”, ou por uso de sonidos análogos, como em “secretan zumbantes las aves”.

sangre” (apud CERÓN, 2015, p. 414). O livro está dividido em três partes: “Kalemegdan, 1947”; “América” e “Eleonora”; articula fragmentos da história de três mulheres, três gerações intersectadas, costuradas por uma poesia que conta sem narrar, quase ficcional, mas sem sê-lo, uma poesia que em lugar de “contar os fatos” ou “fazer líricos os fatos” se multiplica em imagens que deixam, às apalpadelas, intuir os contornos de uma história familiar.

O percurso das “personagens” do livro de poemas *Tiento* inicia no atual território sérvio. A primeira secção se intitula com o nome de uma fortaleza cuja fundação se perde no tempo: Kalemegdan. Em 1947, ano em que se situa o primeiro movimento migratório da família, o Reino da Iugoslávia tinha sido renomeado pelo Marechal Tito, após o fim da II Guerra Mundial, de República Popular Federativa da Iugoslávia. Tito tinha conseguido estruturar sob a unidade de um único partido político uma organização federal com seis repúblicas: Bósnia Herzegovina, Croácia, Eslovênia, Macedônia, Montenegro e Sérvia; quatro religiões: católica, judaica, muçulmana e ortodoxa, quatro nacionalidades: croata, eslovena, macedônia e sérvia, e minorias nacionais como albaneses, búlgaros, húngaros, entre outros; três línguas: esloveno, macedônio e servo-croata, e dois alfabetos: cirílico e latino.

Chama atenção, então, que nesse pano de fundo a primeira palavra de *Tiento* seja “clã”, precisamente, uma organização tribal baseada em vínculos filiais/ancestrais: “Clan / Salvaguarda de sangue / *Espectro o devenir*” (CERÓN, 2015, p. 213, grifos nossos). Stuart Hall, seguindo a Bauman, aponta em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992) que uma das posições de contra identificação em muitas sociedades, especialmente em Estados economicamente subdesenvolvidos, ante a “homogeneização global” é o “ressurgimento da etnia” (cf. 2012 [1992], p. 91). A etnia, como se sabe, foi um dos aspectos decisivos para que os conflitos nos Balcãs estourassem após a morte do Marechal Tito, que terminou com a unidade do partido, o que deixou em evidência que sob o manto do federalismo crescia um nacionalismo separatista que buscava uma unidade homogênea entre etnia, religião e língua. Na travessia que *Tiento* nos propõe, não temos informação concreta da razão da fuga⁶⁷, porém sabemos que a herança desse

⁶⁷ Pouco pode-se achar na internet sobre migrações desde a Sérvia em 1947. Não obstante, achei um artigo, intitulado “Contrasting Destinies: The Plight of Bulgarian Jews and the Jews in Bulgarian-occupied Greek and Yugoslav Territories during World War Two”, que comenta a situação dos judeus, durante e após a II Guerra, na Bulgária. Segundo um trecho do texto, em 1947 teve uma grande migração de judeus da Bulgária devido à promulgação de um decreto de nacionalização dos negócios privados, estratégia que fazia parte das repressões de elites judias e não judias pelos comunistas no poder. Durante a II Guerra, como mostra o filme de Diana Cardozo, *La guerra de Manuela Jankovic* (2014), teve a primeira grande migração de sérvio-croatas para o México. Não obstante, baseada na data de migração da família, a saber, 1947, penso que é provável que uma situação semelhante a que aconteceu na Bulgária tivesse lugar na Sérvia, e fosse

clã suscita uma disjuntiva na voz lírica: “espectro” ou “devir”. Pergunta-se, então, se essa herança ainda tem efeitos no presente, se questiona a respeito das condições nas quais acontece o trabalho da memória.

Nesta interrogação, já desponta o sentimento de perda, de morte: o pai, que advém da palavra “sepulcro”. Porém, a pergunta também antecipa outro tema que já tinha figurado em outro dos livros de Cerón, *Imperio*: o temor e a inevitabilidade do esquecimento, o temor de não poder mais nomear o que é que dói na perda⁶⁸. Contudo, em “Círculo transparente”, o temor do filho de fracassar em nomear a morte do pai é ultrapassado pelo sentimento da filha, órfã, em quem uma escrita mais primitiva tem lugar: “(Puede decir que nunca fue a la guerra. Mentir. Pero es huérfana. Sufre un dolor de muerte, hijo. Dirá que nada es cierto. Pero la sangre escribe. (CERÓN, 2015, p. 217, grifos do autor))”.

Esse é um exemplo de como a polifonia nos poemas de *Tiento* consegue gerar esse efeito que Florencia Garramuño atribui à *Historia del llanto*, de Alan Pauls, romance no qual a narração em presente impede a estabilização de um passado, mantendo o registro ao nível das marcas que ficaram gravadas na sensibilidade do protagonista (cf. 2015, p. 69). Este recurso técnico, pode ser melhor entendido desde a compreensão que Wordsworth tinha do quefazer poético. Para ele, a poesia abre a possibilidade de experimentar a dor do outro como dor própria, como “mazela do tempo”. Neste sentido, a escrita poética opera como uma (re)construção da recordação, que serve de base para “recompor os sentimentos” (apud ASSMANN, 2011, p. 113). Em “Anotación sobre la bruma”, a voz da filha fala de um modo quase místico sobre o seu sentimento a respeito do pai morto:

Padre mío. Con la astucia de la lengua / La que atrae moscas, granulación, pantano/ La tarde padre, la tarde / ¿Dónde está la certidumbre, la fiera certidumbre de que te ahogaste en rastros? / Apenas rostro, el cielo. / El precio de la huida fue un halcón. / Un recuerdo: el estruendo y su silencio. / Ruido: geografía asentada en la ausencia / (no, no asidor, sino hundimiento, cuerpo alojado / centuria/ tallo o bulbo en la idea, en la corteza cerebral. Frase que acusa al preludio.) // Lo antes dicho: casa tiempo materiales de desalojo. // ¿Dónde el país piel ojo de dios batalla o domo para vivir en la idea de ti? // Hombre mío. Sangre el cielo. Gris altiplano. / Gris sierra. Gris pampa. Gris bufeo. Gris lago Titicaca. Gris bruma. // Padre, esa

essa a causa do exílio da família. Disponível em: <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/contrasting-destinies-plight-bulgarian-jews-and-jews-bulgarian-occupied-greek-and-yugoslav-.html>

⁶⁸ Em *Imperio*, o segundo livro de Cerón e o primeiro no qual a autora faz uma experimentação sonora e gráfica, tem uma epígrafe que ecoa nas palavras de “Círculo transparente”, de *Tiento*: “Un brazo, una mano, un dedo apuntará el hallazgo: el tiempo no recordará su nombre. El hijo dimensiona la muerte. La muerte de su Padre. Pero teme el fracaso de no saber decirlo” (ibid., p. 217)). O trecho em *Imperio* é de *Hiroshima Mon Amour*, de Marguerite Duras, e diz: “El tiempo pasará. Sólo el tiempo. Y llegará un momento cuando ya no podamos nombrar qué es lo que nos une” (1961 apud CERÓN, 2015, p. 153).

tarde — Atlántico. // Geografía imantada de corrosión /hervor/ marcha atrás: el cuajo, los recuerdos de infancia. //Aquí, en lo oscuro, un pensamiento: rama: el padre vaga. // Isla afuera, apátrida. El padre proa, el padre árbol, // el padre espacio subcutáneo. Sideral. // Esa tarde. Plomo y constelación. (2015, p. 219, grifos do autor)⁶⁹

Como se evidencia no poema “Anotación sobre la bruma” as recordações que se ativam nos poemas de *Tiento* não têm como ponto de partida relatos completos, pelo contrário, a estrutura dos poemas não faz mais que testemunhar que sua construção teve como ponto de partida *resíduos*, *lascas* de experiências minúsculas que se entrecruzam em um relato consistente, porém não contínuo (exatamente, um verso diz, como se essas memórias quase apagadas gritassem: “Tenemos derecho a entrar en él (tiempo, patio central) / Somos el otro lugar del que nadie habla” (CERÓN, 2015, p. 213).

Garramuño faz uma interessante observação sobre a mais importante consequência deste deslocamento na aproximação das escritas contemporâneas à memória, a saber, que nessa compreensão da memória estamos obrigados a substituir a noção de representação pela de presença. Contudo, essa presença não deve ser entendida como alguma coisa além do visível, pelo contrário, deve se pensar no sentido que convoca Didi-Huberman quando diz sobre os objetos que almejava construir um escultor vanguardista norte-americano da década de 50 em “A inelutável cisão do ver”: “um objeto visual que mostrasse a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos. / Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que *se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas también cosas de onde sair e onde reentrar*. Ou seja, volumes dotados de vazios” (2010, p. 35, grifos nossos). “Sisa. La cavidad. La hendidura” (op. cit., p. 224), se repete como coro no poema “Primera historia”, da seção “Kalemegdan”, cujo eixo é a morte do pai, “En el fondo del lecho um cuerpo” (op. cit., p. 224): o pai morto um volume, túmulo: “volume, diante de nós, [...] cheio de um ser semelhante a nós, mas morto, [cheio] de uma angústia que nos segreda nosso próprio destino” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). Contudo, essa imagem do volume morto, do corpo morto, do pai, é contrastada com a imagem da cavidade da mãe: o útero (*hystera*), que dá a vida (“La hendidura (la madre)). Apenas cuerpo conocido (la madre)”, cuja “Leche [...] deja heredad” (2015, p. 224 e 228, respetivamente).

A mãe é em *Tiento* a figura da transmissão, uma transmissão que no verso anterior se mostra silenciosa, corporal. Escrita e silêncio estão associados, segundo Tamara Kamenzsain, e se opõem à fala, ato comunicativo ao qual Platão atribuía no *Fedro*

⁶⁹ Quando o *slash* pertence ao original, manteve-se o simples (/), quando assinala os pontos de divisão dos versos, usou-se o duplo (//).

paternidade. De fato, quando se diz que as mulheres são “muito conversadeiras”, na verdade se pensa:

no cochicho e no sussurro, para desandar o microfônico mundo das verdades altissonantes. Tão calada e lateral foi sempre sua relação com a marcialidade dos discursos estabelecidos, que os homens, paradoxalmente, qualificaram a mulher como “muito conversadeira”. E conversa *não seria outra coisa que essa emaranhada mescla de níveis discursivos cujo dizer, como objeto, é o nada*. Sussurrante conversa de mulheres foi criando uma cadeia inquebrantável de sabedoria por transmissão oral que nunca foi reunida em livros. (KAMENZSAIN, s/d, p. 2, grifos nossos)

É essa tradição, nutrida desde o cochicho e o inconsciente, aquela sobre a qual se arquiteta *Tiento*: “– Éramos lo real, prado y follaje, entonces éramos ricas. (Abuela canta tristezas sobre mi hombro todo el día, todo el viento, todo el peso)” (op. cit, p. 232), ou “Mi abuela reza con el vaso de vodka junto a ella, orar es mentirse a uno mismo, me dice, pero conforta el alma” (op cit., p. 252). Essa tradição é sempre tacto, contato com o artesanal (feito à mão), com a casa, com o corpo habitáculo: “Casas-piel, espacios agostados de lenguaje. La palma de la mano / el ombligo: zonas margen” (op. cit., p. 253) ou “Darjeeling. Ahumado cobrizo, destellos de tabaco y fogón cubierto de amapolas. / *El vapor sabe de tientos*. Acariciar la cuchara: calor en las mejillas” (op. cit., p. 239, grifos nossos). Segundo Kamenzsain, as tarefas desse mundo da casa, que depende sempre do uso das mãos e que se acompanha com a conversa, seus sussurros e silêncios (costurar, bordar, cozinhar, limpar), são expressões do ato de escrever.

Significativamente, após o poema “Primera historia”, cuja última palavra é “madre”, aparece uma das fotografias de Valentina Siniego que fazem parte de *Tiento*, em ela se observam mãos de mulher tecendo (fig. 4). É importante apontar aqui que as fotografias não são acessórias à estrutura do livro, pelo contrário, elas expandem no jogo com o claro-escuro a experiência de habitar múltiplas geografias às quais convidam os poemas que fazem presente a experiência da viagem, da migração, mas também os espaços nômades ou fixos de domesticidade. Elas não deixam identificar onde foi capturada a foto. São *flashes* de instantes de corpos em ação.



Figura 4. Fotografia série “Tiento”, Valentina Siniego
Fonte: CERÓN, 2015, p. 225.

As fotografias de Siniego incluídas em *Tiento*, se caracterizam por um gesto que poderíamos denominar “autorreflexivo” da fotografia sobre si; este que se consegue emulando digitalmente as características da fotografia analógica, encenando um velho álbum familiar de fotos em preto e branco. O que se enfatiza mediante esse gesto? O arquiteto Juhani Pallasmaa diz em seu livro *Eyes of skin* que “Homogeneous bright light paralyses the imagination in the same way that the homogenization of the space weakens the experience of being, and wipes away the sense of place”⁷⁰ (2008, p. 46). É justamente essa “luz brilhante e homogênea” das imagens que se massificam sem parar, o que, segundo Byung-Chul Han, *domestica as imagens*. Contudo, essa domesticação da imagem significa a perda da sua capacidade de verdade. Para Han, essa possibilidade estava ligada à vulnerabilidade material da imagem ao passar do tempo, a qual se perde com o formato digital (cf. 2014, p. 49-53). Neste sentido, o gesto das fotografias de Siniego pode ser entendido como um esforço por teatralizar a fragilidade que sustenta a semântica e poética da imagem, essa que Didi-Huberman pensou ser análoga ao voo de uma borboleta.

⁷⁰ “Luz brilhante e homogênea paralisa a imaginação do mesmo modo que a homogeneização do espaço enfraquece a experiência de ser e apaga a sensação de familiaridade com o lugar” (tradução minha).

As fotografias de Siniego convidam, então, a um olhar devagar, um olhar detalhado mais leve como o peso da pena, um olhar suspenso (cf. fig. 5), um olhar que Kamenszain percebe nos artesãos da memória como Proust, a quem chama de “filho da escrita feminina” do bordado e tecido. Precisamente, um dos versos do último poema, sem título, da seção “Eleonora”, diz “Tejido en punto de cruz. Frágil costura el tiempo del intervalo” (2015, p. 260). Segundo Kamenszain, “para [Virginia] Woolf é *no meio* desse ambiente de conversas, de cruzamentos, de trabalhos domésticos, que se tece a história familiar” (s/d, p. 4). A história familiar se faz nesse borde, nesse intervalo que dura o silêncio, no qual também, significativamente, se situa a mulher enquanto autor. Embora, “assim como Proust pediu emprestado à mulher esse lugar da casa, [as mulheres], para publicar – para se fazerem públicas –, pediram emprestadas ao homem a assinatura, a legalidade” (s/d, p. 4). Talvez pensando nisso, a voz lírica (da neta, da filha, Eleonora?) se interroga: “Padre. ¿O es mi madre *la que se escucha* entre los bajos de la casa?”, quer dizer, é a mãe ou o pai quem ecoa na voz que fala desde se ter ouvido⁷¹? Ou, como se diz em outro verso, é “un jardín hecho de voces”?

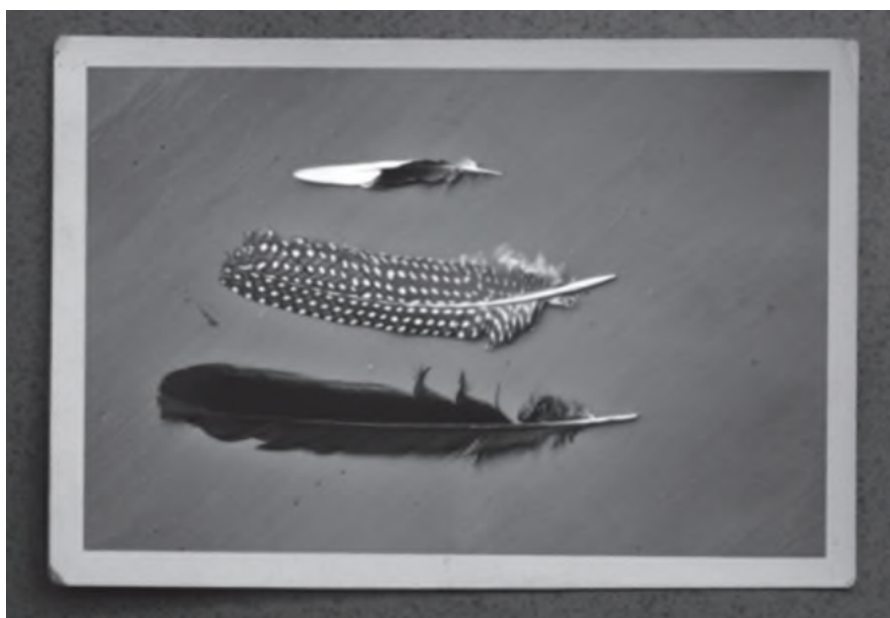


Figura 5. Fotografia série “Tiento”, Valentina Siniego

Fonte: CERÓN, 2015, p. 261.

Lembre-se que desde o início do livro a morte do pai é anunciada. Quero pensar

⁷¹ Em *Poesía e escolhas afetivas*, Luciana di Leone afirma que “o poema, seja ou não de poemas consagrados, é um dispositivo de citações, de aspas, de vozes ouvidas” (2014, s/p, [versão Kindle]).

com Woolf e Kamenszain em uma provável consequência dessa pergunta que é outra interrogação: quem é a “figura tutelar” que conecta a voz lírica com seu passado, o pai, inúmeras vezes evocado, ou a mãe? Na última seção de seu ensaio, *Bordado e costura do texto*, intitulada “Vanguarda Doméstica”, Kamenszain afirma que

a possibilidade feminina de espiar nas costuras para ver as construções pelo avesso abre à mulher, em sua relação com a escrita, o caminho da vanguarda. Vanguarda velha e nova na qual os textos deixam o leitor jogar com a artificialidade da feitura. E é na milenar escola das tarefas domésticas onde se aprendem as regras dessa modernidade. Velho como o mundo, somente o trabalho inútil e calado pode conseguir enlaces novos. (s/d, p. 6)

Por isso, a autora afirma, a partir das ideias de Woolf:

“construção ideada pelo homem, demasiado pesada, demasiado pomposa, demasiado ampla” não serve à mulher na hora de escrever. “Se somos mulheres – agrega Virginia – o contato com o passado se dá através de nossas mães, é inútil que acudamos aos grandes escritores varões em busca de ajuda”.
E é no contato com a mãe que se desarma a frase. Sua pomposidade morre com a conversa, seu peso com o cochicho, sua amplitude com o silêncio. Lugar de marginalidade e desprestígio no qual a mãe se comunica com sua filha, ali se sedimenta e cresce, como uma teia, o imenso texto escrito por mulheres. (s/d., p. 6)

Neste viés, pode-se afirmar que em *Tiento* embora o pai (sua morte, mais especificamente) tenha um lugar fundamental, é decididamente a figura da mãe (e, analogamente, da avó), cuja voz se entretetece com a voz lírica da filha/neta (Eleonora), a que domina o ritmo e a arquitetura dos poemas, assim como, em geral, a obra poética de Cerón, pois é “esa niña sentada junto a su madre frente a la ventana (su padre en otro territorio)” a que aprendeu a olhar, a que aprendeu a escrever: “Desde la lengua de tu madre hablas” (CERÓN, 2015, p. 363).

Desde um registro análogo, Diana Cardozo realizou o filme *La guerra de Manuela Jankovic*. Longa-metragem que também fala da diáspora desde o Leste da Europa ao México, durante e após a II Guerra Mundial. A história acontece ao longo da explosão dos conflitos interétnicos, consequência da dissolução da Iugoslávia. Manuela, 40 anos, solteira, órfã, retraída, trabalha como cozinheira em um restaurante de proprietários de ascendência croata, em alguma cidade mexicana (provavelmente a própria Cidade do México), vive com a sua avó, já bastante idosa. Seu pai morreu, como o pai de Eleonora em *Tiento*, durante a II Guerra. As notícias do conflito nos Bálcãs que chegam ao México mediante os jornais, radiais e televisados, deixam a avó nervosa com a possibilidade de o conflito iniciar novamente, e também, como consequência, com uma possível nova fuga.

O conflito da história se desenvolve após o proprietário humilhar Manuela, diante de seus amigos, pela sua herança sérvia. Então, o que parecia uma atitude paranóica da avó, transforma-se em uma possibilidade real, o que mostra que um passado que era aparentemente inofensivo, pode ser ativado e ter consequências perturbadoras no presente. O filme estreou em 2014, *Tiento* foi publicado em 2010, o que sugere que às apalpadelas esteja se recuperando esse passado migratório latente no México e se repensando suas consequências no presente da comunidade.

3.3) Corpos vibráteis

A pele é o maior órgão perceptor do corpo, mediante ela identificamos texturas, temperatura, densidade, porém a percepção tátil está também associada com a dimensão afetiva e erótica da vida humana e de outras espécies animais. O tacto é uma fonte de conexão entre os seres humanos e outros organismos do mundo animal, inclusive com organismos não emparentados com o táxon mamífero. O tacto é um dos poucos pontos de contato em que universos semânticos muito diferentes, ser humano-inseto, por exemplo, se encontram num nível íntimo, possibilitando a abertura de um diálogo entre ambas redes semânticas. Porém, tem outro lugar, não tão compreensivo, mas complementário: a audição.

Em *The eyes of the skin*, Juhani Pallasmaa assevera: “sight isolates, whereas sound incorporates, vision is directional, whereas sound is onmi-directional. The sense of sight implies exteriority, but sound creates an experience of interiority”⁷² (p. 49). Precisamente, é nesse viés que nas suas performances ou ações poéticas Cerón procura a intimidade e omni-direcionalidade do som, em cumplicidade com uma luminotecnia que procura o claro-escuro e os jogos de sombras. Desde a segunda versão de *Imperio*, em 2009, Cerón já tinha iniciado a experimentação sonora. Esta tem sido muito próxima à música eletrônica, mas também tem outros registros, por exemplo, algumas peças interpretadas com instrumentos no momento da performance.

⁷² “a visão isola, enquanto o som aproxima, a visão é direcional, enquanto o som é onmidirecional. O sentido da visão implica exterioridade, mas o som cria uma experiência de interioridade” (tradução minha).

Esse é o caso da composição “Anotación sobre la bruma”, de Enrico Chapela, incluída em *Tiento*. A peça foi feita para violoncelo, o instrumento que em seu registro cromático mais assemelha-se à voz humana (cf. OROZCO 2011 apud CERÓN, 2015, p. 415). A partitura foi incluída no livro e foi interpretada no centro Pompidou (Paris, França), em 2011, por Natalia Pérez Turner, enquanto Cerón fazia a leitura do poema “América”, acompanhada por uma tela de fundo com paisagem criada pelo artista visual Bishop (fig. 6).



Figura 6. Fotograma apresentação Centro Pompidou, Paris, França, junho 2011.

Fonte: <https://vimeo.com/26074601>

Anotación sobre la bruma

Enrico Chapela

* $\text{♩} = 70$ $\text{♩} = 105$ $\text{♩} = 70$

accel. $\xrightarrow{+50\%}$ rall. $\xrightarrow{-33\%}$ accel. $\xrightarrow{\text{simile}}$ rall. $\xrightarrow{\text{simile}}$ accel. $\xrightarrow{\text{simile}}$ rall. $\xrightarrow{\text{simile}}$ accel.

Notas reales

Vc.

pp < *mp* >

rall. $\xrightarrow{\text{simile}}$ accel. $\xrightarrow{\text{simile}}$ rall. $\xrightarrow{\text{simile}}$ accel. $\xrightarrow{\text{simile}}$ rall. $\xrightarrow{\text{simile}}$ accel.

4

mf

accel. $\xrightarrow{\text{simile}}$ rall. $\xrightarrow{\text{simile}}$ accel. $\xrightarrow{\text{simile}}$ rall. $\xrightarrow{\text{simile}}$ accel. $\xrightarrow{\text{simile}}$ rall. $\xrightarrow{\text{simile}}$ accel.

13

C C

* Los valores de tempo sugeridos deben variar mediante *accelerandi* y *rallentandi*.
Estos *tempi* pueden variar a discreción del intérprete, procurando respetar los porcentajes de variación indicados.

* Los valores de tempo sugeridos deben variar mediante *accelerandi* y *rallentandi*. Estos tempi pueden variar a discreción del intérprete, procurando respetar los porcentajes de variación indicados.

© 2010 Boosey & Hawkes · Bote & Bock, Berlin. All rights reserved.

Figuras 7 e 8. Fragmentos 1 e 2. Partitura de Enrico Chapela.

Fonte: CERÓN, 2015, p. 220 e 225.

Na composição de Chapela, os movimentos contínuos de *accelerandi* e *rallentandi* no tempo produzem sonoramente o efeito de bruma, quer dizer, mistério, espessura, profundidade. Espessura que faz pensar tanto na chegada de um barco, *Tiento* é uma galáxia de poemas sobre a imigração, quanto em um *réquiem*, ante a insistência da morte do pai, tema transversal ao poema. A peça, como já observado anteriormente, foi escrita

para violoncelo, instrumento cujas características morfológicas e acústicas lhe outorgam muita profundidade expressiva. Não obstante, o compositor se esforçou na escrita da peça para gerar indicações para o intérprete que provoquem no espectador a sensação de quebra da estabilidade.

Assim, as marcas “<” e “>” significam crescer e decrescer a intensidade do volume, o que gera uma grande variedade de matizes na “voz” do instrumento, cores, por assim dizer. Justamente, o termo “*rubato*” se usa em música para indicar essa leve aceleração ou desaceleração da velocidade do tempo a critério do solista ou diretor da orquestra com o objetivo de ganhar matizes expressivos. Precisamente, a nota de rodapé das partituras aponta essa possibilidade “Los valores de *tempo* sugeridos deben variar mediante *accelerandi* y *rallentandi*. Estos *tempi* pueden variar a discreción del intérprete, procurando respetar los porcentajes de variación indicados” (CHAPELA apud CERÓN, 2015, p. 220). Os compassos também mudam, mas neles fica o ritmo que é seu denominador comum “8”⁷³, o que serve como um ponto de estabilidade⁷⁴. O texto poético está arquitetado de forma análoga: variando mediante a pontuação entre períodos breves e compridos, ênfases em itálico e negrito, que podem indicar variações de velocidade ou intensidade na leitura (*cf.* fig. 9).

⁷³ Observe-se na partitura que os compassos variam, porém o ritmo se mantém: 8/8, 7/8, 9/8. 8/8, 6/8, 10/8.

⁷⁴ Devo estas observações sobre a partitura de Chapela à minha irmã, Camila Monroy, estudante de Artes Musicais (ênfase em flauta) na Universidade Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colômbia).

ANOTACIÓN SOBRE LA BRUMA

Padre mío. Con la astucia de la lengua
La que atrae moscas, granulación, pantano
La tarde padre, la tarde

*¿Dónde está la certidumbre, la fiera certidumbre de que te
ahogaste en rastros?*

Apenas rostro, el cielo.

El precio de la huida fue un halcón.

Un recuerdo: el estruendo y su silencio.

Ruido: geografía asentada en la ausencia
(no, no asidor, sino hundimiento, cuerpo alojado
/centuria/ tallo o bulbo en la idea, en la corteza cerebral.
Frase que acusa al preludio.)

Lo antes dicho: casa tiempo materiales de desalojo.

*¿Dónde el país piel ojo de dios batalla o domo para vivir en la
idea de ti?*

Hombre mío. Sangre el cielo. Gris altiplano.
Gris sierra. Gris pampa. Gris bufeo. Gris lago Titicaca.
Gris bruma.

Figura 9. “Anotación sobre la bruma”.

Fonte: CERÓN, 2015, p. 219.

Conforme dito anteriormente, em uma das suas ações poéticas (no Centro Pompidou, 2011) Cerón mistura a interpretação da partitura de Chapela, que foi intitulada em *Tiento* “Antotación sobre la bruma”, com os nove poemas sem título que compõem a secção “América”. Esse deslocamento mostra que, embora a música tenha sido criada para outro texto, ela dialoga com diferentes trechos de *Tiento*, porque ele é um “poema-nação” (cf. entrevista com Lourdes Castañon), quer dizer, essencialmente é um território, uma constelação de relações semânticas, afetivas, corporais. Neste sentido, pode-se pensar nele como um território susceptível de cartografar, ou ele mesmo como a prática de uma cartografia (“Tu piel – Atacama & Sonora, es concentración, vueltas en círculo, cartografía y nudos. Siglo” (CERÓN, 2015, p. 255)).

Suely Rolnik afirma, em *Cartografia sentimental*, que o que diferencia na geografia as cartografias dos mapas é a compreensão das condições de seu traçado: o mapa representa uma paisagem estática do território, enquanto a *cartografia é o acompanhamento do movimento de transformação da paisagem desse território* (cf. 1989, p. 15, grifos nossos). Nesta teoria, a *paisagem* é entendida amplamente como algum aspecto de um território que pode ser explorado e traçado na linguagem pelas percepções de um corpo participante. Por essa razão, é

tarifa do cartógrafo *dar língua para afetos que pedem passagem*, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem *elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias*. (ROLNIK, 1989, p. 16, grifos nossos)

Neste sentido, uma das teses principais do livro de Rolnik é que as sociedades estão configuradas mediante investimentos de desejo em diversas direções, alguns dos quais são as atualizações de práticas discursivas que governam determinado tipo de sociedade (cf. *ibid.*, p. 58) e outros que são esforços por resistir ou transformar essas práticas. Ao contrário do que se pode pensar, esses “desejos” não são questões individuais, mas sim intensidades/afetos que podem *deslocar as identidades*, por exemplo, pensa Rolnik, no caso da moça (“novinha”, lhe diz Rolnik) que devém com o passo do tempo na máscara de “mulher independente”; inclusive se ela mesma não se identifica ainda com essa máscara, poderá ser identificada desse modo nas interações com outros, o que vai incidir em sua relação com a nova máscara. Esses desejos são também transubjetivos, por exemplo, o “impulso de atualização de uma nova figura de mulher em suas relações amorosas” (ROLNIK, 1989, p. 57), que afeta inclusive várias

gerações. E, finalmente, esses desejos são transculturais, já que algumas configurações discursivas perpassam diversos grupos e geografias. Neste sentido, o cartógrafo é compreendido por Rolnik como um pesquisador das “estratégias das formações de desejos no campo social”, entretanto a compreensão que ele se propõe não é nem uma explicação nem uma revelação, porque o cartógrafo entende a linguagem não como “veículo de linguagens-e-salvação”, e sim como *criação de mundos* (cf. *ibid*, p. 67). O cartógrafo desenvolve sua pesquisa, faz sua cartografia, enquanto participa da criação desse território.

Neste ponto as atividades do cartógrafo e do poeta se encontram. Tanto para o cartógrafo como para o poeta a escrita é produção de “territórios existenciais”. Por isso, suas produções não se valoram desde a verdade/falsidade de seus enunciados, pois como belamente afirmam Mauricio Dias e Walter Riedweg, “basta ser inteligível para existir”⁷⁵. A valoração dos produtos dos poetas e dos cartógrafos depende da sua relação com a vida: “Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-língua” (*ibid.*, p. 68). Por isso, “deixa seu corpo vibrar em todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagens, carona para a existencialização” (*ibid.*, p. 68). O poeta e o cartógrafo são corpos vibráteis. Sua característica mais marcante é desenvolver uma prática de atenção sensível e transformá-la em escrita. Precisamente, um dos poemas de *Diorama*, significativamente intitulado “13 formas de habitar una esquina”, aponta isso:

Circulan autos en pulgada y media. Espacio hendido. Ladra un perro al fondo. *Oropel*. Pastelillo de arándanos y chispas de chocolate. Píldora sintética de felicidad. *No era sólo balanceo de cumbia salsa samba*. Gozne entre realidades, “mira tu cuerpo iridiscente, azulmoradoverde iridiscente”. *Lenguaje*. Territorio para la aparición de parques paisajísticos urbes rehabilitadas laderas de casas con techo metálico piedras nucleicas espacios sacrificiales. Cajas y capas, espacio vital de pulgada y media. *Nación*. (CERÓN, 2015, p. 291)

Neste poema, a justaposição aglutinante dos elementos sintáticos, das palavras, faz do poema simultaneamente a criação de um território reconhecível, a cartografia de certa esquina de uma cidade, e uma volta da linguagem sobre si, uma “auto-poiesis” de seu próprio acontecer território, uma cartografia da linguagem. Os poemas que formam a secção “América” bem poderiam ser descritos também como uma cartografia em este duplo sentido. Uma cartografia da América desde a perspectiva de três mulheres: avó, mãe, Eleonora. Cujas travessias transatlânticas se complementa com outra travessia que

⁷⁵ Declarações dos artistas na apresentação do vídeo instalação “Funk Staden”, na Bienal Unasul, em 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aV02280wC08&t=194s>. Min. 38 aproximadamente.

constrói uma translocalidade denominada “América” (Cabo Polonio, Atacama, Machu Picchu, Sonora). Sobre esse nome próprio se ensaia e quando se ensaia se escreve, se criam seus contornos (“Hacer la América. Herrumbre: desde Portobelo y hasta la Patagonia” (2015, p. 249)):

América es un desierto sonoro. Cazuela de ave levanta muertos, ají de gallina abre sosiego o trucha arcoiris empina rubias. Oscuras nubes molidan temperamentos de valle y bufeo. Crujido de lastras de Machu Picchu. —Oscuro oficio éste de ser santa. Yo tenía una tierra, me despojaron de ella, ahora hay un parque de diversiones: juegos replican la muerte y son la muerte. Algo en la vereda (zanjita, zanja devuélveme el tino, la cara cierta de mi tierra) es sepultura y nacencia. Aguachile que bulle en la quijada. Cacao herido que trae consigo tintineos de piedra. Cárcamo de agua de Tláloc, chacras marítimas de Manantiales. Cabo Polonio en mi memoria. Y la fuente que no deja de abastecer el mate seco, verdoso, que enjuaga la voz de la abuela. Dijeron que era hija del golpe, de los barrios donde los sones son lentos y carraspean las voces y los toneles de aguardiente se empujan sin trozo de pan; dijeron que era hija del desprecio, de esclavas, de amargas noches de cama entre soldados y cuerpos cobrizos; dijeron que era una mártir —estaban, están equivocados—, luego le dieron algo de espejos y algo de carne de cerdo, algo de nuevos nombres y nuevos apellidos; le enseñaron el uso de la rueda (ya conocía el cero); casi la mata la fiebre. Y de cada golpe ha salido más fuerte. Como el poema, América es una dura cicatriz en el cuerpo. (CERÓN, p. 250-251, grifos do autor)

Se, como pensa a escritora argentina Hebe Uhart, “El centro de lo que significa escribir es convertir un hecho personal en algo de interés para el otro y al mismo tiempo una relación con uno mismo, porque al escribir uno sigue impulsos” (2015, l. 154), então *Tiento* é um esforço por traçar duas cartografias paralelas. Como se observa no poema, a narração da travessia, da história pessoal da família, excede a presença das lascas, dos restos, do puro passado familiar, e envolve também os fragmentos de uma recordação mais antiga, a saber, aquela à qual se deve a origem do substantivo “América”: a comum história de todos os Estados-Nações americanos: conquista e colônia. Contudo, o mais interessante é a contemporaneidade, por assim dizer, desses tempos na expressão da voz lírica, pois eles configuram um entre-lugar no qual confluem as vozes do passado com as do presente: “Quedarás tú, la nueva historia que escribas, el lago malva de tu nombre” (op. cit., p. 259).

Deve-se lembrar que, segundo Paz, a poesia é simultaneamente produto de seu tempo e atemporal, quer dizer, que nela sua matéria se atualiza em um presente permanente. Neste sentido, diz Tamara Kamenszain: “La poesía [...] aunque aparentemente solo habla de cosas personales, lo que realmente hace es *presentificar el presente y eso diluye lo personal entendido como autobiográfico*, donde la vida se entiende como lo que ya se vivió” (2010 apud GARRAMUÑO, p. 153, grifos nossos). Esse

dúplice caminho de aproximação, que vai do presente “pessoal” ao presente mais que pessoal, quer dizer, à atualização mediante a exposição “obscena”, desnuda, dos restos de um passado compartilhado, também se evidencia em outro poema que teve uma versão audiovisual: “Diorama”. No livro, de título homônimo, o material lido no vídeo é a terceira parte do poema “Anotaciones sobre Bricolaje o lo nacional telúrico” (fig. 10). Novamente as anotações, ou seja, a pegada que registra uma provocação perceptual. Uma sedução que vem de e trata sobre um conjunto de ocupações manuais, domésticas. Anotações que, não podemos sabê-lo, são disjuntivas ou equivalências de certa condição terrestre/subterrânea do nacional (“lo nacional telúrico”), que é também a pergunta pela formação do discurso nacional como resultado da influência da geografia sobre o habitar⁷⁶.

⁷⁶ Note-se que esta pergunta não nega a artificialidade das fronteiras que dão seus contornos aos Estados-nações como eles se entendem atualmente, inclusive quando elas coincidem com acidentes geográficos.

III.

Fritura de callo de hacha y calamares, salsa romana.
Breve toque de eneldo [*a tiny hint* me dice].
Un sólo cambio desde el primer año.
El mesero estrena corte [forma casquete, sin patillas].
Sobre el pequeño portavasos un rosé medianamente frío*.
Alzo la vista, al frente un tentáculo se extiende:

smoked potatoes, grilled octopus, pickled red onions, tonnato.

“AY MADRE MÍA”, SUSURRA EL AYUDANTE DE BARRA. PUERTO RICO, COSTA DEL CARIBE
O LAUSTRO DEL ECUADOR. SINFONÍA EN CASTELLANO QUE CORTEJA LA HERIDA EN EL
OÍDO. —CARDA, CARDA EL TELAR DE ALPACA, RESALTE EL CUERPO DEL ANIMAL QUE HAY
EN ELLA. SEA TEMPLO, CUERPO O CORAZA PARA TI MIGUEL, JUAN O GUSTAVO.

Un continente a pedazos.
Sol acallado en el río Bravo o el Amazonas.

Trozos de odio vuelto sobre sí.

* Los conocedores apreciarían la delicadeza del sommelier de haberlo enfriado unos grados más, como se temple una nación antes de ser entregada al tirano. Corte o desuello; este atento que aquí, si no se huelen las encías del perro, uno muere de desasosiego.

[descienden cuerpos, descenden, franjas de sangre,
misma línea sucesoria en bolsas negras]

Al otro lado de la barra susurran de nuevo
“Ay madre mía”.

Y todo el castellano vuelve a ser patria, marea.
Solución emulsificante.

INTERMEDIO. SOBRE LA SUPERFICIE UNA BALLENA. EL ENTERRADOR
FLOTA A SU LADO. LA IMAGEN SE DEFINE ARTICULADAMENTE POR EL
SUBTÍTULO “SUICIDIO EN EL ACUARIO”. GRISURA Y HALLAZGO.

CANTABA ANTES, HORAS ANTES, LA MULTITUD. NOTAS ANTES DE LA
DOMA. ENTONCES EL MUNDO SE LLAMABA GLORIFICAR ESA BELLEZA.

Figura 10. “Anotaciones sobre Bricolaje o lo nacional telúrico”.

Fonte: CERÓN, 2015, p. 295-296.

No poema acima (fig. 10), percebe-se a referência a um jantar, um jantar em um restaurante, uma descrição “básica” dos alimentos que estão no prato, um jantar vertigem de não saber se se está na Ásia ou na América. Uma voz, um som familiar que desgarrar o silêncio, abre uma ferida: “Sinfonia en castellano que corteja la herida del oído”. A lembrança de uma situação: a migração forçada pelas circunstâncias econômicas ou políticas dos países da América Latina: “Um continente a pedaços / Sol acallado en el río Bravo o el Amazonas. // Trozos de odio vueltos sobre sí”. O rio Bravo fronteira física e simbólica, dessas duas Américas, a fronteira que Carlos Fuentes chamou “Cicatriz de una herida mal curada” (apud AÍNSA, 2005, p. 146). Limite imaginário, mas real, que em 2019 não parou de deixar “franjas de sangre, misma línea sucesoria en bolsas negras”⁷⁷. Essa que, segundo um poema de *Tiento*, “chupa el seso” à Nossa América (“América se hunde, y nadie se ha dado cuenta. La otra América le ha chupado el seso” (op. cit., p. 252)).

⁷⁷ Até 15 de agosto de 2019, mais de 500 pessoas tinham perecido em seu intento de migração aos Estados Unidos. Aproximadamente a metade tinha morrido na fronteira entre México e Estados Unidos. Fonte: <https://news.un.org/es/story/2019/08/1460741>

Contudo, essa língua comum que “corteja la herida”, essa língua que foi vetor de opressão, essa “breve pátria” é uma solução emulsificante: algo no qual se dissolver, algo com o qual aguentar a dor, um *fármakon*. Mas, como poderia ser algo ao mesmo tempo ferida e cura? Segundo outro poema de *Diorama*, a língua do opressor aqui e ali se bate com outras línguas, indígenas⁷⁸ ou não⁷⁹, com outras experiências táteis, sonoras, gustativas, olfativas, visuais que “[la] estruja[n]” (cf. 2015, p. 303) até fazê-la nomear aquilo que não lhe era possível nomear. E é naquele “tartamudeio linguístico”, que se expressa muito bem, como mostrou Francisco Morán (2001), nas dificuldades que tinham os cronistas espanhóis de expressar as experiências gustativas das frutas nativas da América a seus concidadãos, que se evidencia a resistência (do fruto) e as fissuras da vontade de se impor: ali inicia a política: “El mundo no es sólo política, y lo es a la vez, como el poema” (CERÓN, 2015, p. 362).

3.4) Sujeitos mínimos

Juhani Pallasmaa diz a respeito das sensações gustativas que: “Our sensory experience of the world originates in the interior sensation of the mouth, and the world tend to return to its oral origins”⁸⁰ (2008, p. 60). A boca e o universo semântico que a partir das suas percepções se constrói, universo que não pode operar sem cumplicidade do olfato (“The most persistent memory of any space is often its smell”⁸¹ (2008, p. 52)), contribuem para aprofundar na poética de Cerón a experiência de habitar o poema, o seu acontecer (in)corporado, que é um elemento nuclear na poética de Cerón desde seus primeiros trabalhos⁸². Lembre-se, aliás, que a boca, a língua, a cavidade bucal são não só órgãos que possibilitam a experiência gustativa, mas também mediante eles se articulam os movimentos que permitem a articulação da voz, a poesia.

“Eneldo”, “comino” “ají de gallina”, “aguachile”, “cacao”, “ajvar”, “mate”, “carne”, “aguardiente”, “ron”, “vodka”, “Darjeeling”, “tabaco”, “humo de tabaco”, “amapola”, “pastelillo de árandanos”, “chips de chocolate”, “menta”, “lozam 2mg”, “tomillo”, “lavanda”, “cardencha”, são alguns dos sabores-olores que, sem incluir, abetos, fresnos, cedros e

⁷⁸ Em um trecho do poema “Detalle de placa rotativa”, diz-se: “ – *iñekuave’ëre aikuaa la tapé, che kũ omo-cha’iva castellano ha’ehina ha ijyvyimi- me ndo pytu’uveima* – Conozco el camino por la ofrenda, la ofrenda es *mi lengua* que *estruja el castellano* y no descansa ya en tierra propia. Traducción de español al guaraní de Cristino Bogado –” (CERÓN, 2015, p. 303).

⁷⁹ Em um trecho de “América”, expressa-se: “acentos sonoros recuerdan a Siberia” (CERÓN, 2015, 249).

⁸⁰ “Nossa experiência sensível do mundo se origina na sensação interior da boca, e o mundo tende a voltar a essa origem oral” (tradução minha).

⁸¹ “A memória mais persistente de qualquer espaço é frequentemente seu cheiro” (tradução minha).

⁸² Cf. CERÓN, 2015, p. 22, 42, 87, 97, 99, 103, 121, 100, 129, 133, 134, 135, 141, 158, 162, 166, 168, 173, 180, 188, 190, 191, 213, 214, 219, 228, 230, 232, 248, 291, 300, 313, 327, 328.

demais espécies de árvores ou flores, aparecem como parte do repertório gustativo-olfativo nos poemas de Cerón. Mediante eles, como no poema “[Estela colectiva de un memorial en los jardines de abetos]”, de *Nudo vortex*, se constrói simultaneamente a textura, a materialidade de um espaço, e as memórias e corpos que o habitam:

((olores)))

Ocres, amargos, ancestrales: la cal de la fosa común donde yace tu padre, la comisura de los labios del hombre tatuado, el olor de los pies de quien ha marchado miles de metros, millones de centímetros cúbicos para vencer una idea obsoleta.

Huele la piel del compañero de tren. Demarca. Huele y demarca. Cuestiona. Absorbe. Demarca. Absorbe. El flujo. Es difícil. Pero cuando se avanza se hace en colectivo. En colectivo. Observa. Huele. No más simulación de olores: te amo porque hueles al paraíso de los años. (CERÓN, 2015, p. 364)

Um cheiro, volátil materialidade que bem poderia se pensar como uma metonímia do acontecer: escapa do cálculo, da predição, não se pode controlar, não se pode evitar senti-lo. Mas, é essa característica, *v. g.* a imprevisibilidade, a que lhe outorga seu poder, sua capacidade de convocar esse afora que abre as fissuras, os espaços nos quais, segundo pensam Nietzsche e Han, (re)emerge o sujeito da sua opressão (*cf.* HAN, 2015). Mas o que é uma experiência? Ao contrário do que se pode acreditar ou indicar o dicionário, vivência e experiência não são as mesmas coisas: “Frente a la vivencia, la experiencia radica en una discontinuidad. Experiencia significa transformación” (*ibid.*, p. 116). Se como pensam Foucault, Nietzsche, Blanchot e Han, “Ser sujeto significa estar sometido” (HAN, 2015, p. 116), quer dizer, significa estar determinado por uma trama de relações social e politicamente normalizadas, então:

“El arte de la vida significa matar la psicología y generar a partir de sí mismo y de las relaciones con otras individualidades, esencias, relaciones, cualidades que no tienen nombre”. El arte de la vida se opone al terror psicológico que se impone en pos de la subjetivación. (HAN, 2015, p. 117)

Justamente, em uma entrada de sua *fan page* no *Facebook*, Cerón declarou: “Yo creo en la experiencia de lo dicho como si el poema se expandiera, se atomizara y no necesitara de la literalidad, porque convoca a la piel, a la escucha y es una *experiencia multiperceptual*”⁸³. Assim, olfato e gosto são convocados como parte do tacto, que é entendido não só como um dos sentidos, mas também como “abertura y vulnerabilidad ante el mundo” (GARRAMUÑO, 2015, p. 81). No poema de *Nudo vortex*, “[Estela colectiva...]”, as palavras, inevitavelmente fragmentárias, reconstroem a sensação de uma

⁸³ <https://ar-ar.facebook.com/FONCAMX/posts/yo-creo-en-la-experiencia-de-lo-dicho-como-si-el-poema-se-expandiera-se-atomizar/2836431049732163/>

experiência psicotrópica coletiva em um jardim de abetos; árvore da família das pináceas que se caracteriza por produzir uma abundante resina com um cheiro forte. A pluralidade de corpos e suas sensações se deixa intuir na estrutura caótica do texto poético, que em alguns momentos adota a forma de um inventário. No trecho citado, por exemplo, a palavra “(((olores)))” aciona um movimento associativo semântico que ora poderia atribuir-se a uma pessoa, ora a várias. Florencia Garramuño observa, falando de outras poéticas nas quais também o sentir, em sua dupla acepção de sensação e sentimento, tem um papel central:

Ese predominio del sentir ocasiona [...] una minimización del sujeto. A pesar de que la hegemonía del sentir podría hacer esperar una poesía netamente subjetiva, ese subjetivismo se encuentra presente solo en tanto puesta en escena de un proceso por el cual el exterior incide en sujetos mínimos de los cuales, en tanto sujetos, poco queda: apenas resta una subjetividad que es pura materialidad moldeada por aquello que ingresa en la poesía y en el sujeto lírico a través de los sentidos. (GARRAMUÑO, 2015, p. 85)

A multiperceptualidade opera nos poemas de Cerón como uma faca com a qual cortar os hábitos perceptuais que desde a “psicopolítica neoliberal” da emoção sem consequências condicionam nossas formas de sentir e de organizar nossas relações (cf. HAN, 2015, p. 117). Relações que, segundo Han, estão mediadas, na atualidade, cada vez mais pelo isolamento que produz o polimento da comunicação, que ganhou como foco a complacência do “sharing-like”, que tão bem se expressa nas redes sociais. Comunicação que adoece narcisismo, porque “Solo hay significaciones allí donde él [el emisor narcisista] se reconoce a sí mismo de algún modo” (HAN, 2012, p. 11), apagando a distância necessária para acolher/abrir esse não-lugar (atópico) em que “el otro hace temblar el lenguaje”, quer dizer, onde o outro se mostra irredutível à linguagem, pois “no se puede hablar de él, sobre él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante” (BARTHES 2006 apud HAN, 2014, p. 10).

Precisamente, só cortando os hábitos perceptuais e comunicacionais é possível uma ética do gesto, a qual, como já se diz, compromete nossa existência. E só desde essa ética pode emergir um sujeito mínimo, quase anônimo, moldado pela interpelação da mirada do outro; um si mesmo baseado numa ética relacional que tem seu modelo na leitura quando ela é assumida como uma atividade produtiva, quer dizer, quando ela é escrita. Em consequência, as identidades se compreendem como um projeto permanente de (re)escritura das fronteiras que definem a pertença a um determinado território semântico ou simbólico.

Neste sentido, em seu ensaio “A escrita fora de si”, Ana Kiffer formula um “sistema móvel e provisório de notações em torno da noção de escrita e suas relações com um

modo discursivo formulado sob a égide de um ‘fora de si’” (2014, p. 47). Não tenho interesse em reconstruir a totalidade do argumento, só quero focar em três aspectos que são patentes na escrita de Cerón: a “proliferação de escritas”, a “metamorfose dos corpos através das escritas” e os “efeitos desestruturantes do texto”.

Kiffer tenta pensar a partir de Barthes as relações entre gesto e escrita para reconsiderar as relações entre o oral e o escrito. Para isso, cita um trecho de *Variações sobre a escrita*, no qual Barthes afirma, seguindo a Jacques van Ginneken, que “a escrita seria anterior à linguagem oral” (2004 apud KIFFER, 2014, p. 49). Essa afirmação, inicialmente esquisita, dilui a velha tensão entre oral e escrito porque mostra que “não é necessário fazer a escrita descender da fala” (*ibid.*, p. 50). Essa dissolução da dicotomia mostra que em ambos os casos se trata simplesmente de tipos de sintagmas, de escritas lineares ou rizomáticas. Kiffer mostra que o próprio Barthes percebeu o alcance da sua descoberta ao indicar que a atividade da escrita pode ser entendida desde a proliferação rizomática como “passagem incessante entre regímenes heterogêneos” (*ibid.*, p. 50).

Um exemplo dessa passagem, dessa proliferação das escritas, é o livro de poemas *Borealis*, publicado em 2016, pois nele Cerón parte só do audiovisual para escrever – o primeiro poema, “Borealis (*Airship II*, 2012, 3:24)”; este foi escrito a partir do vídeo “*Airship II*”, do artista estadunidense Kenneth Anger. O livro também inclui uma seção de foto colagem, intitulada “Cinco partes de uma prosecución” (*cf.* fig. 11 e 12), que são cinco fotografias de Ana Hop, intervindas com colagem por Ari Chávez Chacón. Nestas foto-colagens, as fotografias de primeiro plano são de partes do corpo – dobras da mão, do pé, cotovelo, etc –, as quais são (re)escritas como mapas mediante a intervenção manual de Chávez. É importante lembrar que o poema “Borealis” também teve uma versão sonora, cuja música foi produzida por Chefa Alonso.



Figura 11. Foto colagem “Cinco partes de una prosecución”.

Fonte: CERÓN, 2016, p. 39.

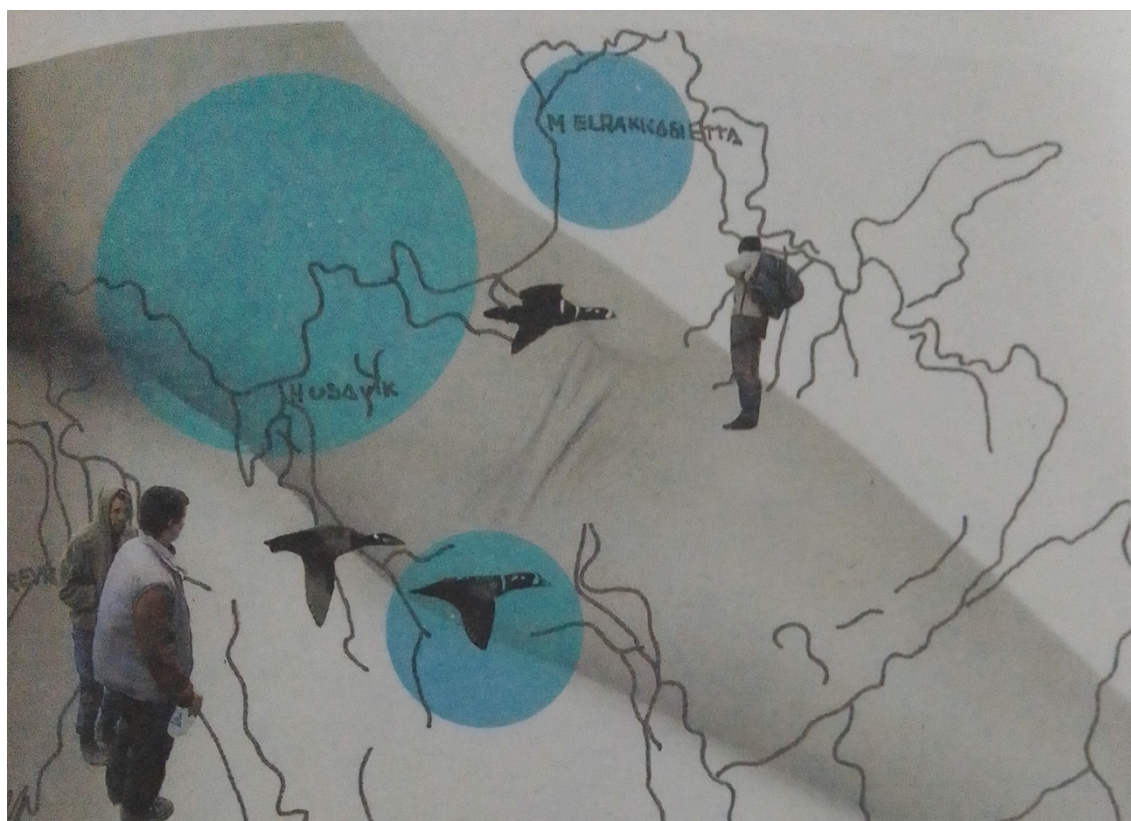


Figura 12. Foto colagem “Cinco partes de una prosecución”.

Fonte: CERÓN, 2016, p. 31.

Contudo, se a escrita se transforma em passagem entre diferentes regimes de saber-fazer, também abre espaço para a transição entre os corpos. Precisamente, outro trecho de Barthes citado por Kiffer tem a ver com o modo em que na antiga escrita siriática se escreviam os manuscritos: “o escriba vai de cima para baixo, mas para ler é preciso girar o manuscrito 90° para a direita e ler horizontalmente: o corpo do leitor não é o corpo do escrevedor: um vira o outro” (BARTHES 2004 apud KIFFER, 2014, p. 51). Como já foi discutido anteriormente a partir dos textos de Lispector e Agamben, autor e leitor não estão juntos simultaneamente, pois é no espaço vazio que deixa o autor que o leitor acomoda sua própria ausência. Nesta direção, Barthes afirma: “talvez aí esteja a regra secreta de todas as escritas: a ‘comunicação’ passa por um avesso” (BARTHES 2004 apud KIFFER, 2014, p. 51). E é aqui, como bem remarca Kiffer, que aparece a primeira dimensão do “fora de si”:

Se por um lado estar ‘fora de si’ exprime uma exacerbação das intensidades afetivas e, por conseguinte, corpóreas, por outro, essa mesma noção vem evocar um certo deslocamento, mais além, uma profunda dissociação entre ‘eu mesmo’ e algo fora dele. (KIFFER, 2014, p. 52)

Significativamente, outra seção de *Borealis* é intitulada “La representación de la luz por el lodo”, e aqui só o título já remete para a inversão entre matérias. Essa inversão, análoga ao caso do corpo escrevedor/corpo leitor, é mantida durante os poemas desse trecho do livro, que furam os espaços “próprios” da linguagem e matéria:

Sudor entre las páginas. Agua. Al azar el vocabulario familiar, la palabra alzada en tiranía. Tantos soles girando entre las sienes. Universo. Florecimiento de aguanieve y frutos vocales.
Expectativa, el diluvio es siempre el último recurso.
(CERÓN, 2016, p. 72)

Desde esta perspectiva, o produto da escrita, o texto, não é um espaço de conforto no qual o leitor pode encontrar compreensão ou consolação a suas angústias existenciais, pelo contrário a questão da leitura é “a capacidade de suportar os efeitos dos afetos mais ou menos violentos, desestruturantes, que o texto exerce sobre nós”, quer dizer, “de ser capaz de não resistir aos efeitos transferenciais reais que exerce sobre ele a escrita” (op. cit., p. 52). Entre autor e leitor acontece, como no caso das duas posições do escriba, uma “mutação corporal”. É essa a mutação corporal que autoriza a Barthes a pensar em S/Z que existem textos legíveis e textos escrevíveis.

Se com Deleuze acreditamos que o barroco é substancialmente um modo de escrever e ler, então estamos em situação de refletir sobre a possibilidade de pensar a poética de Cerón como inscrita em um movimento de “barroco fora de si”, o que não implica nem uma vontade de encaixotar o trabalho de Cerón nem um vínculo geracional-temporal omnicompresivo. É só o esforço por explicitar alguns procedimentos de leitura-escrita na obra da referida autora, que coincidem com outros que já têm sido descritos dentro da crítica de outros autores. Quando se fala de “barroco”, como incisivamente remarca Roberto Echavarren, em seu prólogo ao livro de Marcos Wasen, *Barroso y sublime: poética para Perlongher* (2008), não se pode falar do barroco sem falar do sublime, quer dizer, “de intensidad de dolor o placer – de la máxima o mayor intensidad, que sobre pasa el techo de nuestro aguante corporal” (ECHAVARREN apud WASEN, 2008, p. 15). Em outras palavras, de “efeitos desestruturantes” do texto sobre o corpo. Neste sentido, no poema barroco procura-se um efeito sublime, um efeito que provoque uma intensidade que não se deixe explicar, uma ruptura de si, um fora de si; um “éxtasis serio” o chama Perlongher, e deixa nas mãos dos leitores julgar a sinceridade do gesto.

A textura do “poema barroco” é como o tecido: combinação artificial, combinação de modos de falar, de sensibilidades que se desnorteiam ou que se encontram nas margens de um corpo que é e não é orgânico, de um corpo que é e não é humano. Por

isso, afirma Echavarren que na poética barroca: “el cuerpo no es algo ya definido y estacionado en lo real, es un *sensorio* (aparte de sus otras funciones), gana libertad de juego y nos libera del antropomorfismo)” (ECHAVARREN apud WASEN, 2008, p. 18). E é precisamente por ser esse jogo livre com as configurações do sensível que o poema, como diz o verso de Cerón citado previamente, é político. Ou, nas palavras com que Echavarren pensa a obra de Wasem sobre o poeta Néstor Perlongher, “[el] poema ‘hace’ política al exponer una sensibilidad perturbadora” (ECHAVARREN apud WASEN, 2008, p. 18).

4) TRAMADOS ESCRITURALES: ALGUNOS ASPECTOS DE LOS PROYECTOS POÉTICOS DE ROCÍO CERÓN Y LÍA COLOMBINO EN PERSPECTIVA COMPARADA

4.1) Introducción: de hilos invisibles y poéticas comparadas

En su ensayo “Hacer mundos con gestos”, Marie Bardet apunta que:

Leer, como también percibir, es siempre ir componiendo imágenes; adelantar o ralentizar una frase, completar una palabra antes de que se termine; es proyectar los apoyos en los huecos de lo no dicho, las historias o los paisajes del campo de batalla en que el texto fue escrito. (2019, p. 83)

Leer como percibir, percibir como leer, leer como escribir, escribir como leer, he aquí los grandes nichos semánticos sobre los que ha orbitado este texto/textil. Texto/textil que se (ins)/(es)-cribe como lectura intentando “proyectar los apoyos en los huecos de lo no dicho”, es decir, (re)escribiendo mediante otros textos y experiencias los vacíos para componer un boceto, con suerte una imagen, del curso de dos proyectos poéticos en movimiento, dos proyectos poéticos en devenir; y, a través de ellos, de las urgencias y emergencias de un tiempo, nuestro tiempo, también en devenir.

Como remarqué en la introducción del capítulo 1, hasta donde han sido desarrollados los proyectos poéticos de Cerón y Colombino se han constituido, en gran parte, por un movimiento auto-perceptual/auto-reflexivo que cuestiona las gramáticas lingüísticas/perceptuales/históricas/sociales hegemónicas como condición de existencia e inteligibilidad de sus producciones textuales y/o de sus acciones poéticas. Por ello, como espero haber dilucidado en los capítulos 2 y 3, en sus procedimientos textuales se vuelve permanentemente sobre los actos/gestos de leer y escribir, disposición crítica que se convierte en fibra desde la que tejer una red de vínculos hasta entonces no tramados entre sus proyectos poéticos.

En su ensayo “Comparatismo latinoamericano: una teoría cultural entre lo comarcano y lo supranacional”, Marcela Croce esboza las bases de un comparatismo cultural, ella lo llama programático, cuya orientación metodológica, desprendida de la búsqueda de influencias (es decir, del rastreo filológico de fuentes (*cf.* 2019, p. 94)), sea “restituir relaciones donde todavía no son visibles” (*id.*). Es decir, propone profundizar los objetivos que Manuel Asensi Pérez atribuía a la literatura comparada, entendida como “poética relacional”, a saber, estudiar las razones por las que no hay relación entre determinadas producciones textuales. En palabras de Asensi: “[H]ay que crear una

relación allí donde no la hay, allí donde la intertextualidad, el injerto o el palimpsesto no ha sido posible por un acto de violencia y represión” (apud CROCE, 2019, p. 12).

Precisamente, quizá sea en ese “acto de violencia y represión” que impide el palimpsesto, la intertextualidad, el injerto que Cerón piensa cuando decide incluir un verso en guaraní-jopará traducido por Cristino Bogado en su poema “Detalle de placa rotativa (sección)” que hace parte de su poemario *Diorama*. El verso reza:

—ĩñekuave'ëre aikuaa la tapé, che kü omocha'iva castellano ha'ehina ha ijyvyimi-
me ndo pytu'uveima—*
[Conozco el camino por la ofrenda, la ofrenda es mi lengua que estruja el caste-
llano y no descansa ya en tierra propia]. (CERÓN, 2015, p. 303)

En la sección dedicada a Colombino (cap. 2), remarqué enfáticamente la forma en que ella reflexiona en su obra ensayística y poética sobre la escritura de la nación, particularmente la escritura del Paraguay como nación. En el caso de Cerón, no obstante, si bien al analizar *Tiento* y *Diorama* enfaticé algunos aspectos de su lectura/escritura de las marcas de la forzosa configuración de ese “continente a pedazos”, no se había considerado todavía la importancia que en su proyecto poético tiene la reflexión sobre la narración de América⁸⁴, y dentro de ella de México, como un “diorama de familia” (cf. CERÓN, 2015, p. 300).

Un diorama es, según la definición de la RAE: un “panorama en el que lienzos transparentes pintados por ambas caras permiten, por efectos de iluminación, ver en un mismo sitio dos cosas distintas”⁸⁵. Se observa entonces desde la denotación estándar de esta palabra que en su significado ya está contenida la indicación a cierta continuidad relacional entre las partes que componen el diorama, sin embargo, Cerón refuerza esta idea al caracterizar, mediante un “genitivo subjetivo”⁸⁶ (cf. 2010, p. 689), el diorama como “de familia”, lo que indica simultáneamente que está constituido por y le pertenece a una cierta familia en virtud de un tramado al mismo tiempo consanguíneo e histórico. Mas ¿qué implica concebir a América Latina como un “diorama de familia”?

En el poema al que pertenece este trecho, denominado “Cumbres -tercer sector-”, la palabra que, por así decir, desata el movimiento de asociación de imágenes es “pleura”, la cual se repite varias veces a lo largo del poema. Pleura se llama a cada una de las membranas serosas que se extienden sobre las cavidades torácicas y la superficie de los pulmones de los mamíferos. Estas membranas son fundamentales en la mecánica de la

⁸⁴ América Latina, habría que precisar, ya que como mostré previamente ella distingue dos Américas, cf. cap. 3.

⁸⁵ Disponible en: <https://dle.rae.es/diorama?m=form>

⁸⁶ 36.2.1b

respiración. La repetición de esta palabra en el poema trama una continuidad rítmica en el curso libre de las imágenes, entre las cuales no hay un encadenamiento narrativo, lo que contribuye al efecto de yuxtaposición propio del diorama. Esto invita al lector a prestar una mayor atención a la experiencia corporal, valga decir respiratoria, de la lectura que a los posibles “significados” de las palabras. El título, “cumbres”, parece reforzar esta idea de travesía hacia las alturas, a un lugar físico, psíquico o emocional donde falta el aire, donde, por tanto, hay que estar atento a la respiración para no perecer. Pero también evoca el basto sistema montañoso, la Cordillera de los Andes, que fue y es el territorio ancestral de varias culturas originarias como los aymaras (cuya palabra castellanizada fue adoptada para denominar la cadena montañosa), los incas, los quechuas, los mapuches, entre otras.

Pleura.

Antes incidencia.

Acaso hiel sobre vértice cresta cimera.

Pleura.

Yacimiento o ala, cuerpo afincado en montaña.

Tejido que cubre apenas el monte.

Mirto o salvia.

Nada queda sobre el césped.

Piso / alteridad y fuga.

Un misterio concluía:

sobre los cuerpos un ramillete de claveles;

entono de pasamiento.

Lenguamadre que acrecienta.

Pleura.

Latitud en descenso o descalabro del que llega; zanja.

Viene o va,

campamento articulado por la ausencia.

Pleura.

Mi hermano guarda un grito que no encuentra trazo.

Golpes sobre la plaza,

pies que dan memoria.

Marcha.

No coopera, no interviene.

Corte o jaula, un niño duda si volverá su padre.

Pleura.

Nación pueblo contiguo creado por el “suyo”, “nuestro”.

No.

No regreses.

Volvería si los nudillos no fueran tan *de angustia*,

hueso.

Preservación del apellido,

hermandad que se niega pero está.

Carbón, discada artificial, diorama de familia;

la sortija lleva inscrita la historia entera.

Pleura.

Atardecer en malva.

Rojizos haces entre nubes.

Resta, suma.

Los nombres no caben en sí.

Baldosas heridas;

iridiscencia casa o hiel sobre la plaza.

Pleura.
 No hay misterio donde el huerto
 /escarpada barrio colonia/
 acaba.
 Afinque nuestra mirada
 en el ojo del que mata.
 Nombrar lo sabido.
 Nombrar lo sabido.
 Nombrarlo.
Pleura.
 (CERÓN, 2015, p. 299-300, énfasis en el original)

Dado que la palabra ‘pleura’ inicia con una letra oclusiva bilabial “p” esto hace que en su pronunciación el aire contenido en los pulmones sea expulsado solo por la boca y no por la nariz, de modo que las cuerdas vocales vibran. La presencia reiterada de esta palabra evoca, entonces, la producción del sonido, el balbuceo, que devendrá vocalización, voz, palabra, nombre. Recuérdese que en la primera etapa de aprendizaje del lenguaje en bebés son los sonidos oclusivos y nasales los que primero aprenden a pronunciar, de ahí el conocido balbuceo: “ma... ma...” “pa...pa...”. Ese balbuceo, entonces, como ya se remarcó en el capítulo 3, está íntimamente conectado con la madre, que es nuevamente evocada en este poema cuando se dice: “Lenguamadre que acrecienta”. Pero en esa invocación a la “lenguamadre”, también resuena, como contrapartida, un verso de *Tiento* en el que se dice “América es una madre que mata” (CERÓN, 2015, p. 248). Hay madres, entonces, sugiere el contraste de los versos, que dan al quitar vida, madres que apocan lenguas y culturas, como decía Colombino que habían hecho los conquistadores y los jesuitas con el guaraní, para hacer crecer otra cosa.

América, invención que sigue tramándose, nombrándose, (ins)(es)cribiéndose a fuerza, sangre y devoción, lugar heterotópico en que se rebusca y re(ins)(es)cribe una hermandad negada: “Mi hermano guarda un grito que no encuentra trazo”, dice otro de los versos de “Cumbres”. ¿Cuál es el vínculo que, en el vocabulario de Croce y Asensi, se busca reponer entre los espacios heterogéneos que denominan esas palabras inasibles: América Latina? En “Detalle de placa rotativa...”, se aproximan tres geografías: “*Paraguay existe, también Tampico y El Petén*”. En entrevista con Paul Holzman (2015) para *World Literature Today*, Cerón declaraba ante la pregunta de Holzman de por qué incluir en guaraní un verso:

Because it is always said that Paraguay does not exist, which is a way of saying that it is a tiny country, outside of the orbit of the more well-known countries like Brazil, Argentina, Perú, or Mexico. But, in reality, it is a country that has the grand culture that is Guaraní, and its language is very rich. I wanted it to be present in the book, so I asked a Paraguayan writer and friend, Cristino Bogado, to translate a

few of my verses into the Guaraní. It is an homage of sorts to his culture and his homeland, and to the presence of those who are not so visible but form part of the complex horizon of Latin America. (CERÓN apud HOLZMAN, 2015, s/p)⁸⁷

Es ese complejo horizonte Latinoamericano, ese “diorama de familia”, en el que, como piezas casi invisibles de la composición, se perfilan las historias, igualmente ignoradas y silenciadas en todo el continente, de la resistencia de los pueblos originarios por la preservación de sus lenguas y costumbres ante un movimiento colonialista y de exterminio que no ha dado tregua, lo que parece remarcarse en el verso “Paraguay existe, también Tampico y El Petén”. La asociación del Paraguay con estas regiones de México y Guatemala respectivamente muestra que es especialmente la resistencia silenciosa pero persistente de las lenguas subalternas (en Tampico: nahuatl, huasteco; en Petén: itza, Mopán y Q'eqchi'), que “estrujan” el castellano, lo que constituye uno de los focos de interés para Cerón, como se evidencia en el último trecho del poema, en el que el verso que es traducido al guaraní-jopará por Bogado es “recombinado” hasta invertir el lugar de la lengua subalterna y la lengua dominante⁸⁸.

Conozco el camino por la ofrenda, la ofrenda es mi lengua que estruja el castellano y no descansa ya en tierra propia. La ofrenda es mi lengua, descansa ya en tierra propia. Conozco el camino, el castellano, la ofrenda: mi lengua en tierra propia. El camino en tierra propia, la ofrenda, el castellano, mi lengua ya descansa. (CERÓN, 2015, p. 305)

El castellano se convierte así, desde una posible lectura, en la ofrenda que es necesaria para encontrar un camino en tierra propia. En la ya citada entrevista con Holzman, Cerón precisa que su interés por reincorporar estas memorias de resistencia (lingüística) en su poemario *Diorama*, el cual ella concibe como un “libro de escuchas”, era recolocar en escena “voces, imágenes y verdades de una nación, un continente”, lo que sitúa nuevamente en perspectiva visiones de comunidad y de relación con el entorno que habían sido omitidas en las historias oficiales; esto en la creencia, como dice un verso de “Detalle...”, de que “cada acorde de lenguas es una habitación posible” (CERÓN, 2015, p. 304). En línea con esta afirmación de Cerón, Colombino dice en una entrevista

⁸⁷ “Porque siempre es dicho que Paraguay no existe, lo que es una manera de decir que es un pequeño país, fuera de la órbita de países más conocidos como Brasil, Argentina, Perú o México. Pero, en realidad, es un país que tiene una gran cultura que es la Guaraní, y su lenguaje es muy rico. Quería que estuviera presente en ese libro, entonces le pregunté a un amigo y escritor paraguayo, Cristino Bogado, si podía traducir esos pocos versos a guaraní. Es un tipo de homenaje a su cultura y territorio, y a la presencia de aquellos que no son muy visibles, pero forman parte del complejo horizonte de América Latina” (traducción propia).

⁸⁸ Si bien, como apunté en el capítulo 2, el guaraní-jopará es completamente diferente al guaraní tribal, el primero sí le debe su origen al segundo y constituye una modificación del castellano desde una lengua subalterna.

con Dana Andrew para *Museum News* (2019) que la perspectiva no ancestralizante que ante el arte de las etnias adopta el Museo de Arte Indígena, que ella dirige en Asunción, “is not only a matter of including new voices and giving a place for them to be audible and visible, but of displacing the spectrum towards historically peripheral territories of the hegemonic culture”⁸⁹. Así, los detalles del diorama Paraguay, el diorama México, el diorama Paraguay-México, el diorama América Latina solo se podrán apreciar graduando la luz, como propone didácticamente Cerón en “Detalle...” (cf. 2015, p. 302, línea 16; p. 305, línea 18; p. 307, línea 4).

Como he evidenciado en las páginas precedentes, el objetivo de este último capítulo es poner en diálogo los proyectos poéticos de Cerón y Colombino para evidenciar algunas re-escrituras/re-lecturas de la comunidad y la democracia que ellos auspician y propician. Con este objetivo, consideraré los espacios de reflexión que desde sus labores como curadoras, editoras y pedagogas abren Cerón y Colombino. Puntualmente, voy a trenzar un diálogo entre la curaduría que Cerón ha realizado del Festival de Poesía Interdisciplinar ENCLAVE y el trabajo de dar continuidad y de defender el legado del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro que Colombino ha llevado a cabo desde su rol como directora del Museo de Arte Indígena; entre la labor editorial que ha realizado Cerón con *Motín Poeta* y *El billar de Lucrecia* y Colombino con *Ediciones de la URA*, y entre la labor pedagógica de ambas a través de clínicas y talleres de creación literaria e interdisciplinar. Es significativo remarcar que el análisis de estas facetas del trabajo creativo de estas mujeres proviene especialmente de fuentes digitales, con excepción de la audio plaqueta “Proyecto Auricular”, de Lia Colombino y Javier Palma, y el libro *Clínicas de imaginación poética. Manual de educación interdisciplinar*, de Rocío Cerón y José Manuel Springer.

4.2) Expansiones

I am not a painter, I am a poet.
Why? I think I would rather be
a painter, but I am not.

Frank O'Hara

El epígrafe que encabeza la sección son los primeros versos del poema “Why I Am Not a Painter”, de Frank O'Hara. Sus palabras apuntan a una infranqueable distinción

⁸⁹ “No es solo una cuestión de incluir nuevas voces y darles lugar para ser escuchados y vistos, sino de desplazar el espectro hacia territorios históricamente periféricos respecto a la hegemonía cultural” (traducción propia).

entre dos disciplinas artísticas: la pintura y la poesía: una cosas es ser pintor, otra ser poeta. Sin embargo, a medida que avanza el poema el cerco que se dibujaba alrededor de cada una de las artes se va volviendo poroso:

for instance, Mike Goldberg
is starting a painting. I drop in.
"Sit down and have a drink" he
says. I drink; we drink. I look
up. "You have SARDINES in it."
"Yes, it needed something there."
"Oh." I go and the days go by
and I drop in again. The painting
is going on, and I go, and the days
go by. I drop in. The painting is
finished. "Where's SARDINES?"
All that's left is just
letters, "It was too much," Mike says.

But me? One day I am thinking of
a color: orange. I write a line
about orange. Pretty soon it is a
whole page of words, not lines.
Then another page. There should be
so much more, not of orange, of
words, of how terrible orange is
and life. Days go by. It is even in
prose, I am a real poet. My poem
is finished and I haven't mentioned
orange yet. It's twelve poems, I call
it ORANGES. And one day in a gallery
I see Mike's painting, called SARDINES.⁹⁰

Al final del poema de O'Hara, la "explicación" que constituía el "motivo" del poema, a saber, "why I am not a painter", se torna dudosa, mas no porque no se pueda ya distinguir entre pinturas y poemas, ni entre sus respectivas técnicas o resultados, sino porque pintor y poeta se reconocen en el gesto, siendo este último una continuidad entre estilo, técnica, cuerpo y espíritu, que expresa un modo de relación más que una mera "forma corporal" (cf. BARDET, 2019, p. 89 y 91). A partir de esta orientación de sentido que nos proporciona el poema de O'Hara, desplegaré el primer nodo, por así decir, desde el cual articular el diálogo entre las trayectorias de Cerón y Colombino. Este nodo es su relación con las artes visuales, puesto que ambas artistas están significativamente marcadas por este contacto, lo que ha hecho de la relación con la imagen, lo visual y lo performático algo muy presente en todas sus facetas creativas no necesariamente por haberlo incluido como material en su obra, mas por los gestos que en sus trabajos con la palabra ha impreso.

Lia Colombino nació en el seno de una familia de artistas. Su madre, la pintora

⁹⁰ Disponible em: <https://poets.org/poem/why-i-am-not-painter>

Olga Blinder, notable figura del arte visual paraguayo de la década del setenta. Su padre, Carlos Colombino, pintor, arquitecto y poeta. En una entrevista para el programa *Contar el arte*⁹¹ (2018), Colombino narra jocosamente algunos de sus encuentros con la colección de arte de sus padres, por ejemplo, cuenta la experiencia de encontrarse con un Cristo quiteño con estas palabras:

Había un Cristo quiteño, que era un Cristo de la paciencia, que estaba sentado, tenía el ojo de vidrio, eso me impresionaba mucho, el ojo de vidrio, tenía las rodillas en carne viva, tenía dos cosas que le entraban en la cabeza, después entendí que no le entraban, sino que era una luz o algo que le salía, las potencias, verdad, pero para mí era una cosa que le entraba, y yo decía: “¡pobrecito!”, tenía también la corona de espinas, pero para mí lo más terrible, y era casi una travesura, era darle vuelta, porque yo le daba vuelta y se veía la espalda lacerada, pero de una forma terrorífica, cine gore, ¡gore, gore!. Y bueno, es ese imaginario que va como... yo no sé si enriqueciendo es la palabra, pero va como alimentando. (COLOMBINO, 2018)

Con las piezas que a lo largo del tiempo adquirieron Olga Blinder y Carlos Colombino se inició la Colección Circulante, que rotaba por diferentes instituciones educativas y espacios públicos de Asunción, después esta colección serviría de base para el acervo del Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo (MPAC). Muchos años después, ya instituido el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro (CAV/MdB) en su predio definitivo en Asunción, con sus respectivas divisiones MPAC, Museo del Barro y Museo de Arte Indígena, Lia Colombino se convertiría primero en la Coordinadora del Departamento de Documentación e Investigaciones, entre 2001 y 2008, y después, a partir de 2009, en la directora del Museo de Arte Indígena.

En 2013, Colombino publicó un breve ensayo sobre la historia y significación del CVA/MdB. El documento se titula “Este museo no es un museo. El Museo del Barro: ese tercer espacio”⁹². Llama la atención la paradójica condición de esta institución expresada en el título de este texto, el cual afirma y niega simultáneamente la condición de “museo”. El preludio del ensayo nos ofrece a este respecto una esclarecedora indicación:

Los antecedentes del Museo del Barro y, luego, el Museo mismo, nacen por necesidad. Una necesidad que respondía, en su momento, a un colectivo acotado. Este colectivo adelantará dos cuestiones (que venían gestándose desde otros sitios): por un lado, el campo de la disputa por el sentido -en una escena, local, en la cual las instancias de representación tradicionales se encontraban en crisis- y, por otro, el del debate explícito sobre culturas ágrafas. Vendrá a llenar una vacancia, un tercer espacio.
“Había que crear el Museo del Barro para poder vivir en el Paraguay”, dice Carlos Colombino una y otra vez, casi obsesivamente, y no se trata de una exageración.

⁹¹ Disponible en: <http://fundaciontexo.org/2018/10/05/contarelarte-con-lia-colombino/>

⁹²http://www.portalguarani.com/2128_lia_colombino/20732_este_museo_no_es_un_museo__el_museo_del_barro_es_ese_tercer_espacio__por_lia_colombino_.html

Los artistas e intelectuales que estuvieron involucrados en la creación de este espacio carecían de asilo. Las instituciones paraguayas dedicadas al arte se encontraban cooptadas; algunas de ellas eran el fiel reflejo de la situación política: la dictadura stroessnerista; otras, eran solamente ultra conservadoras, sin una toma de postura política. Siendo un ambiente más bien pequeño, el mundo del arte asunceno carecía de espacios alternativos que pudieran responder a las diversas subjetividades existentes, muchas veces representadas por una sola persona o un par.

El compromiso de algunos artistas con ciertas posturas políticas no les permitía integrarse a otros movimientos que habían surgido entre los años 50 y 60. Estos artistas empezaron a tomar otras posturas con respecto al arte y, sobre todo, otras posturas políticas. (COLOMBINO, 2013, s/p)

A la luz de estas observaciones sobre las razones a las que obedeció la creación del CAV/MdB se entiende mejor el oxímoron, en que resuena el célebre de René Magritte, que evoca el título, ya que si por “museo” se entiende un lugar en que se coleccionan y exponen objetos, entonces el CAV/MdB no es tal. El CAV/MdB es sobre todo un proyecto cultural y político, un escenario de “disputa por el sentido”, que se ha construido pacientemente durante más de 30 años, articulando, tras la construcción del predio en Asunción, proyectos inicialmente independientes aunque no separados, que compartían, de hecho, comparten orientación ideológica, afectiva y creativa (cf. COLOMBINO, 2011, s/p). El CAV/MdB está formado por tres grandes grupos de colecciones: arte urbano y erudito paraguayo e iberoamericano (MPAC), arte popular (Museo del Barro) y arte de las etnias (Museo de Arte Indígena). Respecto a la articulación de las tres partes del CAV/MdB comenta en su ensayo Colombino:

El tratamiento de las obras en el museo se realiza de tal manera que el arte popular y el indígena se ubican en pie de igualdad con respecto al arte urbano o “erudito”. *El museo pretende que estas obras se confronten y dialoguen en un ámbito de respeto de las diferencias.* El proyecto pretende desmentir el mito oficial que reduce la producción simbólica popular e indígena a lo “folclórico”, “autóctono” y “vernáculo”: a “lo nuestro”.

Cuando Ticio Escobar, quien ha pensado el arte paraguayo desde ese triple lugar de manera sistemática, escribe *La Belleza de los Otros* (1994), cuenta el relato fundacional que sustenta el libro: El brazalete de Túkule. Túkule, un gran shaman ishir, está haciendo delicadamente un oikakar (en el soporte de una red realizada con una fibra vegetal hecha de una bromeliácea se atan, una a una, pequeñas plumas y plumones). Ante la pregunta de Ticio, de por qué le agrega una línea de plumas de distinto color a lo que ya parecía terminado, le contesta: “Para que sea más bello”. Ese brazalete que confunde sus funciones, que es ceremonial, shamánico y ritual, a la vez debe brillar, debe dirigirnos la mirada (COLOMBINO, 2013, s/p, énfasis agregado).

Este giro en la forma de comprender el arte de los pueblos originarios, aunque puede parecer trivial fue y continua siendo extremadamente radical ante el colonialismo que sigue avanzando sin tregua sobre los territorios de los pueblos originarios, cuyas lenguas y costumbres sobrevivieron, aunque sea parcialmente, a la conquista y colonia. Y

lo es porque cuestiona la autonomía de la obra de arte como principio de valor estético, pues es precisamente esa dimensión del uso práctico o ceremonial lo que supuestamente disminuía en su valor estético estas creaciones. El CAV/MdB desafía así las fronteras que separan los “lugares de enunciación en el arte” (cf. COLOMBINO, 2011), las expande, pero no solo para dejar oír nuevas voces, sino principalmente para desplazar el eje de la historia a otras narrativas. Detrás de ese desplazamiento hay, entonces, no solo un esfuerzo por trasladar el eje de las narrativas sobre el arte paraguayo, sino una voluntad por democratizar el país. Ese ímpetu democratizante que ha marcado la historia del CAV/MdB es un hito en la historia política y cultural del Paraguay, marcada por el autoritarismo, y su alcance lo describe bellamente Carlos Colombino cuando dice:

Pensar un espacio que no sólo conglomerara obra, [sino] también personas, fue una de las tantas estrategias posibles. Esto favoreció a cierto espíritu de resistencia. Sentir que la comunidad estaba conformada, en primera instancia, por nosotros mismos y que necesitábamos darle otra imagen al Paraguay, esa que desde nuestro deseo queríamos inventar. Luego, esa instancia de comunidad se fue expandiendo, el círculo se fue agrandando... (COLOMBINO, 2013, s/p)

En *Estética de la emergencia*, libro en que se perfilan y estudian algunos de los ejes desde los que se articula el movimiento estético-político de cambio de una configuración cultural basada en la autonomía de las artes hacia una estética relacional y procesual en emergencia (cf. 2010, p. 7-8 y ss.), Reinaldo Laddaga apunta que lo característico de algunos proyectos artísticos contemporáneos, él analiza el caso del film *La comuna*, de Peter Watkins, es instaurar colectividades temporales, como las de las fiestas o las ceremonias, en las que “una palabra común puede elevarse en su seno sin que haya necesidad de poner en operación un mecanismo representativo” (ROSANVALLON, 2004 apud LADDAGA, 2010, p. 164), es decir, “sin que la palabra común deba tomar la forma de una afirmación de unanimidad” (ibid.). Este parece ser también el caso del CAV/MdB, pues en él

La construcción de un espacio para que la diferencia obtenga un lugar es, sin duda, una postura política y una apuesta importante en el contexto en el cual esto se realiza. Este espacio desmiente con rigor aquella historia oficial paraguaya y va más allá; desmiente el canon, intenta atravesar la noción de arte moderno con otra visión de arte, la cual deja abierta la posibilidad de otros atisbos y aristas, hace ingresar la contingencia a un espacio de certezas duras. Haber abierto ese claro para la diferencia, fue la apuesta de un grupo de personas para que el Paraguay se mostrara con una cara que le fue negada. La cara de la diversidad. (COLOMBINO, 2013, s/p)

En otra sección de este ensayo, Colombino sugiere que precisamente la apertura

de ese espacio para la diferencia que inauguró en la historia del Paraguay el CAV/MdB es equivalente a la invención de un alfabeto que permitió la escritura de otras formas de estar, hacer y vivir juntos. En *Políticas da escrita*, Rancière afirma que la dimensión política de la escritura no tiene que ver con un contenido específico de los enunciados, sino con una determinada ocupación/división de lo sensible, así como con la alegorización de esta (1995, p. 7). En *Partilha do sensível*, por su parte, Rancière describe las relaciones que entre estética y política se manifiestan a la luz de la noción de división de lo sensible, la cual define como “O sistema de evidencias sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2009, p. 15). Una de sus tesis principales, en este sentido, es que en la política ya habría una estética que antecede a todo acontecer del arte, a saber, aquella bajo la cual se instituyen las relaciones entre el gobernar y el ser gobernado o, dicho de otro modo, entre quién puede y quién no ocuparse de lo común. Esta división de las ocupaciones, los modos de actuar y los espacios y modos de enunciación es lo que abre el escenario político, pues al mismo tiempo que define quién se ocupa de lo común también delimita el recorte temporal y espacial, perceptual y lingüístico que define qué está en juego en la experiencia política. En este sentido, el tercer espacio que abre el CAV/MdB es también el tener lugar de una posibilidad: “borronear las fronteras que separan los distintos lugares de enunciación del arte”, cuestionando con ello también la escritura de las fronteras sociales y políticas que lo condicionan.

En una dirección análoga, Rocío Cerón organiza, desde 2011, el Festival de Poesía Interdisciplinar ENCLAVE, al cual ella describe como “un espacio de hibridación y encuentro donde lo literario expande sus posibilidades a través de distintos lenguajes contemporáneos”⁹³. Rocío Cerón se formó como historiadora del arte. En conversación con Magali Lara para el ciclo de entrevistas “A propósito del verbo estar”⁹⁴ (2017), Cerón declaraba que sus inicios como poeta en realidad se situaban en arte plástico y el performance. Según declara Cerón en la entrevista, fue hacia finales de los noventa, tras varias exposiciones en museos, galerías y centros culturales de Ciudad de México, que comenzó a ser consciente de su escritura poética:

Había hecho también un par de piezas con Juan José Díaz Infante en el Museo Carrillo Gil para un proyecto que él hizo que se llamaba *Puente abierto* [...], y entonces ahí me di cuenta que una parte fundamental de las piezas tenía que ver con el texto, que de alguna forma estaba articulando todo el tiempo con el texto y con la imagen y con los objetos, cosa que he seguido haciendo. (CERÓN, 2017)

⁹³ Disponible en: <http://eleco.unam.mx/eleco/events/enclave-poeticas-experimentales/>

⁹⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AqdQ5KnzOeQ>

Posteriormente, Cerón suspende temporalmente estos proyectos interdisciplinarios y se dedica a la escritura de un libro. Ese libro es *Basalto*, con el que gana el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen, en el género de poesía, en 2000. Sin embargo, su impulso por explorar las fronteras entre los lenguajes artísticos retorna tras su segundo libro, *Imperio*, que en su segunda edición, realizada por Motín Poeta, incluye piezas gráficas, diseñadas por Tower, piezas audiovisuales, por Nómada, y piezas sonoras, por Bishop. A partir de *Tiento*, el tercer libro de Cerón, el diálogo con otras disciplinas artísticas no para de crecer y madurar (cf. cap. 3). Precisamente, en paralelo con el desarrollo de su trayectoria, Cerón ha impulsado un intenso trabajo de reflexión sobre la relación entre la poesía y otras disciplinas artísticas. En la descripción de la quinta edición de ENCLAVE⁹⁵ se dice:

Cuando, en 2011, nos propusimos crear ENCLAVE, festival dedicado a las nuevas formas experimentales de la poesía contemporánea, buscamos generar acercamientos reflexivos entre el espectador-lector y la poesía contemporánea. Para ello, nos propusimos crear un foro donde los creadores, especialistas y público pudieran explorar los distintos procesos creativos de autores que trabajan la transdisciplina a nivel internacional, observando puntos de movimiento, confluencia y choque: aquellos que fisuran las fronteras disciplinares. Hoy día, después de cinco ediciones del festival hemos revisado distintos conceptos que mueven al poema y a los creadores por múltiples planos. (CERÓN y GARZA, 2016, s/p)

En *Mundos en común*, Florencia Garramuño apunta que estas prácticas interdisciplinarias están transformando “el paisaje de la estética contemporánea”, y quizá sería pertinente agregar, el paisaje cultural contemporáneo, lo que propicia reconfiguraciones de lo sensible que desafían y desestabilizan las ideas de pertenencia, especificidad y autonomía (2015, p. 23). Sin embargo, en estas “formas experimentales” el objetivo no es una fusión de los lenguajes, sino una confluencia, una coexistencia. Garramuño denomina esa articulación “comunidad inesencial de sentido” (id., p. 24). No obstante, para que tal confluencia pueda acontecer tiene que existir una distancia: no se puede hacer confluir lo que está unido, lo que tiene identidad, sino lo diferente. En *Sociedade da transparência*, Byung-Chul Han medita sobre las consecuencias de un tiempo dominado por la tiranía de la visibilidad y la exposición, y señala, justamente, que una de las principales consecuencias de esta tiranía es la aniquilación de la distancia: “na sociedade da transparência, toda e qualquer distancia se mostra como negatividade,

⁹⁵Todas las descripciones de ENCLAVE fueron tomadas de <https://enclaveglobal.wordpress.com/enclave-2019/>

devendo ser eliminada, pois impõe um empecilho ao aceleração do circuito da comunicação e do capital” (HAN, 2017, p. 36).

Sin embargo, la eliminación de la distancia no significa proximidad, significa puramente acercamiento, y el acercamiento aniquila la dimensión contemplativa que inaugura el movimiento lúdico en el arte, sin el cual es inoperante. Al mismo tiempo, la transparencia que produce la destrucción de la distancia opera también sobre el placer y la imaginación, los cuales no pueden operar sin fantasía, es decir, en complicidad con la opacidad, con lo que no tiene formas o contornos definidos (cf. HAN, 2017, p. 39). En la descripción del marco de ENCLAVE 2019 “Poéticas anómalas”, se dice:

Frente al dictado automático del mundo, apostar por lo anómalo, lo que se encuentra en constante fricción con la norma. Enclave 2019. Poéticas anómalas, en su novena edición, busca enunciar desde la irregularidad, entre paradigma e invención, líneas de lectura: trazar un *continuum* discontinuo que va desde lo normativizado a lo disruptivo. Nos proponemos hacer emerger lo subrepticio del lenguaje, posicionando lo anómalo no como marginalidad, sino como centro creativo; punto de partida para construir una nueva manera de habitar el lenguaje y la realidad. A lo largo de una serie de mesas redondas y acciones poéticas, performáticas, sonoras, visuales, es decir, transfronterizas, discutiremos las nociones de (a)normalidad escritural y (anti)centralidades poéticas, con miras a buscar las fisuras en el discurso de lo homogéneo y de ahí proponer lenguajes instaurados en la fractura que propongan campos fuera de la línea trazada, expandiendo nuestra concepción de lo poético y su interacción con lo fijo. (ENCLAVE, 2019, s/p)

La discusiones sobre las fronteras entre las diversas disciplinas artísticas que se describen en la presentación solo son posibles en un espacio inestable, opaco y diverso, en el que las relaciones que se establecen entre las partes son asimétricas, pues son resultado de la tensión entre tradición e innovación, centro y margen, normal y anormal. De acuerdo con Han, sin embargo, otra importante consecuencia de la tiranía de la visibilidad y la exposición características de la sociedad de la transparencia es eliminar todas las relaciones asimétricas a favor de un igualitarismo paralizante:

A transparência é um estado de simetria. Assim, a sociedade da transparência busca eliminar todas as relações assimétricas. *Entre elas está o poder que, em si, não é diabólico; em muitos casos ele é produtivo e promotor. Ele gera um espaço livre e um espaço de jogo para configuração política da sociedade.* (HAN, 2017, p. 45, énfasis agregado)

En *El retorno de lo político*, Chantal Mouffe expresa, en una línea paralela a la de Han, su escepticismo frente a las convicciones ideológicas de los pensadores políticos del “consensualismo” (Rawls, Habermas, por ejemplo), quienes, según la reconstrucción que ella hace de sus argumentos, suponen que podrían prescindir del antagonismo:

imaginaban que el derecho y la moral vendrían a ocupar el lugar de la política y que el advenimiento de las identidades “posconvencionales” aseguraría el triunfo de la racionalidad sobre las pasiones. La cuestión fundamental, a sus ojos, consistía en la elaboración de los procedimientos necesarios para la creación de un consenso supuestamente basado en un acuerdo racional y que, por tanto, no conociera la exclusión. (MOUFFE, 1999, p. 11-12)

Según Mouffe, esta perspectiva de “consenso sin exclusión” solo revela la incapacidad de incorporar en las teorías políticas la naturaleza conflictiva de lo político, puesto que no es posible “constituir una forma de objetividad social que no se funde en una exclusión originaria” (MOUFFE, 1999, p. 12). Esto no significa, por supuesto, estar a favor de las exclusiones, significa reconocer el antagonismo existente en las relaciones sociales, porque estas están condicionadas por el establecimiento de una alteridad y de una comunidad, un ellos y un nosotros. En este sentido, para Mouffe la pregunta principal no es cómo desactivar el antagonismo (amigo/enemigo), sino cómo convertirlo en agonismo (contendientes), pues solo así se puede preservar auténticamente la democracia, la cual

supone el reconocimiento de la dimensión antagónica *de lo político*, razón por la cual sólo es posible protegerla y consolidarla si se admite con lucidez que *la política* consiste siempre en “domesticar” la hostilidad y en tratar de neutralizar el antagonismo potencial que acompaña toda construcción de identidades colectivas. El objetivo de una política democrática no reside en eliminar las pasiones ni en relegarlas a la esfera privada, sino en movilizarlas y ponerlas en escena de acuerdo con los dispositivos agonísticos que favorecen el respeto del pluralismo. (MOUFFE, 1999, p. 12, énfasis agregado)

Mouffe distingue, entonces, entre *lo político*, que abarca aquella dimensión hostil y de distinción presente en la formación de toda identidad colectiva y que se evidencia en la diversidad de relaciones entre grupos sociales, y *la política*, que apunta al establecimiento de un orden que permita la coexistencia de los diversos grupos sociales en permanente disputa porque sus relaciones están atravesadas por lo político. Y es precisamente ese “laboratorio del juego democrático”, por así decir, el que ofrecen los espacios del “museo no museo” y el “festival de poesía más que poesía” a la construcción de comunidades democráticas plurales, porque, como dice Rancière, las artes ofrecen a los movimientos de emancipación o dominación lo que tienen en común con ellos, o sea, la articulación de cuerpos, palabras y la división de espacios materiales e inmateriales (cf. RANCIÈRE, 2009a, p. 15).

4.3) (ins)(es)cribiendo juntos: clínicas, talleres y tallados

Tallar es dejar una marca sobre un material o darle forma. Visto así, el taller de creación puede verse como un ejercicio de talla de una escritura. Se va a el taller a aprender a producir texto desde las experiencias, pero también se va a pulir con las opiniones de los lectores/escritores lo que ya se escribió. Por eso los talleres pueden ser, igual que los museos y los festivales, instancias democratizadoras, porque en ellos aprendemos a convivir con maneras diversas de hacer/leer/percibir/escribir.

Abrapalabra es el taller de escritura que dirige Colombino en Asunción desde 2000. Según la descripción encontrada en su fanpage de Facebook, su objetivo es abrir un espacio para expresarse a través de la palabra. Esta búsqueda se realiza “[a] partir de ejercicios o consignas, [con las que] cada participante puede encontrar su propia voz, además de ir descubriendo herramientas para construir sus textos”⁹⁶. En uno de esos talleres, precisamente, surgió la iniciativa de Javier Palma de crear la audioplaqueta *Proyecto auricular* (2005). Los dos términos que componen el título llaman la atención por la precisión con la que describen el resultado de la colaboración de los dos artistas. El primero evoca la dimensión procesual del material creado, el devenir de un experimento. El segundo remite simultáneamente a la escucha y a un aparato precisamente diseñado para oír música en espacios públicos: los auriculares.

La audioplaqueta contiene doce tracks. Once de los textos que son puestos en voz son producción de Colombino, excepto “No te mueras en mi cama” que es parte de un poema de Palma que fue publicado en la revista de Abrapalabra, editada por La URA, en 2004. Las piezas son un diálogo entre música y poema que terminan generando un “tercer espacio” entre ellos. Justamente, en una de las piezas de la audioplaqueta, titulada “márgenes”, que después también hará parte del libro de poemas (*lupa*), se escucha junto a un repiqueteo de campanitas: “todo está en los márgenes [...] ¿y si los márgenes se torcieran?” Esta pregunta recuerda la afirmación de Laura Erber, citada en *Mundos en común*, de Florencia Garramuño: “Creo en la idea literatura (o de poesía) como lugar de mediación (no de fusión), una especie de pliegue en que varios materiales confluyen, pero no llegan a fundirse” (ERBER, 2011 apud GARRAMUÑO, 2015, p. 23). Es esa idea de porosidad, de vaso-comunicación, entre dos universos textuales que coexisten la que se condensa en el modo de entender la interdisciplina que *Proyecto auricular* deja leer en entre-sonidos.

⁹⁶ Disponible en:

<https://www.facebook.com/events/tragaluz/abrapalabra-modalidad-de-arranque/210154813060260/>

En la actualidad, los talleres impartidos por Colombino se articulan también con otro importante espacio cultural emergente en Asunción: Tragaluz.

El espacio hoy denominado Tragaluz, es una casa en la cual lo público y lo privado se entrometen y se molestan, y siempre estuvo relacionado a lo cultural y lo artístico, desde que era el taller de Carlos Colombino, la vivienda de él y también de Milda Rivarola. También fue un espacio muy importante para Osvaldo Salerno, Ticio Escobar y Ricardo Migliorisi, entre tantos otros artistas e intelectuales de esos años. Desde los 70 hasta el año 2001, fue casa, taller, refugio de opositores a la dictadura de Stroessner, espacio festivo y de libertades varias.

[...]

La idea de inscribir en este espacio diversos proyectos, es que puedan rozarse, contaminarse, molestarse, a veces, para que saquen chispas, algunas muy pequeñas, pero que puedan llegar a incendiarnos cuando haga falta.⁹⁷

Un tragaluz es antes de todo una parte de una casa, de una estructura habitable, es decir, es una marca arquitectónica. El tragaluz es el lugar por donde se deja entrar luz al interior de una casa. Pallasma escribe en *Eyes of skin* que desde tiempos inmemoriales la responsabilidad de la arquitectura ha sido crear metáforas que estructuren y concreten nuestra manera de ser en el mundo (cf. PALLASMAA, 2008, p. 71). Es muy probable que el diseño arquitectónico de la casa hubiera sido hecho por Carlos Colombino, quien también proyectó los diseños del CAV/MdB, entonces es sumamente interesante cómo se resignifica un elemento de esa arquitectura, que en el momento de su construcción pudo tener otro significado o simplemente una función, para otorgar nombre a un espacio cultural emergente. Puesto que, como apunta Heidegger en “Construir, habitar, pensar”, aunque se suele concebir el espacio como algo diferente de la actividad de habitar de los seres humanos y no humanos, el espacio no existe como algo independiente, pero tampoco es una vivencia interna. El espacio es sobre todo una forma de disponerse y disponer los límites entorno a los lugares (cf. s. d. [1951/1954], p. 6). Tragaluz es entonces un espacio de encuentro que funciona como un foco de articulación para diferentes formas de resistencia política desde el arte.

En este punto la trayectoria de Cerón y Colombino ofrecen un interesante contraste, pues si Colombino le ha apostado a los espacios más independientes y autogestivos para realizar sus talleres, Cerón, por el contrario, ha trabajado sobretudo en espacios de instituciones públicas estatales y su trabajo pedagógico ha sido más sistemático, por lo menos desde el punto de vista de las descripciones y recursos públicos para conocerlo. Cerón es profesora en el Programa de Escritura Creativa (PEC) de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Algunos de los diplomados que ha coordinado

⁹⁷ Disponible en: https://www.facebook.com/pg/tragaluztransversal/about/?ref=page_internal

son: Transdisciplinario en investigación, experimentación y producción artística (desde 2008), en el Centro Nacional de las Artes (CDMX); Tradición y vanguardia, un continuum poético (2016), en Centro de las Artes de San Agustín Etla (Oaxaca); Lenguaje, ciencia y arte en expansión (2019-2020), en UNAM (CDMX); así mismo ha realizado clínicas y talleres en diferentes lugares de México.

Durante ENCLAVE, tanto Cerón como otros artistas realizan clínicas, las cuales son

sesiones de trabajo y diálogo en las que autores de distintas nacionalidades [hacen] colectivos sus procesos creativos. El trabajo de cada autor [sirve] de plataforma para generar reflexiones, en conjunto con los asistentes, que interroguen sobre las prácticas escriturales vinculadas transversalmente con otras, como las prácticas sonoras, performáticas, musicales, etc. Espacio para repensar lo poético de forma expandida, abierto a escritores, artistas y personas interesadas en crear distintos despliegues de lo textual.⁹⁸

Algunas de las estrategias de las “clínicas de la imaginación poética”, como las han denominado desde ENCLAVE, fueron sintetizadas por Cerón y José Manuel Spinger en un *Manual de educación interdisciplinar*. En la primera sección del libro, titulada “¿Por qué interdisciplina? Enfoques básicos de la imaginación y la poética”, Springer y Cerón explicitan algunos aspectos de la crisis de la especialización disciplinar y exponen los principales ejes de las concepciones interdisciplinares. De acuerdo con su síntesis, la crisis de los modelos disciplinares de conocimiento habría sido consecuencia de profundas mudanzas provocadas por la crítica filosófica y teórica desde la década del sesenta a dos pretensiones de la epistemología disciplinar, en primer lugar, la universalidad, es decir, la suposición de que las generalizaciones establecidas en determinada área no están ni geográfica ni temporalmente determinadas. Segundo, la creencia en la posibilidad de la objetividad en áreas del saber que, contrariamente a otras como las ciencias, implican un grado significativo de subjetividad en sus prácticas (cf. SPRINGER y CERÓN, 2016, p. 9).

Estas críticas condujeron a preguntarse “cómo articular un discurso propio, personal y a la vez comunitario, que se distinguiera de los discursos producidos por las instituciones académicas” (SPRINGER y CERÓN, 2016, p. 9). Esto condujo a la emergencia de modelos educativos basados en las experiencias subjetivas e intersubjetivas, en el *yo* y *nosotros*, evitados en la visión universalista y objetiva del conocimiento. Estas prácticas, inicialmente restringidas a pequeños grupos, comenzaron a expandirse hasta comenzar a erosionar el suelo de las disciplinas más sólidas como,

⁹⁸ <https://www.gob.mx/cultura/prensa/en-su-quinta-edicion-el-festival-enclave-poeticas-experimentales-llega-a-la-ciudad-de-puebla?state=published>

por ejemplo, la historia del arte, con lo que “Surge un nuevo tipo de pensamiento no lineal, no cronológico, sino asociativo y radial en el cual lo que importa no es la constitución de un solo cuerpo” (SPRINGER y CERÓN, 2016, p. 10). Por el contrario, lo que interesa en estas nuevas estructuras epistémicas es multiplicar los intercambios, los encuentros, las fricciones entre campos semánticos diversos. Sin embargo, el resultado de estos encuentros, fricciones, choques será menos un conocimiento racional que perceptual, un conocimiento que requerirá de la práctica más que de la teoría para demostrarse (cf. ibid, p. 11). En suma:

[L]o que interesa en este modelo es el ‘estudio de las estrategias apropiacionistas e inapropiadas, colaborativas y reterritorializadoras, indisciplinadas y des-generadas, que representan fuentes alternativas en la generación de otros conocimientos, que nos permiten hablar de formas alternativas de existencia y comunicación, cercanas a ciertas propuestas alter-mundializadoras’. (LOZANO, 2010 apud SPRINGER y CERÓN, 2016, p. 12)

Esta perspectiva implica importantes cambios también en la comprensión del proceso creativo, pues los artistas dejan de entenderse como pintores, poetas, bailarines, etc. para pasar a entenderse como migrantes, exiliados, forasteros que “cargan sus experiencias y sus cuerpos al explorar otros territorios que les son ajenos” (id.). En este sentido, la interdisciplinariedad es diferente de la multidisciplinariedad, porque en esta última se trata de considerar un mismo objeto de estudio desde diversas áreas disciplinares, con lo que las restricciones disciplinares todavía permanecerían. En la interdisciplinariedad, por el contrario, se busca trasvasar los métodos y estrategias de aproximación de una disciplina a otra(s), dando lugar a nuevas formas disciplinares. La transdisciplinariedad, por su parte, tiene que ver con lo que está “entre, a través y más allá de las disciplinas” (ibid, p. 14).

Desde una perspectiva intermedia entre lo interdisciplinar y lo transdisciplinar, Springer y Cerón se proponen en *Clínicas de la imaginación poética...*

estimular la capacidad de transformación de lo subjetivo cotidiano y de lo colectivo en experiencias y creaciones artísticas que promuevan el uso de distintos campos disciplinares como forma de prácticas artísticas. Se trata pues de desarrollar un conocimiento desde la práctica procesual más que el de la intención de crear una obra definida [...] Se trata pues de una inclusión de discursos que se forjan desde la experiencia del Yo y el Nosotros para crear múltiples recorridos fragmentarios, rizomáticos, desdoblados. (2016, p. 16-18)

Para cerrar esta sección, se considerará el caso de “Burujas sónicas”, pieza performática desarrollada por Cerón en paralelo con su libro *La observante*, lanzado en España por la editorial Ediciones Liliputienses, porque esta faceta del trabajo de Cerón ilustra bien la perspectiva inter- trans- disciplinar de creación de la que he venido

discurriendo, además de ser otro punto de convergencia con el proyecto poético de Colombino, quien además de sus exploraciones escriturales inter-/trans- disciplinares con la historia del arte, la historia política, la filosofía, la sociología y las artes visuales también ha explorado, como se mostró previamente, con el sonido. *Burbujas sónicas* es, de acuerdo con la descripción adicionada en *Soundcloud*, site donde se lanzaron las piezas,

un performance para 18 estaciones de escucha móviles para generar un gran poema polifónico. La obra juega con la dislocación de la palabra y su fuente sonora así como con la repatriación del poema hacia territorios corporales y espaciales mediante una escucha móvil.⁹⁹

La primera presentación del performance se hizo en el Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro en septiembre del 2019, pero fue repetida en Ciudad de México, Hidalgo y Monterrey, y en Vigo, España, en el Festival Kerouac. Como la descripción del performance lo indica, este juega con la dislocación de la palabra mediante el desplazamiento del dispositivo que la reproduce, una pequeña caja de sonido que se puede tomar en la mano. En varias de las versiones disponibles en video del performance¹⁰⁰, se observa a Cerón caminando entre los participantes acercando las cajas de sonido a diferentes partes de la cabeza o el cuerpo, así como entregándolas a algunos otros para que circulen y repitan el gesto con otros asistentes. Las cajas de sonido se van activando paulatinamente, pero rápidamente empiezan a superponerse los sonidos en diferentes lugares del espacio por el que los participantes circulan produciendo interferencias entre los mensajes, es decir, ruido. Este parece ser uno de los efectos deseados en el performance, pues, como tematizan Springer y Cerón en *Clínicas de la imaginación poética...*, “la experiencia de escucha conlleva a una asimilación continua de los gestos, residuos o formas sonoras del entorno” (2016, p. 63).

Finalmente, cabe anotar que la idea de repatriación corporal y espacial del poema que Cerón propone en la descripción es muy sugerente si se piensa que efectivamente la lectura, especialmente la lectura de poesía, se ha concebido como una actividad aislada y solitaria. En esto, a pesar de sus muchas diferencias, coinciden el *Proyecto auricular* y las *Burbujas sónicas*, ya que ambas producciones son estrategias sonoras y performáticas que buscan desplazar el espacio de lectura del poema de lo conceptual a lo perceptual y de lo privado a lo público.

4.4) Prácticas escriturales desde la edición y la traducción

⁹⁹ <http://www.rocioceron.com>

¹⁰⁰ Disponible en: <https://www.facebook.com/MACHmuseo/videos/1785337304944513/>

En 2003, Rocío Cerón fundaba, junto a Carla Faesler, Motín Poeta. El encabezado del blog que durante siete años alimentaron con textos reflexionando sobre la interdisciplinariedad en el arte mexicano y con noticias de sus creaciones colectivas reza: “Colectivo mexicano [...] generador de proyectos interdisciplinarios cuyo punto de partida es la poesía. Creemos en la contaminación entre lenguajes artísticos como estrategia para la creación contemporánea”¹⁰¹. En la trayectoria de Cerón, Motín Poeta es un momento crucial no solo porque con ellos realizó su primer proyecto editorial interdisciplinar, sino porque de la mano de Faesler, quien también es una reconocida videopoeta¹⁰², así como en alianza con otros artistas profundizó su exploración con lo visual, lo performático y lo sonoro. Motín poeta lanzó la segunda edición de *Imperio*, de Cerón, en 2009, y dos producciones de poesía sonora colectiva: *Urbe probeta* (2003) y *Personare* (2006), esta última es descrita en el site de artesonoro.net como “proyecto independiente que reúne el trabajo en colaboración de compositores y poetas contemporáneos mexicanos [...] oportunidad para la experimentación, la exploración y la convivencia interdisciplinaria”¹⁰³.

Paralelamente a la experiencia en Motín Poeta, Cerón fundó en 2005 un proyecto editorial llamado El billar de Lucrecia, del que también participó Faesler, cuya particularidad era ser una editorial temporal. El proyecto iba durar lo que demorará lanzar 15 libros de poesía latinoamericana contemporánea. En la descripción del proyecto que se encuentra en el blog dice:

Ediciones El billar de Lucrecia [...] nació [...] con la idea de publicar aquellas escrituras poéticas que no tuvieran miedo a no ir por la ruta de lo establecido y las formas decorosas de una poesía correcta, de autores nacidos entre 1967 y 1979 en Latinoamérica. El catálogo de EBL ha publicado sólo 15 libros (mismo número de bolas del billar) de autores de la región latinoamericana durante cinco años. (de 2005 a 2010)¹⁰⁴

En *Poesia e escolhas afetivas*, Luciana di Leone apunta que la situación de publicación del poema puede ser leída como sintomática de una determinada manera de entender las relaciones entre editar, leer y escribir. En la primera parte del capítulo 3, consideré el pasaje de Lispector que era epígrafe de uno de los libros de Cerón, *Tiento*, allí sugerí comprender el leer y escribir como gestos complementarios, pues para que el juego que hace aparecer el texto tenga lugar tanto autor como lector tienen que

¹⁰¹ Disponible en: <http://motinpoeta.blogspot.com/2008/09/videopoema.html>

¹⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=swbXIAoigMs>

¹⁰³ Disponible en: <https://www.artesonoro.net/GALERIA/PERSONAE/Personae.html>

¹⁰⁴ <http://elbillardelucrecia.blogspot.com>

testimoniar su ausencia. En consecuencia, habría que preguntarse si la edición se puede entender también como un gesto, y si lo fuese, ¿cuál? La declaración de el equipo de El billar de Lucrecia nos da una pista. El enunciado tiene dos elementos: el fin del proyecto es publicar “escrituras [...] que no tengan miedo de no ir por la ruta de lo establecido y las formas decorosas de una poesía correcta” y está delimitado temporalmente entre 1967 y 1979. Ambos enunciados, aunque informan dos características diferentes del proyecto, apuntan a una misma cuestión: compartir una biblioteca. Al respecto es interesante considerar el texto “Una generación en ciernes” que escribe Cerón en el blog de EBL:

¿Cuándo se gesta una generación de poetas? ¿Lo marca el simple hecho de haber nacido bajo el tirano mandato de una década? La realidad es que no. No, diez años no conjuntan a un grupo de poetas que comparten gustos estéticos, exploratorios, de alcance de mirada, de obsesiones comunes, de divorcios con ciertas partes de las tradiciones locales y universales y, sobre todo, de apuestas: de ir en contra de “la experimentación tiene un límite”. No. La generación que convocamos está creando, mediante presencias comunes, referentes y guiños que son decodificados, arrebatados, acariciados y anclados, una serie de poemas que no tienen miedo a no ir por la ruta de lo establecido y las formas decorosas de una “poesía correcta”. *Después de haber leído más de 250 poetas de toda Latinoamérica*, los editores de El Billar de Lucrecia pensamos, y acotamos, que hay algunos autores nacidos a finales de los 60 que están más cerca de nuestras posturas poéticas que la de sus predecesores nacidos a principios o mediados de esa década o de algunos poetas nacidos hacia finales de los 70 de quienes -definitivamente- nos sentimos alejados. Y nos cuestionamos su oportuno ingreso a nuestro catálogo. Es una disyuntiva crítica pero creemos que la inclusión de algunos autores latinoamericanos nacidos en los años anteriores a 1970 dará, al final de los 13 títulos que conformarán El billar de Lucrecia, un concepto verdadero de generación. Una generación que hemos denominado La Generación Picapica, conformada por poetas de alto riesgo y alta tensión que con sus poemas aplicados sobre la piel de los otros causarán gran irritación y comezón. En breve tendrán más noticias.¹⁰⁵

En el fragmento editado leer y editar son actividades relacionadas con un mismo gesto: la creación de catálogos, la publicación (en el sentido de hacer públicas) bibliotecas.

Una situación semejante acontece con el proyecto editorial de Colombino y Fredi Casco: Ediciones de la Ura. Del que se dice en su site de Facebook:

Es una editorial independiente abierta a otros campos de experimentación además de la literatura.

Es una organización sin fines de lucro, además de un colectivo transdisciplinar que ha desarrollado varios proyectos de gestión, edición y salvaguarda de archivo, además de proyectos vinculando disciplinas como la música, la escritura y las artes visuales.

Le interesa sobre todo, la posibilidad de cruzar prácticas culturales.

Sus antecedentes se remontan al año 1997, cuando un grupo de personas comenzó a reunirse de manera sistemática, con el objetivo de confrontar sus

¹⁰⁵ <http://elbillardelucrecia.blogspot.com/2005/02/una-generacin-en-ciernes.html>

La Ura ha publicado tres libros de Colombino *Tierra de secano*, (*lupa*) y *El costado*, además de la audioplaqueta con Palma y otros materiales, también libros de poemas de Fredy Casco, Damián Cabrera, Cristino Bogado, Joaquín Morales, entre otros, todos autores nacidos en Paraguay. Aquí el criterio de organización del catálogo, de la biblioteca es otro, si se quiere es la escena local. La “anécdota de publicación de Xirú” de Damián Cabrera publicada en el blog de Colombino Tororé es ilustrativa respecto al funcionamiento de trabajo de La Ura:

Hace más o menos 4 años que Damián Cabrera contactó con Ediciones de la Ura. Tenía una novela que quería publicar.

-No te podemos prometer nada- le contestamos. También le dijimos que todo texto publicado por la Ura *pasaba por un proceso de edición al cual él debía estar dispuesto*.

-Claro que sí, eso es lo que quiero- respondió.

A los pocos días teníamos el texto en la casilla del email.

Leer *Xiru* fue sumergirse, antes que nada, en un paisaje; pero no solamente en el paisaje que tiene que ver con la vista o la imagen de un territorio. Era también el paisaje de una edad, de la adolescencia que, como todas, se desarrolla furtivamente entre amigos, seres memorables y palpitaciones: el cuerpo como territorio y el territorio como cuerpo.

Esos paisajes eran atravesados por ese otro, el paisaje de la lengua, que iba tejiéndose casi como a voces distintas.

Había algo muy interesante en *Xiru*. No sólo era una novela escrita fuera del centro que supone la capital; era una novela interesante, con juegos de lenguaje y una historia que tenía su verdad.

Le dijimos a Damián que sí, y nos embarcamos en ese proceso de edición que fue dilatado y delicado.

Damián fue un autor modelo. Decidido a concebir el trabajo de edición como lo que debiera ser: *un proceso de discusión y reescritura*, muchas veces.

Tomamos muchas decisiones juntos. *La más difícil fue la del dilema de traducir o no los fragmentos del guaraní o el portugués*. Decidimos no hacerlo para respetar las fronteras idiomáticas que se dan en la realidad. Un guaraní parlante, difícilmente tenga todo lo que necesita traducido del castellano, en su vida cotidiana.

El diseño fue también pensado conjuntamente. La tapa fue creación de Ana Ayala y resulta de la esquematización de un sojal. El color de la tapa trató de parecerse a ese color de la tierra que tienen en Minga Guazú bajo sus pies y que tiñe todo el libro desde su comienzo. (énfasis agregado)¹⁰⁷

Hay tres aspectos que es significativo remarcar en esta declaración. El primero es que nuevamente se repite el gesto de lectura y selección, pero aquí aparece otro aspecto interesante que no aparecía en la declaración de Cerón, mas que seguramente es el caso, a saber: que todo proceso editorial implica un proceso de edición, que es otra manera de decir un proceso de reescritura tanto autoral como coautoral. Finalmente, vale la pena considerar si el acto de traducción, que es una cuestión que aparece al final del

¹⁰⁶ https://www.facebook.com/pg/edicionesdelaura/about/?ref=page_internal

¹⁰⁷ <https://torore.wordpress.com/2013/03/08/sobre-xiru-de-damian-cabrera-lia-colombino/>

texto de Colombino en razón del estilo de Cabrera y del “lenguaje” de la novela, puede verse como un ejemplo del gesto de reescritura que hace el(los) editores.

En *Escribir palabras ajenas*, Pablo Ingberg escribe un apartado que dedica a pensar el “traductor como traedor”. Allí, dice Ingberg que “los avatares de la traducción literaria pueden contarse como una mala historia de amor [...] plagada de malos entendidos” (2019, p. 7). Esta historia habría comenzado con Horacio, quien en realidad se sirve de la traducción solo para indicar negativamente una práctica que no es adecuada para desarrollar una “auténtica” *ars poética*. En este caso, no usar las mismas palabras al abordar un tema ya tratado por los predecesores como haría un “fiel/traductor”. Con esta formulación, Horacio inaugura la concepción de la traducción como “fidelidad intralingüística” (id.). Al respecto dice Ingberg, “He aquí una falla de fábrica: por definición, me atrevería a decir, una traducción no puede usar las mismas palabras que el original, porque el original y la traducción están en distintas lenguas” (ibid., p. 7-8).

Pero la historia continúa, porque San Jerónimo invirtió la regla de Horacio y la adopto como regla de la traducción en *Carta a pamarquino sobre la mejor manera de traducir*, paso entonces a decir: “el traductor (¿fiel o infiel?) no debe verter ‘palabra por palabra’” (id.). Esta idea la toma, a su vez, San Jerónimo de Cicerón, quien, según García Yebra, habría sido no un traductor, sino un “adaptador” de las obras griegas y habría defendido estas adaptaciones como suyas diciendo que no había traducido “palabra por palabra”, mas “sentido por sentido”. A partir de estas comprensiones de la traducción y sus límites borrosos con la adaptación se comprendió esta durante largo tiempo como “bella infiel”. Un largo trayecto que no es el interés recomponer aquí ha conducido a poner en duda esa percepción y a interrogar como hace Ingberg: “A ver: ¿y qué traicionaría un traductor, incluso si fuera un inepto y sus resultados un desastre?” (ibid. p. 10). La respuesta es nada. De hecho,

habrá prestado, a su leal (fiel) saber y entender, el servicio de traer una obra de otra lengua a la suya, haciendo atravesar fronteras, bien o mal, peor o mejor, a un texto que de otro modo habría quedado encerrado entre las cuatro paredes de su propia lengua. (INGBERG, 2019, p. 10)

En este sentido, Ingberg piensa que todo acto de traducción en realidad es un acto de amor que trae libros al mundo. Por eso, “traducir es producir”: “Traer no es contraer. Salvo en el sentido de contraer matrimonio figurado con el original. Fidelidad e infidelidad son cuestiones morales. Traición, una cuestión moral o legal. Traducción literaria es literatura” (INGBERG, 2019, p. 12).

Con esta reflexión sobre la traducción no se pretende cuestionar la legítima elección de Cabrera y los editores de La Ura de no traducir los pasajes en guaraní-jopará ni en portugués al español. Buscaba abrir un puente de diálogo entre la labor editorial y la traducción, para pensar un proyecto hermano a El billar de Lucrecia, Cielo abierto, el cual es un proyecto editorial de traducción de poetas contemporáneos de todo el mundo, con la particularidad de que son poetas los que traducen a poetas. En el “acerca de” de su blog se plantea una interesante presentación que vale la pena reproducir integralmente:

¿Cómo atravesar las fronteras no sólo geográficas sino de identidades y culturas? Transcreación, reinterpretación y traducción, un proceso continuo que acerca, en primera instancia a los autores de un país con los autores de otro país y, en segunda instancia, abre el poema a un lector en otra lengua. Procesos de absorción donde lo conocido se vuelve inestable. *Si la lengua es una frontera, nuestro proyecto quiere que deje de serlo: un cielo abierto, como la quinta enmienda de la Ley de Aeronáutica, donde la gran Babel de las lenguas coloquie y descoloque a las identidades globales desde su punto más neurálgico: el lenguaje/el poema.*

La intención y objetivo principal de este proyecto es mostrar que las fronteras lingüísticas son cada vez más afines al trabajo interdisciplinario, donde la traducción ocupa un lugar predominante. Las preocupaciones y ocupaciones de los poetas actuales se desbordan en diferentes proyecciones, donde la velocidad de la información, la conexión con nuevas rutas tecnológicas y el ensamble generado por las periferias culturales, hacen que los centros de producción sean todos al mismo tiempo un canal de conocimiento. *Así, habitar no sólo una lengua materna, sino múltiples idiomas es lo que genera un intercambio cultural y social más productivo.* Donde la sobrevivencia lingüística ejerce un tejido micro-político hecho de discursos dominantes, es un impulso para que la poesía articule otros desde *la práctica escritural, desde la reescritura y la lectura.*

Por otra parte, la traducción de poesía es uno de los trabajos que requieren de mayor difusión y promoción, por lo que esta nueva colección de libros pretende abrir un panorama a los lectores de dos países fomentando un intercambio cultural aún más sólido.¹⁰⁸

Las relaciones entre escribir, leer y editar, que hasta aquí he descrito cómo operan en sus distintas facetas dentro de las prácticas escriturales de Cerón y Colombino, han permitido no solo observar las coincidencias que existen entre las maneras de pensar la experiencia política y la comunidad en estas, sino también percibir que tales prácticas de escritura se caracterizan por una voluntad de establecer espacios de encuentro en los que dejar acontecer el contacto con lo otro de ese yo que soy, de ese nosotros que somos; contactos que posibilitan esa distancia mínima que es necesaria para que el antagonismo que mantiene viva la vida política, que posibilita el agonismo que conduce a una experiencia democrática plural, tenga lugar.

¹⁰⁸ <http://ebl-cieloabierto.blogspot.com/p/contacto.html?m=1>

5) Observaciones no conclusivas

Para cerrar, quisiera retomar las palabras de Hebe Uhart, previamente ya citadas, de acuerdo con las cuales: “El centro de lo que significa escribir es convertir un hecho personal en algo de interés para el otro” (2015, l. 147). Si aceptamos esta perspectiva para pensar la escritura, entonces a lo largo de las páginas precedentes he intentado provocar en el lector la misma inquietud por meditar, desde los proyectos poéticos de Cerón y Colombino, sobre la pregunta que orientó y motivó esta investigación: ¿qué papel tiene la poesía en la profundización de la democracia, entendida en el sentido que propone Mouffe (1999), es decir, como profundización del pluralismo y, por tanto, del agonismo? Esta pregunta partía, a su vez, de suscribir la tesis de Rancière (1995, 2009a) de que la relación entre estética y política antecede a todo contenido particular de la obra o compromiso particular de su/sus productor/es, y que, de hecho, se fundaba en la existencia de una escritura que abre un determinado orden sensible en una comunidad. Sin embargo, esta comprensión otra de la escritura implicó repensar también la lectura, que se entiende comúnmente como recepción de contenido de o búsqueda de un significado secreto en el texto, y no como producción de sentido sobre una materialidad textual que en sí no tiene inscrito ningún significado que pueda definirse como “propio” del texto. Así, la escritura/lectura se articuló como el eje desde el cual repensar el papel de la poesía en esa estética de la comunidad que instaaura el orden que determina quién puede participar y de qué forma en lo común de la comunidad.

Con miras a aproximarme a la pregunta propuesta desde el eje escritura/lectura como base, perfilé, por separado y a partir de algunos rasgos marcantes, los proyectos poéticos de Cerón y Colombino como territorios textuales y tracé una posible cartografía de cada uno de ellos. Dicha cartografía permitió ver que en la poética y ensayística de Colombino hay una manifiesta preocupación por las escrituras de una comunidad que ha sufrido permanentemente el flagelo del autoritarismo. Sin embargo, esta inquietud de Colombino no solo se expresaba en una reflexión por y sobre el Paraguay, sino también en la propuesta de una escritura desde el silencio y el susurro, de ahí que sus poemas enfoquen no las grandes escenas de la historia y sí los cuadros “insignificantes” del

cotidiano.

Por su parte, en el registro de Cerón se hizo patente una intensa reflexión sobre la escritura desde la comprensión del cuerpo como totalidad perceptual y no como sumatoria de órganos sensoriales, lo que abría a la poesía a repensar su relación con otras formas de textualidad plástica, sonora y performática, es decir, con otras escrituras. Es importante explicitar aquí por qué en el caso de Cerón el énfasis en la dimensión histórica local no fue tan marcado como en el caso de Colombino. Desde mi lectura, los textos de Cerón requirieron tramar sobre ellos desde otra perspectiva más “supranacional”, por usar el vocabulario de Croce, pues, como se vio tanto en el capítulo 3 como en el 4, el tratamiento de los diversos temas “histórico-políticos” en las escrituras de Cerón no se circunscribe estrechamente a México. Por el contrario, los textos de Cerón dejan esa sensación de que el continente entero es una patria por la que circulamos permanentemente (migrantes o no), porque nuestra experiencia es tan singular/local como comunitaria/continental.

Estas cartografías me permitieron tramar un tejido de conexiones entre dos tradiciones, Paraguay-México, cuyos nexos, hasta donde conseguí llevar adelante la investigación, no han sido muy explorados. La lectura comparada de estas dos tradiciones se realizó no desde la búsqueda de las influencias ni desde la búsqueda de características propias que distinguieran una literatura nacional de otras, sino desde la idea de reponer vínculos en donde estos están ausentes no por que no existan, mas porque sus posibles cursos de tramado no han sido sacados a la luz todavía (cf. cap. 4). Esto no significa, no obstante, buscar coincidencias entre ellos que los asemejen o los diferencien, significa hacer posible el palimpsesto, es decir, la escritura/lectura de uno por el otro en un movimiento incesante. Partiendo de esta perspectiva, se puso en evidencia que tanto el cuestionamiento que cada una de las autoras hace mediante su reflexión sobre la escritura/lectura de determinadas gramáticas culturales, sociales y epistémicas como la coincidencia de algunos roles que ellas ocupan en la comunidad local de la que forman parte son estrategias que propugnan por la creación de una ecología cultural, que podría definirse como una red móvil de relaciones entre individuos y grupos, en la que espacios de reflexión sobre la comunidad como un todo, las diferencias entre individuos y grupos y las asimetrías de poder que esas diferencias generan entre los miembros de la comunidad están permanentemente teniendo lugar. Y era ese el modo en que esos tramados escriturales mostraban su integración “en el vasto experimento de exploración de modos de coexistencia que es el presente” (LADDAGGA, 2010, p. 67).

Ahora bien respecto a la cuestión del papel de la poesía en la profundización del

pluralismo democrático, si, con Mouffe, sostenemos que la pluralización de los espacios de respuesta al poder es lo crucial para profundizar la democracia en las condiciones en las que ella tiene lugar en nuestros días, entonces podría afirmarse que una posible respuesta a nuestro interrogante es que la poesía contribuye a la multiplicación de esos espacios desde la creación de una experiencia de frontera. Sin embargo, la figura de la frontera es ambigua, pues es simultáneamente la imagen de un espacio de distinción que protege e instauro diferencias, mas también y sobre todo una zona susceptible a las influencias de los espacios que divide (cf. AÍNSA, 2006, p. 227). Desde esta última perspectiva, la frontera puede representarse como “membrana permeable [que] permite la ósmosis de campos culturales diversos” (ibid., p. 229), por tanto, hace las veces de pasaje de transgresión, de zona que invita a la interacción, constituye un lugar de encuentro, el “punto inicial para poder acceder a otros horizontes” (AÍNSA, 2006, p. 229). Este ambiguo estatuto de la frontera puede aplicarse por igual a la poesía, pues en ella se realiza simultáneamente la inscripción de un territorio y el puente que conecta este territorio con otros. Así mismo, también les cabe a ambas la condición de ser siempre un espacio en constante construcción, un espacio que es creado en cuanto que es enunciado, transitado, etc.

En “Hacer, la poesía”, Jean-Luc Nancy apunta que Platón, “el viejo ‘retador’ de la poesía” (NANCY, 2005, p. 16), puso en evidencia que con el término poiesis, de donde deriva nuestro actual vocablo “poesía”, acontece una singular sinécdoque: “el todo de las acciones productoras [es entendido como] [...] la simple producción métrica de palabras escandidas” (2005, p. 16-17). Para Nancy, la poesía, en ambas acepciones, está relacionada con un modo singular del hacer del hombre. Ese hacer, que adopta la forma del enunciar, es caracterizado por él como aquel en que se materializa la exigencia de sentido. Esta exigencia, a su vez, es entendida como “la acción de exigir una cosa que es debida, y, enseguida, exigir más de aquello que es debido” (2005, p. 16). Se exige, así, al acto de enunciación más de lo que puede. Ese esfuerzo de alumbrar que se demanda al enunciar es, según Nancy, un “exceso del ser sobre sí mismo” (id.). Es en este sentido que Nancy se autoriza para afirmar que: “‘poesía’ quiere decir el primer hacer o, alternativamente, el hacer en la medida en que él es siempre primero, cada vez original” (2005, p. 17). La poesía es pensada, así, como un hacer primigenio que es acceso, en su doble sentido, es decir, es lugar de ingreso e impulso que toma el ser. Y es en ese acceso en el que se puede jugar, al modo de un laboratorio, con la redistribución de los modos de hacer y decir dentro de la comunidad.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones**. Trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Estância**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AÍNSA, Fernando. **Del Topos al Logos**. Propuestas de Geopóetica. Madrid: Iberoamericana, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Trad. de Eduardo Suarez. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARISTÓTELES. **A política**. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Trad. de Paulo Soethe (coord.). Campinas: Unicamp, 2011.

ARTAUD, Antonin. **O pesa nervos**. Trad. de Joaquim Afonso. Lisboa: Editora Hiena, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2004.

BARDET, Marie. **Hacer mundos con gestos**. Trad. de Pablo Ariel Ires. Buenos Aires: Cactus, 2019.

BARRENECHEA, Ana María. La poesía de Susana Thenón y su subversión del canon. In: JITRIK, Noé (coord.). **Atípicos**. En la literatura latinoamericana. Buenos Aires: UBA, 1997, p. 209-220.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

BENISZ, Claudia Daniela. Las tretas del plagio. Roa Bastos y el trasfondo teórico de la 'literatura ausente'. **SURES**, n. 4, p. 78-90, 2014.

BHABHA, Homi. **Nación y narración**: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Trad. de María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

BIENALSUR. Sur Global – 1º Encuentro – Mesa 2: Arte Contemporáneo / Arte Popular, entre la práctica artística y la teoría crítica. Conferencia de Ticio Escobar (Paraguay / Director del Museo del Barro). **Youtube**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aV02280wC08>. Acesso em: 24 fev. 2020.

CABRERA RODRÍGUEZ, Damián Antonio. 2016. **O Paraguai insular: a metáfora da ilha e movimentos insulares**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016a.

CABRERA RODRÍGUEZ, Damián Antonio. Literatura Paraguay / Guaraní transversalidades. **Revista Estudos Culturais**, USP, São Paulo, n. 3, 29 ago., 2016b.

CERÓN, Rocío. **Anatomía del nudo**. Obra reunida (2002-2015). Ciudad de México: Conacultura, Secretaría de Cultura Gobierno de Colima, El billar de Lucrecia, 2015.

CERÓN, Rocío. Poking at Memory: A Conversation with Rocío Cerón and Anna Rosenwong. Entrevista concedida a Paul Holzman. **World Literature Today**, Oklahoma, s/v, s/n, s/p, 2015. Disponível em: <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews-translation-tuesday/poking-memory-conversation-rocio-ceron-and-anna-rosenwong>. Acesso em: 10 dez. 2019.

CERÓN, Rocío. Palabras reconstruidas. Entrevista concedida a Lourdes Castañón. **Piranhamx**, Ciudad de México, s/v, s/n, s/p, 17 abr. 2018. Disponível em: <https://www.piranhamx.club/index.php/quienes-somos/blog/item/639-palabras-reconstruidas-entrevista-a-rocio-ceron-por-lourdes-castanon>. Acesso em: 10 dez. 2019.

COLOMBINO, Lia; PALMA, Javier. **Proyecto Auricular (Plaqueta sonora)**. Asunción: Ediciones de La Ura, 2005.

COLOMBINO, Lia. **(Iupa)**. Asunción: Ediciones de la Ura, 2009.

COLOMBINO, Lia. ¿Escribir la Nación? Categorías de inscripción identitaria, tonos y formas de normalización en Paraguay. In: AA.VV. **Concurso Nacional de Ensayos Rafael Barrett 2010**. Obras premiadas. Asunción: Secretaría Nacional de Cultura, 2011, p. 81-108.

COLOMBINO, Lia. Este museo no es un museo. El Museo del Barro: ese tercer espacio. **Portal Guarani**, Asunción, 2013. Disponível em: [http://www.portalguarani.com/2128 lia colombino/20732 este museo no es un museo el museo del barro ese tercer espacio por lia colombino .html](http://www.portalguarani.com/2128%20lia%20colombino/20732%20este%20museo%20no%20es%20un%20museo%20el%20museo%20del%20barro%20ese%20tercer%20espacio%20por%20lia%20colombino.html). Acesso em: 05 nov. 2019.

COLOMBINO, Lia; CASARINO, Claudia. **Paragua'u Ficciones y contraficciones**. Asunción: Fundación Migliorisi, 2013.

COLOMBINO, Lia. Asunción infernal. Fragmentos de ciudad. Viento fuerte. **Academia**, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/33753414/ASUNCIÓN_INFERNAL_FRAGMENTOS_DE_CIUAD_AD. Acesso em: 05 nov. 2019.

COLOMBINO, Lia. **El costado**. Asunción: Ediciones de la Ura, 2017.

COLOMBINO, Lia. El tiempo es eso que en la memoria se imprime. Entrevista concedida a Daniel Cholakian. **Nodal Cultura**, Buenos Aires, s/v, s/n, s/p, 23 ago. 2017. Disponível em: <https://www.nodal.am/2017/08/entrevista-nodalcultura-lia-colombino-poeta-paraguaya-tiempo-la-memoria-se-imprime/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

COLOMBINO, Lia. Interview with Lia Colombino, Museum of Indigenous Art, Asunción, Paraguay. Entrevista concedida a Dana Andrew. **Museum News**, Londres, s/v, s/n, s/p, 8 abr. 2019. Disponível em: <https://uk.icom.museum/interview-with-lia-colombino-museum-of-indigenous-art-asuncion-paraguay/>. Acesso em: 05 nov. de 2019.

COLOMBINO, Lia. El coletazo de los estudios culturales en paraguay. El Mito del Arte y el Mito del Pueblo y su Correlato en el Seminario Espacio/Crítica. In: AA.VV. **Escrituras en tránsito IV**. Asunción: Espacio Crítica, Museo del Barro, Salazar, Acerca, s/d, p.81-108.

CORNEJO POLAR, Antonio. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. **Revista de crítica latinoamericana**, v. IV, n. 7-8, p. 7-21, 1978.

CROCE, Marcela. Comparatismo latinoamericano: una teoría cultural entre lo comarcano y lo supranacional. **Literatura: teoría, historia, crítica**, v. 21, n. 2, p. 83-103, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5037/503761098004/html/index.html>. Acesso em: 15 jan. 2020.

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Editions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. La farmacia de Platón. In: **La diseminación**. Trad. de J. Martín. Madrid: Fundamentos, 1997. p. 93-260.

DERRIDA, Jacques. **De la gramatología**. Trad. de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Madrid: Editora Nacional, 2002a.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo eu sou**. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002b.

DERRIDA, Jacques. **La escritura y la diferencia**. Trad. de Patricio Peñalver. Madrid: Editora Nacional, 2003.

DI LEONE, Luciana. **Poesia e escolhas afetivas**: Edição e escrita na poesia contemporânea (Entrecríticas). Rocco Digital. Edição do Kindle.

DIDI-HUBERMAN, George. **La imagen mariposa**. Trad. de Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co, 2007.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte, el mito del pueblo**. Asunción: Peroni ediciones, 1981.

ESCOBAR, Ticio. **El arte fuera de sí**. Asunción: Museo del Barro, Fondec, 2004.

ESCOBAR, Ticio. Los tiempos múltiples. Entrevista concedida a Julio Ramos. **Revista Casa de las Américas**, La Habana, Cuba, s/v., n. 269, p. 110-125, 2012. Disponível em: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/269/entrevista.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2019.

ESCOBAR, Ticio. Cuatro puntos sobre la transición cultural (1992). In: SOLER, Lorena (comp.). **Antología del pensamiento crítico paraguayo contemporáneo**. Buenos Aires: Clacso, 2015, p. 463-469.

FUNDACIÓN Texo. ContarElArte con Lia Colombino. **Youtube**, 6 jul. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YWmdRS64MWA>. Acesso em: 24 fev. 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. **Mundos en común**. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. **La agonía del Eros**. Trad. de Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder. Trad. de Alfredo Bergés. Barcelona: Herder, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Trad. de Enio Paulo Giachini. São Paulo: Vozes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. Trad de Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Pfullingen: VortägeundAufsätze, 1954.

INGBERG, Pablo. **Escribir palabras ajenas**. Buenos Aires: Eduvim, 2019.

KAMENSZAIN, Tamara. **Bordado e costura do texto**. Trad. de Clarisse Lyra. USP, São Paulo, s/d, p. 2-6. Disponível em: http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenszain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf. Acesso em: 20 dez. 2019.

KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). **Expansões contemporâneas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LA GUERRA de Manuela Jankovic. Direção de Diana Cardozo. Ciudad de México: FONCA, Agalma, Fidecine, CTT, Zamora Films, 2014. DVD (120 min.).

LINK, Daniel. **La poesía en la era de su reproductibilidad digital**. Buenos Aires: Eduntref (colección Cuadernos del Ateneo), 2014.

LINK, Daniel. **Suturas. Imágenes, escritura y vida**. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. São Paulo: Rocco, 2016.

MAKARAN, Gaya. La imagen de la mujer en el discurso nacionalista paraguayo. **Latinoamerica**, s/v, n. 57, p. 43-75, 2013.

MOUFFE, Chantal. **El retorno de lo político**. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Buenos Aires: Paidós, 1999.

MUSEO Universitario del Chopo. Entrevista Magali Lara – Rocío Cerón. A propósito Del verbo estar. **Youtube**, 1 de set. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AqdQ5KnzOeQ>. Acesso em: 24 fev. 2020.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Trad. de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

PALLASMAA, Juhani. **The Eyes of the Skin**. Londres: John Willey and & Sons, 2008.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

PLATÓN. **Fedro**. Ed. Bilingüe. Trad. de Armando Poratti. Madrid: Akal, 2010.

RAMOS DÁVALOS, Hermes. Trayectos de la lengua guaraní. In: AA.VV. **Concurso Nacional de Ensayos Rafael Barrett 2010**. Obras premiadas. Asunción: Secretaría Nacional de Cultura, 2011, p. 111-128.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **La palabra muda**. Trad. de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009b.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. **Nueva gramática de la lengua española**. Madrid: Espasa, 2010.

ROA BASTOS, Augusto. Paraguay: una isla rodeada de tierra. **El Correo de la UNESCO**: una ventana abierta sobre el mundo, v. XXXIX, n. 5-6, p. 56-59, 1986. Disponível em: http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_06_07_56-59-paraguay.pdf

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SPRINGER, José Manuel; CERÓN, Rocío. **Clínicas de imaginación poética**. Manual de educación interdisciplinar. Ciudad de México: Secretaría de Cultura y El billar de Lucrecia, 2016.

THENÓN, Susana. **La morada imposible**. Edición de Ana María Barrenechea y María Negroni. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

UEXKÜLL VON, Jakob. The Theory of Meaning. **Semiotica**, Copenhagen, v. 42, n. 1, p. 25-82, 1982.

VILLANUEVA, Liliana. **Las clases Hebe Uhart**. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2015.

WASEN, Marcos. **Barroso y sublime**. Poética para Perlongher. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2008.