

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS
DOUTORADO EM ESCRITA CRIATIVA

ÁNGELA MARÍA CUARTAS VILLALOBOS

**“O QUE NÃO CABE EM PALAVRA”; POESIA ESCRITA POR MULHERES,
COLÔMBIA/BRASIL, 1964-2016:**
MEMÓRIA, TESTEMUNHO, DOCUMENTO E TRADUÇÃO DA VIOLÊNCIA

Porto Alegre
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ÁNGELA MARÍA CUARTAS VILLALOBOS

**“O QUE NÃO CABE EM PALAVRA”; POESIA ESCRITA POR MULHERES,
COLÔMBIA/BRASIL, 1964-2016:
MEMÓRIA, TESTEMUNHO, DOCUMENTO E TRADUÇÃO DA VIOLÊNCIA**

Tese apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras, na área de concentração em Escrita Criativa.

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza
Orientador

PORTO ALEGRE

2024

Ficha Catalográfica

V714q Villalobos, Ángela María Cuartas

"O que não cabe em palavra"; poesia escrita por mulheres,
Colômbia/Brasil, 1964-2016 : Memória, documento, testemunho e tradução
da violência / Ángela María Cuartas Villalobos. – 2024.

330 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza.

1. Escrita Criativa. 2. Tradução feminista. 3. Poesia latino-americana. 4.
Memória. 5. Violência. I. de Souza, Ricardo Timm. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

A mi mamá, Pilar Villalobos, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

A mi mamá, abuelas, tías y hermanas. A todas las mujeres que lucharon por este espacio. A Gaston, mi amor y compañero de vida, mi puerto seguro en este y tantos otros viajes. A mis amigos en Colombia: Vivi, Dad, Silvana, Chachi, Roberto, Fredy, Yecid y Márquez. Aos amigos no Brasil: Ana Santos, Taiane Santi Martins, María Elena Morán, Arthur Telló, Maria Williane, Andrezza Postay, Elisa Marder, Martinha e Alexandre, Carla e Ricardo. Gracias por estar en la hora más oscura y alegrarse con mis alegrías. A mi ahijada Manuela, que me ayudó con referencias muy importantes para este trabajo, pero sobre todo con su amor. A mi papá, que sigue vivo en mi memoria y continúa dándome aliento.

Ao meu orientador, o professor Ricardo Timm, pela escuta atenta, humana e competente em todas as fases deste trabalho, e aos membros da banca de defesa, professores Janaína Baladão, Diego Grando, Liliam Ramos e Marina Waquil, pelas considerações, sugestões, revisões e apoio veemente. Um agradecimento muito especial ao professor Diego Grando por todo o carinho, parcerias e interlocução ao longo desses seis anos, e pela leitura deste trabalho na banca de qualificação. À professora Liliam Ramos, pela leitura deste trabalho na banca de qualificação e suas ótimas sugestões e referências que muito me ajudaram na última fase. A todos os professores e professoras da PUCRS e da UFRGS, especialmente a Paulo Ricardo Kralik, Moema Vilela, Regina Kohlrausch, Maria Eunice Moreira, Charles Monteiro, Altair Martins, Luiz Fernando de Assis Brasil, Márcia Ivana de Lima e Silva e Cinara Ferreira. Às professoras Sheyla Miranda e Marina Waquil, que me deram inspiração e novos horizontes na oficina de tradução da Casa Guilherme de Almeida. A Amilcar Bettega, pelo incentivo de sempre e por confiar no meu trabalho. Às pessoas que dão vida à Casa de Tradutores Looren, por me acolher no seu espaço inefável e facilitar tantas trocas e descobertas.

Aos colegas e amigos do grupo de estudos em tradução literária e escrita criativa: Diego Grando, Elisa Marder, Davi Boaventura, Elisangela Daviego, Gisele Eberspächer, Julia Dantas, Aletheia Almeida e todos que já passaram pelo grupo. Gracias por topar as propostas, pelo afeto, desabafos, discussões e persistência. Esta tese é um fruto do grupo.

Aos colegas do grupo cartografias narrativas em língua portuguesa, comandado pelo professor Kralik, por ser o espaço mais sério e mais divertido da pós-graduação.

A todas as colegas e amigas das Letras, por dar continuidade ao “Mulheres com a palavra”, por toda a força, leituras, trocas e diálogos dentro e fora da academia, que nutriram esta tese: Juliana Maffeis, Geysiane Andrade, Fred Linardi, Marina Nogara, Mariam Pessah, Irka Barrios, Vitória Vozniak, Thalyta Costa, Nádia Prestes, Elena Savi Frainer, Laura Jovchelovitch, Moema Vilela, Gisela Rodrigues, Sara Albuquerque, Martina Schaedler, Carina Corá e Pietra da Ros e muitas outras, de dentro e fora da PUCRS. À minha editora na Colômbia, María Fernanda Paz Castillo, por acreditar em *Carretera al mar*.

A todas as autoras, herdeiros e herdeiras que autorizaram a inclusão dos poemas na antologia e abraçaram o projeto com alegria. Na Colômbia, a Adriana Martínez-Villalba, Pilar Quintana, Camila Charry, Diego Pérez Medina e a toda a equipe editorial da Biblioteca Nacional da Colômbia, pelas suas contribuições e inestimável apoio no processo de concretização da antologia. Agradeço também a Guiomar Cuesta, Miguel Rocha e Martha Cecilia Ortiz, cujos trabalhos de investigação foram igualmente consultados e nos ajudaram a aceder a várias autoras, e à editora e poeta Alice Sant’Anna, pela atenção e generosidade.

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos que me foi concedida para a realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho apresenta os resultados da minha pesquisa de doutorado em Letras, na área da Escrita Criativa. A pesquisa se sustenta na prática de tradução de poesia, com uma perspectiva feminista, como via para investigar as possibilidades éticas e estéticas da figuração poética das violências contra as mulheres no contexto latino-americano, especificamente no Brasil e na Colômbia. O trabalho está dividido em três capítulos: O primeiro inclui a antologia bilíngue *O que não cabe em palavra: poesia escrita por mulheres; Colômbia – Brasil, 1964- 2016*, com poemas de quarenta e uma poetisas colombianas e brasileiras da segunda metade do século vinte, antecedida por um estudo dos contextos e estratégias de criação reveladas por alguns poemas da antologia, intitulado *Jóvenes Malinches con viejas herencias: memoria, testimonio, documento y traducción de la violencia*. Este capítulo também inclui uma proposta de tradução do livro *O canto das moscas (versão dos acontecimentos)*, de María Mercedes Carranza, e um texto ensaístico sobre a relação de Lara de Lemos com a criação poética, baseado em cartas e diários encontrados no seu arquivo. O segundo capítulo inclui um conjunto de poemas da minha autoria, divididos em dois projetos separados: *Ejercicios respiratórios* e *Carretera al mar*. O primeiro, é o rascunho de um livro de poesia ainda em construção, e o segundo reúne um breve conjunto de poemas em prosa, pensados para compor um livro ilustrado para crianças e para adultos. Por último, o terceiro capítulo ensaia uma memória do processo, em forma de fragmentos e cartas.

Palavras-chave: Escrita Criativa; Tradução feminista; Poesia colombiana; Poesia brasileira; Autoria de mulheres; Violência

RESUMEN

Este trabajo presenta los resultados de mi investigación doctoral en Escritura Creativa. La investigación se basa en la práctica de la traducción de poesía, desde una perspectiva feminista, como forma de investigar las posibilidades éticas y formales de la figuración poética de la violencia contra las mujeres en el contexto latinoamericano, específicamente en Brasil y Colombia. El trabajo está dividido en tres capítulos: el primero incluye la antología bilingüe *Lo que no cabe en palabra: poesía escrita por mujeres; Colombia - Brasil, 1964-2016*, con poemas de cuarenta y dos poetisas colombianas y brasileñas de la segunda mitad del siglo XX, antecedida por un estudio de las estrategias creativas reveladas por algunos poemas de la antología, titulado *Jóvenes Malinches con viejas herencias: memoria, testimonio, documento y traducción de la violencia*. Este capítulo incluye también una propuesta de traducción del libro *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*, de María Mercedes Carranza, y un ensayo sobre la relación de Lara de Lemos con la creación poética, basado en cartas y diarios encontrados en su archivo. El segundo capítulo incluye un conjunto de poemas de mi autoría, divididos en dos proyectos distintos: *Ejercicios respiratorios* y *Carretera al mar*. El primero es el borrador de un libro de poemas aún en construcción, y el segundo reúne un breve conjunto de poemas en prosa, destinados a componer un libro ilustrado para niños y para adultos. Por último, el tercer capítulo ensaya una memoria del proceso, en forma de fragmentos y cartas.

Palabras clave: Escritura Creativa; Traducción feminista; Poesía colombiana; Poesía brasileña; Autoría de mujeres; Violencia.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2. TRADUÇÃO	19
2.1. Jóvenes Malinches con viejas herencias: memoria, testimonio, documento y traducción de la violencia	20
2.1.1. «Era nuestra herencia una red de agujeros»: un trato con las fisuras	22
2.1.2. Un posible trayecto de lectura: cuatro afluentes de un mismo río	27
2.1.2.1. Ni poema ni memoria	27
2.1.2.2. Versos de sal y cal	35
2.1.2.3. Otras hambres	38
2.1.2.4. Bombas limpias sobre carne antigua	40
2.2. O que não cabe em palavra - Lo que no cabe en palabra	47
2.2.1. Lista de autoras	48
2.2.2. Sumário dos poemas	49
2.2.3. Nem poema nem memória	58
2.2.4. Versos de sal e cal	93
2.2.5. Outras fomes	126
2.2.6. Bombas limpas sobre carne antiga	150
2.3. “O canto das moscas (Versão dos acontecimentos)”, de María Mercedes Carranza: epopeia da barbárie, tradução da violência	181
2.4. Falar com os botões: os desterrados de Lara de Lemos	225
3. ESCRITA	244
3.1. Ejercicios respiratorios	245
3.2. Carretera al mar	279
4. ESCRITA-TRADUÇÃO	292
4.1. Tradução de memória	293
4.2. Todas las casas	305
5. REFERÊNCIAS	321
5.1. Dos poemas incluídos na antologia	328

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nestas páginas apresento os resultados da minha pesquisa de doutorado em Letras, na área de concentração em Escrita Criativa. O trabalho envolve dois percursos simultâneos: i) a seleção e tradução de um conjunto de poemas testemunhais e documentais escritos ou publicados por mulheres na Colômbia e no Brasil entre 1964 e 2016 e ii) a escrita em andamento de dois livros de poesia: *Ejercicios respiratórios* e *Carretera al mar*, cujo processo criativo está permeado pelo ato da tradução, entendida como gesto, como estratégia criativa e como matéria de reflexão. Além de aspirar à difusão do trabalho das autoras traduzidas, compreendo o trabalho crítico, curatorial e tradutório como o cerne da pesquisa e, por sua vez, como o próprio percurso —não lineal, prático e reflexivo— em direção à composição dos livros de poemas. Toda a pesquisa, portanto, é atravessada pela “tradução como criação e como crítica”.

Além das questões relacionadas à linguagem, à tradição e à criação suscitadas pela prática da tradução, a pesquisa também é atravessada por um incômodo ético e político. No contexto latino-americano, marcado por múltiplas violências e injustiças, precisamos pensar os limites e possibilidades da poesia e da tradução na tarefa de elaboração e desnaturalização do horror. Um dos problemas que enfrentamos é o de achar os meios para traduzir —ou renomear— aquilo e aquelas que, vítimas da violência de Estado, do racismo, da violência de gênero, do negacionismo e do autoritarismo, foram silenciadas, muitas vezes chegando a perder não “apenas” a existência, mas também o nome. Como elaborar, inscrever, ou esclarecer, a través da escrita e tradução de poesia, sem reforçar os abusos inférteis da memória ou do esquecimento? Um caminho para a elaboração do passado é a exploração da instância do testemunho e do ato tradutório —ou a tradução, que é um ato de testemunho— como espaços possíveis e divergentes de narração da história. Como deve ou pode ser esse espaço? Quais são seus limites éticos, políticos e estéticos?

A tese está formada por três capítulos:

No primeiro, **tradução**, apresento o resultados da pesquisa, seleção e tradução das autoras brasileiras e colombianas, junto com alguns paratextos. Em primeiro lugar, apresento a proposta de antologia bilíngue *O que não cabe em palavra*, antecedida pela apresentação “*Jóvenes Malinches con viejas herencias*” (“Jovens Malinches com velhas heranças”) na qual esboço o contexto de criação de alguns dos poemas selecionados e algumas das formas de criação que os poemas revelam como estratégias de tradução das violências desses contextos. Em seguida, a tradução do livro *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*, da poeta colombiana María Mercedes Carranza, realizada em colaboração com o professor Diego Grando. A tradução vem precedida por um ensaio, onde eu contextualizo a obra e proponho algumas chaves de leitura. Por último, apresento o texto ensaístico “Falar com os botões”, onde olho para a relação da poeta gaúcha Lara de Lemos com o ato de criação poética, através da leitura de um conjunto de cartas do arquivo da autora que está resguardado no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS.

No segundo, **escrita**, apresento alguns dos resultados das minhas experimentações com a criação poética, que começaram em 2018, quando eu vim de Bogotá até Porto Alegre, após ser contemplada com uma bolsa do CNPq para cursar o mestrado em escrita criativa na PUCRS. Na seção “*Ejercicios respiratorios*” apresento um conjunto de poemas que nasceram ao longo desses seis anos e que considero ainda em processo. Todos eles se nutrem, de uma ou outra forma, do processo tradutório que está na base da pesquisa: alguns operam algum tipo de tradução na estratégia de composição do poema, outros refletem sobre o próprio ato tradutório e outros resultam de uma recriação a partir de leituras e traduções de poemas encontrados no caminho. Nesse sentido, são exercícios respiratórios, formas de inalar e exalar as letras através da experimentação de formas, padrões rítmicos, cadências, línguas e linguagens. A segunda seção, “*Carretera al mar*”, é um brevíssimo livro de poemas em prosa, cuja criação também está enraizada no ato da tradução e, desde seus inícios, em 2021, foi pensado para compor um livro ilustrado. O livro é voltado para leitoras de todas as idades e está em processo de revisão final. Será publicado ainda esse ano na Colômbia, pela editora Cataplum, e as ilustrações são do desenhista Samuel Castaño.

No terceiro, **escrita-tradução**, recupero alguns rastros do percurso criativo da tese. A primeira seção, “Tradução de memória”, inclui depoimentos e reflexões sobre o processo de escrita e a tradução de poemas incluídos no primeiro e no segundo capítulo. A segunda seção, “*Todas las casas*”, é a pontada inicial de um projeto ensaístico-epistolar, onde quero refletir

sobre tradução e escrita, e sobre questões que estiveram presentes ao longo do caminho, como migração, bilinguismo e hospitalidade.

∞

Este trabalho é, portanto, a extensão de um gesto de estrangeira, o gesto de alguém que só consegue se entender a partir do deslocamento. Meu método é o deslocamento. Mais do que o entre-lugar, me interessa o trânsito, a transmigração, esse gesto é o da própria poesia em tradução: um trânsito pelas margens da palavra. Porque estou sempre em busca de endereço, de refúgio e de contato, o que me interessa é esse movimento, a constante busca de lugar, mais do que a certeza ou a bandeira do não-lugar. É precisamente o não-lugar o que dói, o que causa horror de muitas formas: o não-lugar para os mortos, o não-lugar para a memória, para a palavra, para mim –para as mulheres na palavra e na linguagem.

O que busco indagar é o que a escrita, a tradução e o pensamento conseguem fazer com isso, com o problema do lugar. Buscar moradas totalizantes e limitantes ou assumir tanto a busca quanto a impossibilidade do refúgio? No fluir do gesto e da migração, algumas coisas se levam, outras se trazem, outras ficam no caminho como resíduo, como acontece também no ato da tradução e da escrita de poesia, que são atos de hospitalidade, de amor e estranhamento, de sentido e ocultamento:

A questão ‘onde?’ não tem idade; transitiva, ela dá como essencial a relação com o lugar, com a morada, com o sem-lugar, e recusa por sua própria função o pensamento em sua relação de compreensão do objeto. A verdade está no movimento que a descobre e no rastro que a nomeia. Trata-se menos de definir, de explicar, de compreender, que de medir-se com o objeto pensado descobrindo nesse enfrentamento o território no qual a questão se inscreve, sua justeza¹.

Portanto, o propósito deste trabalho é mais voltado para a própria observação da criação literária, especificamente a criação de poemas, tendo em vista as aporias da tradução, do testemunho e da hospitalidade. E esse *ver* a escrita de poemas *através* das tensiones implícitas nesses três atos que estão interligados, não pode se limitar a um ver contemplativo ou especulativo, mas precisa ser prático, um ver que é o próprio ato criativo. Na nota introdutória a sua *Poesía vertical* o poeta argentino Roberto Juarroz descreve esse movimento de uma forma muito bonita, que vale a pena questionar:

A visão poética é, também, visão verbal. Não nasce com posterioridade a outra visão: vê com palavras. Primeiro há um impulso, um estado de fluidez. A visão

¹ Jacques Derrida. In: *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta 2013, p. 52

cobra forma enquanto brota o poema. Não há, então, como se diz com frequência, correspondência ou inadequação de uma forma verbal em relação a uma realidade preexistente, nem pode se falar, portanto, de fidelidade ou traição. *A realidade nasce aqui com a forma*. Todo o resto — sentimentos, ideias, cultura, tradição, fatos, situação — são fatores convergentes, que contribuem em maior ou menor medida para o nascimento dessa unidade de visão verbal e criadora que é o poema.²

Aqui Juarroz parece estar nomeando, do ponto de vista da criação, aquilo que, do ponto de vista da crítica, Mário Laranjeira chama *significância* do poema: “a unidade formal e semântica que contém os índices de obliquidade. Esses índices assinalam que o texto faz explodir os limites da mimese e que deve ser lido e interpretado em outra dimensão, a da semiose, que ultrapassa o nível estritamente linguístico.”³. Talvez em ligeira discordância com Juarroz, e integrando em um único olhar o crítico, o tradutor e o escritor, no ensaio “Tradução e criação”⁴, Paulo Henriques Britto desenvolve um raciocínio que busca mostrar como a tradução e a criação literárias são atividades qualitativamente diferentes e, para isso, relata como, em sua experiência, essa diferença radica em que os movimentos pendulares de autonomização ou aproximação em relação a um eixo — a “matéria-prima” da criação do poema ou o texto de partida da tradução —, mesmo que ambos estejam presentes nas duas experiências, têm uma natureza diferente em cada uma. No caso da tradução, ele tende mais ao movimento de aproximação do texto de partida, em um movimento centrípeto. No caso da escrita, ele tende mais a um movimento de autonomização em relação às influências, os rastros de outros autores ou sua própria matéria-prima reflexiva e emocional, em um movimento centrífugo.

Não existe nada exterior ao poema que exija da escrita uma atitude de fidelidade ou de traição, diz Juarroz. A visão que se desdobra no ato de escrita do poema é a própria matéria do poema e o próprio poema. Todos os fatores convergentes que contribuem para seu nascimento estariam a serviço dessa “unidade de visão verbal e criadora”, jamais a serviço de alguma correspondência exterior à máquina do poema. Da mesma forma, ao enumerar as especificidades da tradução de poesia, apresentando os conceitos de *significância* e *visibilidade* do poema, Laranjeira opõe a leitura poética à leitura referencial —de textos veiculares—: a leitura poética estaria marcada por uma pré-leitura estritamente visual, que

² Roberto Juarroz. *Poesía vertical (1958-1975)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012., p. 3. (Tradução minha, grifo do autor)

³ Mário Laranjeira. “Sentido e significância na tradução poética”. In: *Estudos Avançados*, 26 (76), 2012, p. 30

⁴ Paulo Henriques. Tradução e criação. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, Santa Catarina, v. 1, n. 4, 1999.

funciona como uma percepção global, não sequencial, e predispõe o leitor a abordar o texto não como uma carta, um jornal ou um conto, mas a buscar um sentido oblíquo que leva em consideração as marcas textuais da significância, como a agramaticalidade, o signo duplo e os efeitos sonoros, entre outros.

Assim, tanto Juarroz como Laranjeira, ao analisar as especificidades da gênese e da leitura de poesia, excluem a referencialidade ou a mimese como um elemento preponderante no espaço da leitura e da criação. Por outro lado, Paulo Henriques Britto integra a referencialidade na análise do jogo da criação, uma vez que a matéria-prima do poema funciona como um eixo do qual ele, o criador, se afasta. O escritor, diferente do tradutor, que gravita em torno do eixo, buscaria uma autonomia em relação às influências e à leitura de outros autores, que deixa rastros, às vezes inconscientes, e em relação aos próprios conteúdos mentais e emocionais, que ele busca elaborar, amadurecer, e apresentar da forma menos “ingênua” possível. Por mais que, na visão de Britto, o movimento do escritor seja qualitativamente diferente do movimento do tradutor, que tem um compromisso ético com o texto partida e, como disse Haroldo de Campos, tem seu ato criador restringido pela baliza demarcatória do sentido do texto a ser traduzido, ele leva em consideração algum tipo de referencialidade necessária para o andamento do poema.

No caso da escrita ou tradução da poesia que integra o arquivo histórico ou a memória coletiva, que busca denunciar, reescrever, inscrever ou deixar registro de fatos que, por algum motivo, foram apagados da história oficial ou não têm sido considerados matéria de poesia pelo cânone literário dominante, o assunto da fidelidade e da traição, ou da referencialidade, se torna mais complexo. Não se trata de negar a autonomia do objeto-poema como portador de significância, mas de perceber os problemas específicos que este tipo de escrita e leitura trazem à tona. Uma possível forma de compreender a poesia de testemunho⁵ poderia ser a de uma poesia na qual o fato histórico, o material de arquivo ou documento, assim como a experiência concreta, material, de determinado corpo ou coletivo no seu tempo-espaço históricos (um certo grau de referencialidade, por tanto), precisem ser integrados como elementos importantes no jogo da leitura poética, no contexto de sua compreensão, sem que por isso seja possível ou necessário reduzi-la a eles.

No livro *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*, o professor Wilberth Salgueiro faz um esforço crítico por estudar a poesia brasileira onde a presença da

⁵Além daquela difundida em alguns textos acadêmicos sobre a poesia do Holocausto ou posterior ao Holocausto, que assume a “fundação” de uma poesia de testemunho na Europa, na segunda metade do século XX — como se com o fato histórico do Holocausto, inegavelmente trágico e desumanizante, houvesse nascido o olhar poético para a história ou para a violência, ou os próprios genocídios, guerras e catástrofes.

violência e o testemunho são marcas predominantes. Ali, ele diz compreender a poesia de testemunho como aquela que nasce com a “literatura do Holocausto”, emblemática pelos relatos dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como a narrativa de Primo Levi e a poesia de Paul Celan, e enumera algumas de suas principais características: apresentação de eventos coletivos, presença do trauma, sentimentos de vergonha e culpa, impossibilidade de representação do vivido e vínculo estreito com a história, entre outros, chamando-a de “gênero híbrido”. Não deixa de ser questionável, no entanto, que por ter um vínculo estreito com a história, com o documento, com a crônica em alguns casos, esse tipo de poesia passe a ser catalogada como um gênero híbrido. É próprio da poesia, em geral, ser um espaço de índices de significância oblíquos, móveis, que pode incluir, além do ritmo, da sonoridade, da duplicidade do signo, da agramaticalidade, entre outros elementos, determinado dado referencial sobre o contexto histórico no qual o poema foi criado ou ao qual o poema se refere (da mesma forma em que muitas vezes se fazem leituras que integram, no sentido poético, dados biográficos, confessionais, do autor ou a autora, sem que por isso o campo semântico do poema se reduza a esse determinado dado).

Mais produtivo, no contexto deste trabalho, do que a preocupação pela categorização da poesia de testemunho, é a constatação de Salgueiro sobre a necessidade de ampliar a noção do “evento” aludido pelo testemunho poético. No caso dos poemas aqui selecionados, o que estaria em pauta é a história da nação e as violências intrínsecas nesse processo. Por isso, é importante pensar as especificidades da linguagem poética e os modos como ela pode se tornar pertinente no desafio de uma narração que integre as lacunas, que considere na sua base a natureza do paradoxo da testemunha sem língua e sem nome. Debruçando-se sobre isto, Agamben diz: “Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho da sua própria incapacidade de falar. Nela, uma língua que sobrevive aos sujeitos que falam coincide com um falante que fica aquém da linguagem. É a ‘treva obscura’ que Levi sentia crescer nas páginas de Celan como um ‘ruído de fundo’”⁶

Portanto, é necessário destacar o poder do simbólico para uma retomada reflexiva do passado que talvez possa evitar a repetição incessante no presente, mas isto levando em consideração que, na exigência de resistência ao esquecimento histórico ou à destruição da lembrança, analisada por Gagnebin em *O que significa elaborar o passado?*, o conceito importante não é só “lembrança” ou “memória”, mas “esclarecimento” (*Aufklärung*), que: “designa o que fala com clareza à consciência racional, o que ajuda à compreensão clara e

⁶ Giorgio Agamben. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 161.

racional – contra a magia, o medo, a superstição, a denegação, a violência”.⁷ O poema “Fotografia do 11 de setembro”, de Wislawa Szymborska, além de guardar em si o gesto do testemunho e do acolhimento – do abrigo do outro e da memória – tem esse elemento de elaboração, um olhar crítico e ético sobre o próprio ato da escrita do poema e sobre o próprio tempo:

Pularam dos andares em chamas —
um, dois, alguns outros,
acima, abaixo.
A fotografia os manteve em vida,
e agora os preserva
acima da terra rumo à terra.

Ainda estão completos,
cada um com seu próprio rosto
e sangue bem guardado.

Há tempo suficiente
para cabelos voarem,
para chaves e moedas
caírem dos bolsos.

Permanecem nos domínios do ar,
na esfera de lugares
que acabam de se abrir.

Só posso fazer duas coisas por eles —
descrever este voo
e não acrescentar o último verso.⁸

A escrita-tradução do poema, tendo como ponto de partida uma fotografia emblemática do evento catastrófico que deu início ao século XXI, é em si mesmo uma prova de sobrevivência do vaga-lume que se volta para si sem dar às costas para o mundo. É, ao mesmo tempo, uma postura ética, um ato político e um gesto estético. A poeta que olha o mundo e se afirma nele como indivíduo, mas continua entendendo seu ofício como um cultivo constante do não saber, da incompletude, talvez queira transmitir uma experiência de resistência à morte, ao completo naufrágio, que é sua, mas também é dos outros, que está condensada no rosto humano das pessoas que pulam, nos cabelos, nas chaves, no próprio voo absurdo e mesmo assim necessário, esse voo que ela quer fazer permanecer nos domínios do ar e na esfera de lugares que acabam de se abrir.

A escrita do rosto, do nome, da presença — todos esses aspectos do outro que a problemática da hospitalidade deixa em evidência — também é evocada pela mexicana Rivera Garza, que, em suas obras ensaísticas, reflete sobre os desafios do exercício da escrita “em um

⁷ Jeanne M. Gagbnebin. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 101-102.

⁸ Wislawa Szymborska. *Um amor feliz*; seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 222.

meio onde a precariedade do trabalho e a morte horrísona constituem a matéria de todos os dias”.

O assassino mata antes de apertar as cordas ou de dar o golpe de misericórdia; o assassino mata quando cobre o rosto do outro com o manto do silêncio ou a indiferença. Contra o pusilânime que nunca mostra o rosto ou o corrupto que evita encarar as consequências dos seus atos, eu prefiro expor o rosto. Porque, como dizia Levinas, a cara requer. A cara clama. A cara, pelo simples fato de existir, precisa de uma resposta: esta: a presença. Já dizia também Peter Sloterdijk no primeiro tomo de *Esferas*: ‘foi pela abertura do rosto – mais do que pela cerebralização ou a formação da mão – que o homem se transformou num animal aberto ao mundo ou, aquilo que mais importa aqui, aberto ao próximo.’⁹

Como a Rivera Garza e a Szymborska, o testemunho que me interessa não é a foto do arquivo, mas a fissura que a humanidade dos rostos abre em pleno voo. O testemunho possível é aquele que apenas a intermitência “fotográfica”, ou criadora de sentidos sem fundo completo, pode captar. A poeta, além de registrar ou descrever, elabora uma imagem, um ou muitos novos sentidos, também mudos, como aquele voo em suspensão. O poema de Szymborska serve como ponto de partida para examinar a imagem como um caminho possível para pensar a função de testemunho dentro da poesia

No campo da poesia, especificamente, é necessário problematizar e ampliar as categorias de testemunho e testemunha. Aquilo que costuma se entender por essas palavras reduz e simplifica tanto a compreensão do lugar ético e político da testemunha, quanto as tensões e possibilidades estéticas da chamada “poesia de testemunho”, ou de qualquer poesia, sobretudo as daquela que se volta para eventos coletivos, violentos e traumáticos, e que, por definição, põe em xeque uma compreensão restringida ou limitante do objeto poético. Especialmente uma compreensão herdeira do romantismo que entende o poema como se fosse o resultado da expressão dos conteúdos internos de determinado sujeito lírico particular, localizado em um tempo histórico linear¹⁰.

E não seria apenas necessário ampliar ou problematizar a noção de testemunho do senso comum, mas também aquela que, na linha do Agamben, assume o pressuposto da perda total da experiência como o espaço possível de uma poesia de testemunho. O caminho apontado por Didi-Huberman, que recorre ao conceito benjaminiano de imagem dialética e à interpretação da história de Hannah Arendt, não ignora o problema do declínio da experiência, mas considera possível e necessário olhar para as sobrevivências (e não apenas para o inenarrável, ou perdido para sempre no fundo do naufrágio). Existe, nessa via, a chance de um

⁹ Cristina Rivera Garza. *Dolerse: textos desde un país herido*. Oaxaca: sur + ediciones, 2011, p. 144. (tradução minha)

¹⁰Sobre este assunto discorre o poeta mexicano Alí Calderón no artigo “Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea”.

estudo da poesia que examine e amplie as categorias de mimese e sujeito lírico, a modo de enriquecer as leituras e o debate sobre projetos poéticos que direcionam um olhar oblíquo e necessário para nosso tempo: poemas que contêm determinado grau de referencialidade, não num gesto mimético, mas de méthexis, de ressonância e participação, sem pretender uma fidelidade ingênua ou limitante do objeto poético; cuja voz e olhar integram o outro, incluindo os pontos cegos; que albergam a memória, com ou sem seus resíduos de esquecimento e incompletude; que se deixa tocar pela língua e pela linguagem do outro, que é sempre estrangeira, ou que assumem a próprio caráter de estrangeira que a língua e a linguagem poética tem, por natureza. As perguntas levantadas pelos poemas sobre os quais este trabalho se debruça são mais interessantes do que as respostas a que se possa chegar, todas provisórias, e aspiro a que, no decorrer do texto da tese, com as propostas de tradução de poemas que apresentam algumas das marcas associadas à poesia de testemunho e à poesia documental, eu consiga aprofundar no assunto do lugar da prática, mantendo um olhar aberto, entrando no jogo de leitura proposto por cada poema.

2. TRADUÇÃO

2.1. Jóvenes Malinches con viejas herencias: memoria, testimonio, documento y traducción de la violencia¹¹

Lo que no cabe en palabra resulta de la excavación de un silencio. Más que de un silencio, de la excavación del silenciamiento de las mujeres en el proceso de formación de las naciones colombiana y brasileña, y del canon literario de sus generaciones. ¡Quién lo creyera», canta la colombiana María Mercedes Carranza: «crece una bestia por dentro». Sofocada, esa bestia no tiene lugar, no cabe en ningún espacio, mucho menos en un poema. Sin embargo, se traduce en poema. Esa bestia tiene muchos nombres y no se ajusta a ninguno de ellos, al menos no de forma definitiva. «Escarbaremos el silencio», anuncia Cecilia Meireles, antecesora de las poetisas brasileñas que aquí presentamos, en su poema «Pregón del infortunio». Para el montaje de esta compilación, fue necesario escarbar y excavar ese silencio que suele esconder a la bestia.

Esta antología busca pensar el pasado y el presente de forma tangencial, pero, sobre todo, busca intimidad con la palabra, con los actos de la lectura, la escritura y la traducción de poesía, cuya urgencia e imposibilidad se intensifican en contextos de violencia. Por más que la mire, no quiere dar cuenta de la realidad, no pretende una lectura inequívoca de nada, ni de los poemas, ni de la historia, ni de lo que significa ser mujer o resistir al horror por y a pesar de la palabra. Pretende ser espacio de encuentro entre lectoras, lectores y poetisas, entre las propias poetisas cuyas palabras fueron componiendo este mosaico, que es tanto fruto del azar como del esfuerzo controlado. Busca ser un espacio de cuidado.

El cuidado se da en el encuentro. Cuidar es mirar con atención, es recibir en un lugar —*aquilombar*—, aunque este lugar también tenga huecos, humedades, grietas, predadores y tejas sueltas. Tal vez por eso Derrida dice que el acto de hospitalidad solo puede ser poético: el poema es siempre un lugar de albergue y desamparo. La pregunta que nos plantea es si para albergar es necesario tener refugio, o si solo se da hospedaje asumiendo la propia condición de intemperie. De ahí que el título —*Lo que no cabe en palabra*— evoque la posibilidad e imposibilidad de un espacio de contención. La mirada a la bestia, cuando traducida en palabra, implica un proceso de luto. No ocurre diferente en el proceso de traducción. La mirada vertida en poema y la traducción de la traducción son áreas tensas de contacto, de pérdidas, resignificación y ganancias discretas.

Lo importante del proceso de inmersión y excavación, como sugieren Benjamin y

¹¹ [A versão em português desta apresentação](#) pode ser lida na edição digital da antologia publicada no catálogo virtual da Biblioteca Nacional da Colômbia.

Arendt, es en qué lugar y cómo organizamos las perlas encontradas en el fondo del naufragio, esas que nos llegan corroídas por el paso de los años y el contacto con el salitre; los objetos encontrados en los fundamentos de la casa, cubiertos de tierra, quebrados e incompletos, y cuya belleza reside justamente en su cualidad de fragmento. Dónde y cómo los alojamos en el presente, de modo que no pierdan su naturaleza de resto ni los ecos del silencio por donde los hallamos. Hay algo de ejercicio arqueológico en estas páginas: lo que presento es una fotografía de algunos de los restos encontrados en el proceso excavación. El silencio hurgado es el de mis antepasadas y es el silenciamiento de nuestras predecesoras en la escritura, de la poesía escrita por mujeres en la segunda mitad del siglo xx en Colombia y en Brasil. O mejor, es el de mis antepasadas, a través de las huellas dejadas por mujeres de su generación. Mujeres que no solo fueron poetas, sino también muchas de ellas activistas, madres, exiliadas, profesoras, periodistas, herederas o expoliadas de diversas tradiciones y legados culturales.

2.1.1. «Era nuestra herencia una red de agujeros»¹²: un trato con las fisuras

El año de 1964 es determinante en el tortuoso y frágil proceso de democratización y redemocratización de ambos países. Ese año tuvo lugar el golpe de Estado que instauró la dictadura civil-militar en Brasil, un régimen que duró 21 años. En Colombia, alrededor de esa fecha ocurrió el surgimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), que existieron oficialmente por 52 años. Al final de las dos primeras décadas del siglo XXI, concretamente en 2016, también se produjeron hechos significativos en ambos países: fue el año de la firma del Acuerdo de Paz entre el Gobierno colombiano y las FARC, y del proceso de *impeachment* que desembocó en la destitución de Dilma Rousseff, primera mujer en asumir la presidencia de Brasil y excombatiente torturada durante la dictadura. Un momento que marcó la reascensión de la extrema derecha en Brasil, nostálgica de los tiempos autoritarios.

Aunque estas dos fechas —1964 y 2016— simbolicen eventos relevantes, solo son puntos de referencia de fenómenos complejos cuyo estudio desborda los límites de esta publicación, pero que, como es evidente, tienen antecedentes históricos y siguen desarrollándose en la actualidad. Estos hitos revelan que Brasil y Colombia son dos países con democracias frágiles, y con un tejido institucional y social trágicamente marcado por la corrupción, el negacionismo histórico, el racismo estructural y la desigualdad. En ambos países existe una enorme deuda histórica con respecto a los relatos de las comunidades que resistieron, lucharon y sobrevivieron a la esclavitud, al exterminio de los pueblos indígenas, a la violencia de género, a la guerra contra las drogas y a todas las demás formas de violencia que han asolado a los países latinoamericanos desde la colonización española y portuguesa.

Con esa deuda en mente, *Lo que no cabe en palabra* busca leer un conjunto de mujeres que escribieron en Colombia y Brasil alrededor y entre las fechas simbólicas de 1964 y 2016. Nace del deseo de entrever, en clave de poesía, qué testimoniaron, qué documentaron o qué rememoraron las mujeres en un medio literario —en un mundo— dominado por nombres masculinos, cómo miran su tiempo, cómo se miraron en su tiempo, cómo tradujeron en poema aquello que vieron y sintieron como testigas de un siglo que aún estamos asimilando, al que aún le estamos haciendo el duelo mientras somos arrolladas por las reverberaciones de sus bombas.

En el proceso, busqué escapar —o cuando menos estar atenta— a las «clausuras indeseables» de la reflexión sobre la memoria y posmemoria en un discurso único, un riesgo

¹²Esta frase es un verso del libro [Relato de la Conquista](#), atribuido a un indígena tlátelolca que lo habría escrito en 1528.

señalado por Beatriz Sarlo. A la tentación de un discurso tranquilizador, anclado en la inevitable aporía de los trabajos de memoria, que a su vez se funda en el sentido común contemporáneo según el cual la incompletud es la única respuesta posible al problema de la memoria, la posmemoria y el vacío representacional. Sarlo subraya que, después de la crisis y la crítica de la filosofía de la historia, a todo discurso no autoritario se le atribuyen los rasgos de lo inacabado y fragmentario: «Caracterizado por lo lacunar, lo mediado, lo resistente a la totalización y su misma imposibilidad, el discurso único de la ‘posmemoria’ encuentra siempre lo que busca y, en consecuencia, resulta monótono en su descuido programático de las diferencias entre relatos»¹³.

De ahí que la traducción, como tópico y como práctica, ofrezca un camino poderoso para pensar la representación del pasado traumático, inevitablemente atravesado por los agujeros de la memoria y pasible de caer en la clausura de un discurso único —aunque este sea el de lo fragmentario—. A semejanza del ejercicio de mirar y dar algún tipo de sentido al propio pasado o al pasado vivenciado por nuestras ancestras silenciadas, la tarea de la traducción —especialmente la traducción de poesía— es el resultado de la relación que se establece con registros más o menos distantes, registros caracterizados por la incompletud, por los vacíos significativos, por su condición simultánea de extravío y significación, y por la capacidad de metamorfosearse según el contexto desde el cual se les mira y desde el cual se mira el tiempo en el que surgieron.

Dicha relación de lectura y recreación del poema, o de cualquier otro vestigio cultural —sea en el ejercicio crítico-interpretativo, sea en el oficio performático de la declamación o de la traducción, al cual subyace el primero—, involucra subjetividades. Como diría Octavio Paz, «la experiencia del poema ostenta una desconcertante pluralidad y heterogeneidad»¹⁴, que pasa por la sensibilidad individual de quien lee, interpreta, declama, traduce o reescribe, así como por la sensibilidad de quien dejó el vestigio. El trabajo de traducción que propongo aquí tiene algo de análogo al ejercicio arqueológico. El resultado que presento, la antología, tiene menos la cara de una ánfora reconstruida y expuesta en un museo, y más la de la fotografía de un espacio adyacente al yacimiento, donde una persona específica, con un ángulo y una mirada cargada con determinado bagaje, dispone y clasifica los hallazgos de la excavación.

∞

¹³ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (México: Siglo XXI, 2011), 142.

¹⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 27.

La selección del conjunto de poemas respondió a un primer criterio de resonancia. Algunos de los poemas estuvieron haciendo eco en mi memoria desde el primer momento en que los leí, sobrevivieron o surgieron y se fijaron con fuerza en algún punto de los años que tomó el proceso de investigación, lectura, traducción, selección y organización —no necesariamente en ese orden—. Fueron años sinuosos, vividos bajo gobiernos autoritarios tanto en Brasil como en Colombia, atravesados por una pandemia, por viajes geográficos y subjetivos, hechos por necesidad o por placer, guiados tanto por el miedo como por el afecto y la curiosidad intelectual, pasados por tragedias sociales y personales. Mi trato con los poemas estuvo nutrido y filtrado por todo ese substrato.

Al pensar el arte de la traducción, la poeta brasileña Tatiana Nascimento trae una reflexión según la cual el *abebé*, el espejo de Oshun, puede ser visto como una herramienta de autoconocimiento. Esa reflexión también resuena con lo que significó el proceso de composición de esta antología. No era raro que, a medida que iba ampliando mi repertorio, un poema se me presentara como eco del otro, ya fuera por el contenido que evocaba, por la forma como lo hacía, por el momento en que fue escrito o por las historias de vida de las mujeres que los escribieron. En el momento de darles un cuerpo articulado, de ponerlos en las páginas para presentarlos a las primeras lectoras y lectores, un poema fue llamando al otro, conversando entre sí, ampliándose en mi lectura por el efecto de la luz y de la sombra mutuamente proyectadas, y, sobre todo, por el propio acto de la traducción. Fue en esa especie de juego de espejos, o de armado de piezas de un artefacto que venía sin manual de montaje, que la selección, siempre provisional, fue ganando relieve.

Me gusta pensar en este ejercicio como uno de contemplación y reflejo, como si mujeres de geografías, idiomas y bagajes distintos —lectoras y escritoras de estos poemas— tuvieran en este pequeño artefacto un espejo fractal para conocerse a sí mismas, en sí mismas y en las otras, para reconocerse en una lectura colectiva y esquiva sobre cuántas cosas puede significar ser mujer, qué es o puede ser la poesía, cómo es ser escritora, ser latinoamericana, observar el mundo y buscar lenguajes para nombrarlo. Un reflejo no exento de distorsiones, tensiones y complejidades. El diálogo y el reconocimiento de nosotras mismas en otras mujeres, del pasado, del presente y de un futuro negado o prometido, es una experiencia que muchas mujeres anhelamos con urgencia, porque mucho nos fue robado en el proceso de constitución de nuestras identidades. Pareciera que necesitaríamos recurrir a nuestros trozos de humanidad regados por el mundo, en los ojos, manos, batallas, victorias y fracasos de las otras, cada una con una experiencia particular y una forma única de lidiar con la violencia y la

recuperación de la energía vital. Pero esa urgencia no está libre de desencuentros y soledades, aún más cuando se instrumentaliza el deseo de emancipación para encerrar nuevamente a las mujeres en identidades apropiadas para el consumo del patriarcado y de la industria editorial.



Además del criterio de la resonancia y del afecto, sin los cuales no existen los actos de la lectura, la escritura o la traducción, en la investigación-excavación también estuvo presente un ejercicio de mapeo de las violencias. Dice Micheline Verunschik —poeta brasileña que está incluida en esta antología y que también es una gran escritora de narrativa—, que con su obra busca explorar las tres violencias que, en su mirada de historiadora, reconoce como las piedras fundacionales de la nación brasileña: la violencia colonial, la violencia de género y la violencia de Estado. Casi sin darme cuenta, mi mapeo fue topándose con estas categorías de violencia y, de alguna forma, no solo corroborando la observación de Verunschik, sino también ampliándola para el contexto colombiano. Aunque haya diferencias en el proceso de democratización y redemocratización de los dos países —y de los países latinoamericanos en general—, es tan iluminador como doloroso observar ese río de sangre y de resistencia a través de la palabra que nos conecta, que nace en la conquista y va bajando y ramificándose en desdoblamientos y metamorfosis del gesto fundador.

Como resultado de este mapeo de las violencias y de la indagación de algunas de las formas como las escritoras se relacionaron con su presente político y social, con su cuerpo como primer territorio, con el propio pasado y con la palabra a través del acto de la creación poética, la antología está dividida en cuatro secciones: «Ni poema ni memoria», «Versos de sal y cal», «Otras hambres» y «Bombas limpias sobre carne antigua». Cada sección está organizada cronológicamente, de acuerdo con la década de nacimiento de la poeta o fecha de publicación del poema. No obstante, este no es un criterio estricto al que yo me haya amarrado rígidamente. Prioricé, en cambio, un posible diálogo o contraste promovido por la yuxtaposición de los poemas. Es decir, prioricé el acto creativo del montaje, que hace parte del proceso de lectura y traducción, y que también puede ser visto como una forma de escritura.

La división en secciones tiene el objetivo de compartir una ruta de lectura de los poemas encontrados, una entre tantas posibles, y de ofrecer un dispositivo de reflexión y de denuncia de las violencias y sus entrelazamientos, esas que Verunschik encierra en tres categorías, pero que, sabemos, se retroalimentan, confunden y reformulan con el tiempo. Mi

propósito con las secciones —además del más elemental, el expositivo— no es compartimentar las violencias, sino ver cómo se interconectan o se contraponen: algunos tópicos que aparecen en una de las secciones se repiten en otra, solo que en otro tiempo, con otra cara, desde otra perspectiva o en otro lenguaje. Busqué, a lo largo de la antología, hacer una selección que también diera cuenta de la diversidad formal, de las múltiples estrategias utilizadas por las escritoras para encontrar un lenguaje que tradujera la vivencia en poema. Cada una de las poetisas es heredera de un legado familiar, cultural, literario y se relaciona con él, o con su vacío, de formas distintas.

Lo que no cabe en palabra es, pues, una lectura y una traducción posible de aquello que encontré en la excavación, que, a su vez, es una de las posibles excavaciones: el proceso de investigación también es una inmersión creadora y, como tal, está sujeto a los vacíos, el azar y la subjetividad. Mi deseo es dejar ese espacio adyacente de la excavación abierto, para que otras lecturas y nuevos hallazgos sean posibles. Por eso estoy registrando [en este mapa](#) las autoras y poemas escogidos y algunos casos que no figuran dentro de la antología, pero hacen parte del recorrido, ofrecen una perspectiva ampliada y pueden ser una invitación a nuevas rutas de lectura.

2.1.2. Un posible trayecto de lectura: cuatro afluentes de un mismo río

2.1.2.1. Ni poema ni memoria

El título de la primera sección de la antología, «Ni poema ni memoria», alude al origen del proyecto de traducción, a una pregunta que yo misma me hacía como escritora cuando inicié la investigación y que sigue y seguirá inquietándome: ¿cómo escribir poesía en medio del horror? ¿Cómo traducir el horror, el propio dolor y el dolor de los otros? Al mismo tiempo, ¿cómo no hacerlo? Esta pregunta, *cómo*, entendida de forma amplia y considerando sus capas, porque en el contexto latinoamericano no solo se trata de una pregunta acerca de la forma literaria o la cuestión ética, sino también acerca de las posibilidades materiales e inmateriales de la creación. Acerca de la propia existencia de la memoria, del documento y del territorio, empezando por el cuerpo y la voz de la poeta víctima o testigo de la violencia.

La famosa proposición de Adorno sobre la imposibilidad de la lírica después del Holocausto no deja de renovarse, pero tampoco deja de ser respondida en la práctica, a partir lugares, tiempos y epistemologías diversas. Incluso antes de la Segunda Guerra, en 1929, diez años después de la Primera Guerra, Virginia Woolf se preguntaba por qué la poesía que se leía y tarareaba en Inglaterra antes de la guerra lograba mover emociones supuestamente mucho más altas y tenía una calidad superior que la de sus contemporáneos. Y sus reflexiones desembocan en la observación de que los poetas contemporáneos expresaban una emoción que todavía estaba formándose y que ellos estaban «arrancando» del contexto social. Una emoción que, dice ella, no es fácil de reconocer, las personas la tienen, la vigilan con desconfianza y la comparan con la emoción antigua y ya familiar. E insiste en preguntarse por qué la poesía —como se la conocía hasta ese momento— *dejó de cantar*. Esto, en *Un cuarto propio*, un libro que se pregunta por la posibilidad de la escritura para las mujeres en Europa a principios de siglo, levantando, al lado de esta cuestión formal, preguntas concretas acerca de las condiciones materiales, políticas, sociológicas y psicológicas de las mujeres para ejercer el oficio de la escritura.

Si la pregunta era pertinente en Europa a principios del siglo XX, lo es mucho más en Latinoamérica, a principios de siglo, a mediados de siglo, en la transición de siglo y desde la época de la conquista. El problema de la traducción de la violencia, la aporía entrañada en la transmisión de lo agrietado y silenciado por el exterminio cultural y lingüístico, de nuestra herencia que era y es una red de agujeros, es pieza fundamental en la constitución de las identidades latinoamericanas y de lo que significa ser mujeres escritoras y traductoras en este

territorio. Reformulando el verso de Prisca Agustoni en el poema “De mármol o de carbón”, incluido en la tercera sección: *somos jóvenes Malinches con viejas herencias*. Como “Malinche”¹⁵, las mujeres latinoamericanas nos encontramos siempre en estado de traducción. Por eso la primera apelación de Gloria Anzaldúa en «Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas» es por la búsqueda de una lengua, de la lengua de fuego, de la lengua de serpiente, de las lenguas robadas, múltiples posibles lenguas inaudibles para oídos blancos o letrados, porque hemos internalizado el exilio de nuestro propio centro, «que nosotras como mujeres hemos llegado a pensar como el “otro”—lo oscuro, lo femenino— [...] Y mientras que internalizamos este exilio, llegamos a ver ese extranjero dentro de nosotras y a menudo, como resultado, nos dividimos de nosotras mismas y una de otra»¹⁶.

Además del lenguaje blanco y exento de las «impurezas» de la rabia o de la urgencia, del cual Virginia Woolf no deja de ser transmisora, Anzaldúa nos llama a olvidar el cuarto propio y a escribir oyendo el canto de las palabras en el propio cuerpo, independiente del tiempo y del espacio de la escritura —e, inmediatamente después, se declara pesada y cansada, con una terrible resaca, y haciendo un esfuerzo enorme para seguir escribiendo la carta. Análogamente, Cristina Rivera Garza llama a desapropiar el *dictum* de Adorno, a darle la vuelta:

No se trata de que después del horror no debamos o no podamos hacer poesía. Se trata de que, mientras somos testigos integrales del horror, hagamos poesía *de otra manera*. Se trata de que [...] podamos articular la desarticulación muda con que nos atosiga el estado espeluznante de las cosas a través de estrategias escriturales que, en lugar de promover la preservación del poder, activen más bien el potencial crítico y utópico del lenguaje. Dolerse como quien se guarece de la intemperie. Dolerse, que siempre es escribir *de otra manera*.¹⁷

Existe la imposibilidad del poema y de la memoria ante el horror, pero también existe la necesidad irrevocable de la escritura: «escribo porque temo escribir, pero tengo más miedo de no escribir»¹⁸. La pregunta que quise abordar con la antología es justamente cuáles fueron los tópicos y las estrategias de escritura que un conjunto de autoras, a pesar del miedo o gracias al miedo, pusieron en marcha en los poemas seleccionados. Los de la primera sección comparten, aun valiéndose de estrategias diversas, el hecho de dejar explícita esa tensión inherente al propio acto, un renegar de la propia escritura escribiendo, porque no queda otra salida. Renegar, maldecir, criticar, denunciar, velar, gritar, reflexionar, preguntarse por la

¹⁵Indígena esclavizada que sobrevivió al proceso de la conquista de México gracias a su papel de traductora, pero que fue privada de autodeterminación y de una versión propia al ser revictimizada y acusada de “traición” en el proceso de construcción simbólica de la nación mexicana.

¹⁶Gloria Anzaldúa, «Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas», en *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (San Francisco: ISM Press, 1988), 3.

¹⁷Cristina Rivera Garza, *Dolerse: Textos desde un país herido* (Oaxaca: Sur + Ediciones, 2011), 16-17.

¹⁸Anzaldúa. «Hablar en lenguas», 3.

escritura del horror en la propia escritura del horror, como hace magistralmente Wislawa Szymborska en el poema *Fotografía del 11 de septiembre*, uno de los hachazos que me hizo querer emprender este ejercicio.

El poema que abre la antología, «A Tierradentro, en su martirio», de la colombiana Matilde Espinosa, fue publicado en 1955, en el poemario *Los ríos han crecido*, el libro que marca el regreso a la poesía de una autora que muchos consideran precursora de la poesía social. Nacida en Tierradentro, Cauca, en el sur del país, una región mayoritariamente indígena, principalmente de las etnias páez y nasa, la autora pasó los primeros seis años de su vida aislada en las montañas, cercada por la imponente presencia del río Páez, «que cuando se encoleriza infunde pavor», por el enorme volcán Nevado del Huila y por las comunidades indígenas: «A nuestro alrededor había únicamente indígenas que ni siquiera hablaban muy bien el castellano. Muchas de mis primeras palabras fueron en páez. Aprendí a hablar castellano en la casa y páez o nasa con los indígenas». A pesar de no identificarse ella misma como indígena, pertenecía a una familia empobrecida, su mamá fue una mujer rebelde que se fue a trabajar a esta región como profesora rural, para tener algún tipo de autonomía financiera y poder casarse con el papá de Matilde. Desde su perspectiva de aquella época, no había un contraste de clase con los indígenas, «aunque para ellos los de clase alta éramos nosotros»¹⁹.

Esta memoria afectiva de su contacto con los indígenas y de una vida mítica de conexión íntima con la naturaleza —con todos los contrastes que esta vivencia representó— la sensibilizó al volver a Colombia, después de pasar algunos años en París, y encontrarse con el recrudecimiento de las luchas entre liberales y conservadores, en medio del periodo histórico conocido como La Violencia, entre finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, que fue extremadamente cruel. Además de las luchas partidistas, los saqueos, los asesinatos, las masacres, los actos de terrorismo, también había persecución a miembros de ambos partidos y a los comunistas. El primer poema que Espinosa escribió sobre ese periodo se perdió, y era sobre un acontecimiento atroz que ocurrió en Antioquia: un grupo de sicarios le había sacado los ojos a varios niños, hijos de liberales. Después le llegaron las noticias de la barbarie conocida como «la camándula», los asesinatos en masa de campesinos en los Llanos: ensartaban tres o cuatro personas, las montaban en aviones y los arrojaban al vacío. Los indígenas de Tierradentro, que se inclinaban al liberalismo, también fueron perseguidos por

¹⁹Relatos tomados del libro de Gabriela Castellanos Llanos, *Matilde Espinosa: Inocencia ante el fuego* (Cali: La Manzana de la Discordia-Univalle, 2002).

los conservadores: los echaban al río Páez amarrados en cadenas.

«A Tierradentro, en su martirio» evoca no solo el dolor de la masacre de los cuerpos que ya eran sobrevivientes de un genocidio, sino también de un doble espacio mítico: por un lado, el de la memoria de la infancia, con la gran belleza natural encarnada en el nombre de ese lugar de árboles, raíces, montes verdes, ríos, pero también de lava y de cenizas, porque nadie crece impune al pie de un volcán. Y, por otro lado, el lugar mítico e idealizado de los pueblos originarios: la comarca virgen, las flautas y las hogueras, los pastos y los rebaños, los tambores, los arados y las colmenas revueltos, como el águila, con el rescoldo del plomo. Pero, principalmente, se cuestiona acerca del sitio para las palabras, para la musicalidad, para la proporción —para su forma de hacer poesía—, se cuestiona si el poema, como ella lo conoce, es lugar para la ruina impuesta por la violencia, o si no será apenas posible el llanto, el grito, los sonidos semejantes a la tierra —porque el dolor es del tamaño y de la profundidad de la tierra— y tal vez el dolor solo encuentre redención, si es que la hay, en forma de semillas trasplantadas en la tierra arrasada que deja la catástrofe.

«A Cali ha llegado la muerte», poema que la bogotana Emilia Ayarza escribió tras la explosión de varios camiones de dinamita ocurrida en el centro de Cali el 7 de agosto de 1956, durante la dictadura del general Rojas Pinillas, se vale de un procedimiento poético semejante, aunque más en la frontera del surrealismo, o del intento de traducción del embotamiento y la desorientación causada por un estallido de ese tamaño, y sin sugerir la menor esperanza de redención. La voz lírica concluye con una especie de sentencia a la herida abierta y con un llamado al llanto desesperado. Un llamado que conmueve, aún más hoy, cuando la muerte nos sigue llegando por cada orificio de la realidad, se nos mete por todos los sentidos, a través de todos los vehículos y nos vemos hipnotizados por el brillo de pantallas, encapsulados en burbujas discursivas que refuerzan nuestra visión del mundo o nos regocijamos en una indignación abstracta, sin el menor asomo de empatía o esclarecimiento. Tal vez el poema no tenga otra misión que convocar al llanto, un llanto genuino e íntimo, apenas para nosotros mismos.

Pero además del llanto, o junto con el llanto, el poema que se vuelca sobre la erosión de la palabra también es capaz de convocar a la contemplación de la propia tensión, a elucidar el nudo ciego que la espiral de la guerra cierra entre las gargantas de los oprimidos y los opresores. En ese sentido, destaco el poema «Habla el cautivo», de la poeta cesarense Edelma Zapata Pérez, que responde de forma elocuente, con las imágenes que moviliza, a los lugares comunes en torno de la guerra o la violencia. En este poema, Zapata se diferencia de muchas de sus predecesoras y contemporáneas, que poetizan y reflexionan sobre el horror y la

imposibilidad de su representación con imágenes que mantienen la realidad del conflicto armado en un plano más allá o más acá de lo humano, pero casi nunca localizan el poema en ese lugar de hospitalidad en que se puede convertir el encuentro de los «bandos» dentro del espacio de tragedia que es la máquina de explotación de la guerra. Este poema recuerda una reflexión de Patocka, evocada por Derrida y Dufourmantelle, según la cual en la experiencia del frente de batalla el adversario es «nuestro cómplice en la conmoción del día», ahí se abre «el dominio abismal de la plegaria por el enemigo: la solidaridad de los conmovidos»²⁰.

Otro tipo de pérdida expresiva, traducida en formas verbales alternativas, plantean poemas como «Cuando me muera», «Migración indígena» y «Agonía *lumbalú*», que reflejan el hecho de que el propio lenguaje vive en situación de sitio, porque esa es la condición de las propias escritoras dentro de una sociedad que perpetúa el racismo estructural. Carolina Maria de Jesus, escritora, compositora y cantante nacida en 1914 en Sacramento, una comunidad rural del estado de Minas Gerais, se hizo famosa en los años sesenta al publicar su primer libro, basado en una parte de los diarios que escribió mientras vivía con sus hijos en la favela de Canindé y trabajaba como recicladora de papel y otros residuos para sostener a su familia como madre soltera. «*Quando eu morrer*» («Cuando me muera») denuncia el racismo, el exilio y la instrumentalización que sufrió a lo largo de toda su vida, inclusive en los momentos de éxito editorial dentro y fuera de Brasil, pues de nada sirvió que *Quarto de despejo*²¹, ese primer libro editado por el periodista Audálio Dantas a partir de sus diarios, fuera traducido a varios idiomas y ella pudiera adquirir la casa que soñaba. La batalla material, psicológica e intelectual para hacerse escritora y ser reconocida como tal, sin verse confinada a un lugar “menor” y segregado, al lugar de exotización y mercantilización como “escritora favelada” o al documento sociológico, fue una batalla prácticamente perdida, que hasta el día de hoy sus herederas y sucesoras están librando.

Bastaría leer con atención la autobiografía de Carolina —que fue publicada primero en Francia bajo el título *Journal de Bitita*, pero que ella quería titular *Un Brasil para los brasileños*—para comprender su lucha por el reconocimiento y el espacio socioeconómico como escritora, un oficio que ella siempre amó, anheló, cultivó y para el cual se preparó con todas las herramientas que tuvo a su alcance, independiente de las circunstancias. Pero, además, Carolina dejó manuscritos de obras en diferentes géneros literarios, entre ellos poesía, que son piezas constitutivas de todo su proyecto estético y demuestran los caminos que

²⁰ Jaques Derrida y Anne Dufourmantelle, *La hospitalidad* (Buenos Aires: Ediciones La Flor, 2008), 50.

²¹ Recientemente publicado en Colombia por la Universidad de los Andes como *Cuarto de desechos*, con traducción del Laboratorio de Traducción de Unila.

encontró para labrar la palabra.

En el caso de Carolina, los silenciamientos y las autocensuras que quedaron como vestigio en las diferentes versiones de sus poemas hablan tan alto como algunos de los poemas donde aborda directamente el tema del racismo estructural o la desigualdad socioeconómica, como «Negros», «Os Feijões» («Los frijoles») o «A empregada» («La empleada»), este último incluido en la siguiente sección de la antología. En su detallado estudio de los manuscritos de poemas inéditos o publicados en vida por Carolina²², la investigadora paranaense Amanda Crispim Ferreira pone una lupa sobre la diversidad temática y los procesos de composición poética de la autora. Uno de los casos que llama la atención es el poema «O operário» («El operario»).

Cuando Ferreira mira con atención el proceso creativo de Carolina, descubre la ausencia o reformulación de algunos poemas en las obras póstumas o publicadas en vida, y analiza las alteraciones que los textos sufrieron, más allá de la ortografía. «El operario» es un poema que discute las condiciones del trabajador en la nación brasileña, al tiempo que lo exalta, como digno de alabanza, por ser el «brazo de la nación» y tener que trabajar duro para recibir un mísero salario, lo que compromete las necesidades básicas de su familia y su propia salud mental: «*O operário necessita proteção / Para poder produzir / Dará mais lucro ao patrão / Se suas agruras diminuir // Que luta para enfrentar! / O custo de vida. Se ganha pouco / Não têm prazer de trabalhar / E vão ficando neuróticos, loucos*»²³. También en la primera versión, el poema hace una crítica directa a la injusticia del sistema de privilegios y a la corrupción política: «*Quando pleiteia reivindicação / Tem que recorrer as greves // Quando pleiteia reivindicação / De escolta vai para o presídio / Já o deputado na primeira seção / Consegue elevar seu subsídio*»²⁴. Al inicio del poema, además, la autora dejó un asterisco con la siguiente anotación “nunca fue publicado, pueden decir que es subversivo”. Como Ferreira resalta, el segundo borrador presenta la misma discusión, pero con un tono menos rebelde, más de lamento y apelo a la religiosidad, sin hablar de huelgas, criticar directamente empresarios, políticos o hablar de represión policial. La primera versión del poema nunca fue publicada y la segunda aparece en *Clíris*, nueva edición de los poemas y canciones de Carolina, organizada por Raffaella Fernández y Ary Pimentely, que hace parte de un esfuerzo

²²Amanda Crispim Ferreira, *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola* (Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022).

²³En traducción libre: «El operario necesita protección / Para poder producir / Dará más lucro al patrón / Al sus aflicciones disminuir // ¡Qué lucha para enfrentar! / El costo de vida. Se gana poco / No tienen placer de trabajar / Y se van volviendo neuróticos, locos».

²⁴En traducción libre: «Cuando reivindica una petición / Tiene que recurrir a huelgas // Cuando reivindica una petición / En custodia va a dar al presidio / Y el diputado a la primera objeción / Logra elevar su subsidio».

por recuperar la obra completa de la autora, reconocer sus contribuciones al medio literario y su resistencia a las injusticias a través de la creación artística.

También en esta sección, «Agonía *lumbalú*» se abre camino en el vacío pesado del silenciamiento en forma de poema ritual. Si Matilde Espinosa se niega a la elegía y se pregunta dónde puede caber tanto dolor, María Teresa Ramírez acude a la tradición palenquera²⁵ para *performar*, en la escritura, su propio rito fúnebre por la pérdida de la palabra de una voz lírica mujer, madre y afrodescendiente. Ramírez es una filósofa, historiadora, poeta y declamadora colombiana, que le imprime a su poesía, tanto en las exploraciones rítmicas, como en los tópicos y en el uso de la lengua palenquera, un sentido de recuperación y celebración de las identidades y culturas ancestrales africanas que resisten y se reinventan en diversas regiones de Colombia. Nació en 1944 en Corinto, Cauca, en el sur de Colombia, pero ha establecido fuertes lazos con la cultura de San Basilio de Palenque, en el norte del país.

Dentro de la cultura palenquera, el *lumbalú* es una ceremonia fúnebre y ritual que dura nueve días y nueve noches, realizada con ocasión de un velorio, donde se pregona, canta, llora y danza la muerte del miembro de la comunidad, al toque de los tambores pechiche y yaramó. La duración de la ceremonia evoca los nueve meses de la gestación, ya que la muerte se considera un nuevo nacimiento. En determinado momento del ritual es llamado a participar un *kuagro*²⁶ de mujeres que baila, canta y danza alrededor del difunto. El poema de Ramírez evoca los elementos más importantes del ritual del *lumbalú*, honrando, lamentando y pregonando, desde la «dulce prisión» de la maternidad, la muerte de su lugar de cantadora, al tiempo que hace un llamado a las más jóvenes para que sigan cantando en su lugar. Un luto que gana cuerpo, voz, ritmo y llanto por la pérdida de un lugar, pero no de la palabra, que tiene la posibilidad de perpetuarse y reinventarse en la voz de las nuevas generaciones de

²⁵Tradición cultural propia de San Basilio de Palenque, corregimiento de 4.200 habitantes, ubicado en el interior del Departamento de Bolívar, en la región Caribe colombiana. Es considerado el primer pueblo libre de la América colonial (decretado en 1691), donde cimarrones, africanos esclavizados que huyeron de sus opresores bajo el liderazgo de Benkos Biohó, establecieron una comunidad autónoma para vivir en libertad, un territorio de resistencia material y simbólica. La población ha mantenido muchas de las tradiciones culturales africanas y desarrolló una lengua propia, el criollo palenquero o simplemente palenquero, que tiene influencia de lenguas bantúes, así como de lenguas coloniales, especialmente español caribeño y portugués, o lo que algunos estudiosos llaman afroportugués.

²⁶En el contexto palenquero, un *kuagro* es un grupo etario conformado por mujeres y hombres alrededor de los seis a nueve años, que se fortalece en la pubertad y perdura hasta la muerte. Un *kuagro* puede estar conformado por mitad masculina, mitad femenina, solo por hombres o solo por mujeres. Ser miembro de un *kuagro* es contar con el apoyo incondicional de hombres y mujeres, que, basados en unas reglas intrínsecas de la organización, siempre estarán para apoyarse en cualquier circunstancia, teniendo en cuenta los valores que los caracteriza, como respeto, solidaridad, consideración, amor y lealtad. El *kuagro* se formó desde la época de la colonia como una estrategia militar para defenderse de los esclavizadores europeos, y hoy pervive como un legado ancestral que dinamiza toda la cultura de la comunidad de San Basilio de Palenque. (De Ávila Torres, 2017)

mujeres y en los renacimientos de la declamadora.

La poesía de Yiche, Yenny Muruy Andoque, también trae la impronta de la oralidad y de las formas colectivas de escritura como actos de resistencia a la extinción de lenguas y lenguajes, de la cultura y saberes de pueblos y etnias enteros que fue causada por hechos concretos como el exterminio, el saqueo y el exilio promovidos por la colonización y violencias subsiguientes. De esta autora incluyo tres poemas, uno en cada una de las tres primeras secciones de la antología: «Ombligo», «Versos de sal» y «Sabiduría de mujer». Todos hacen parte del libro de poesía *Versos de sal*, ganador del Premio Departamental de Poesía, Amazonas, 1998, aún inédito²⁷. Yiche, nacida en Puerto Santander, Amazonas, en 1970, es andoque-uitoto y pertenece al resguardo indígena del Aduche, río Guacamayas, afluente del río Caquetá. Su padre es de la etnia uitoto y su madre es de la etnia andoque. Ella conoce los dialectos minika y nipodede la lengua uitoto y también habla la lengua andoque. Comenzó a escribir inspirada en las historias que se contaban durante las reuniones tradicionales nocturnas en la casa de Óscar Román, sabedor uitoto del clan enóyaki, padre de su fallecido esposo. *Versos de sal* consiste en una serie de textos *rafue* (palabra de poder), escritos en uitoto-minika con su respectiva traducción al español, que resultaron de plasmar creativamente las enseñanzas de Óscar Román. En el proceso de escuchar, preguntar, escribir y traducir participaron Óscar Román, Juan Álvaro Echeverri, Simón Román y Yenny Muruy Andoque (Yiche), a partir de 1997, en la Quebrada Aguasal (resguardo andoque), ubicada al lado del río Caquetá. Para la convocatoria del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes en la cual resultaron ganadores, decidieron enviar el libro en nombre de una de sus autoras: Yiche. Así, los tres poemas presentados aquí son, en palabras de los autores y del organizador de la antología, «formas de elaboración poética de las palabras de consejo del abuelo Óscar Román», en las cuales Yiche es una de las principales participantes.

Aquí encontramos otra estrategia de composición poética, fundamentada en la escucha y la traducción —interlingüística e intersemiótica— de un saber oral tradicional, palabras de poder proferidas en un contexto ritual, en un territorio y un periodo específicos. Una estrategia que de cierta forma acoge el lamento de impotencia y congoja plasmado por la brasileña Eliane Potiguara en la voz lírica de «Migración indígena». Los versos «¡Ah! Ya no sé continuar estos cantos / Porque a mí me lo robaron todo» encuentran una resonancia

²⁷Tuve acceso a algunos de los poemas y a las informaciones sobre el libro y la autora que reproduzco aquí gracias al libro *Pütchi Biyá Uai: Antología multilingüe de literatura indígena contemporánea en Colombia*, organizado por Miguel Rocha Vivas y publicado en la colección Libro al Viento del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) de Bogotá, en 2016. También hay algunos poemas publicados por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes en *Por los verdes, por los bellos países. Antología de poesía* (2002).

colectiva en «Por eso / en estas hojas / estoy abriendo / el libro que es el pecho de mi madre, / me siento, estoy hablando / mi voz está naciendo / mi palabra ya dialoga en este suelo / con los nombres de la tierra. / Es mi trabajo».

2.1.2.2. Versos de sal y cal

Algunos de los poemas de la siguiente sección, «Versos de sal y cal», se entrelazan en esta experiencia de resonancia y reverberación de los impactos de la violencia, específicamente del racismo estructural, así como de la resistencia a través de la palabra a lo largo de los años. En general, la sección recoge poemas que de una u otra forma exploran la «extraña dimensión ancestral» interrogada por Olga Elena Mattei en «Urna 874, Sala Quimbaya». A mediados de siglo, Carolina Maria de Jesus, nieta de personas esclavizadas, registraba en el poema «La empleada», con influencia de las formas del romanticismo que leía asiduamente y también con marcas de oralidad, los nuevos métodos de opresión que la élite racista, católica y heredera de los privilegios del colonialismo reproducía en las formas de organización social y económica de su tiempo, donde ella se desempeñó, por un tiempo, como empleada doméstica. En su libro, Amanda Crispim Ferreira cuenta que Carolina solía dejar versos escritos en las paredes de las patronas, como forma de protesta por la forma en que era tratada.

Cuarenta años después, el poema de Cristiane Sobral [«Não vou mais lavar os pratos»](#), aquí traducido como «No vuelvo a lavar los platos», reitera y actualiza la crítica de Carolina, con una voz igualmente mordaz e indócil, y se levanta una vez más por la retoma del derecho a la palabra y a la literatura, esta vez trayendo a colación algo que no aparece explícitamente en el poema de Carolina: el abuso sexual al que muchas empleadas domésticas se vieron sometidas durante décadas, pues, como sus abuelas y bisabuelas, eran vistas como objetos para la satisfacción del patrón o de sus hijos. La voz lírica se ve obligada a reiterar lo que ya debería estar instalado en la conciencia y en las prácticas sociales: estamos en otros tiempos. Ha pasado más de un siglo desde que fue decretada la Ley Áurea —ley de la abolición de la esclavitud en Brasil—, pero aún se hace necesario abolirla, tanto en el contexto socioeconómico, como en la literatura, como en el fuero íntimo de la voz que declara: es hora de sacudir la suciedad escondida debajo del tapete, de invertir los papeles, de traducir, de aprender a reconocer todo aquello que es del otro y está entrañado en la subjetividad de la voz lírica como si fuera propio.

En ese sentido, incluyo poemas como «Brasil», de Eliane Potiguara y «Así, jeso, así!», de Keratuma - Mileidy Domicó que, por diferentes caminos creativos, estéticos y

discursivos, discuten el lugar del saber y la espiritualidad de sus comunidades en el relato de las identidades nacionales colombiana y brasileña, al tiempo que denuncian y hacen ejercicios de memoria del genocidio continuado de los pueblos originarios, en muchos casos practicado por el propio Estado, sea por acción o por omisión. Eliane Potiguara, nacida en 1950 en Rio de Janeiro, es descendiente de migrantes nordestinos de origen étnico potiguara. Tiene una consolidada trayectoria como profesora, escritora, activista y emprendedora social. Mileidy Domicó nació en 1992 en Mutatá, Antioquia, y pertenece al pueblo embera eyabida. Ella misma, su comunidad y su familia han sido víctimas de la violencia y del desplazamiento forzado en el contexto del conflicto armado colombiano. Domicó es realizadora audiovisual y heredera de los conocimientos del tejido ancestral de su pueblo. En sus cortometrajes, ella retoma el lugar expandido de la palabra, entretejiendo voz poética, imagen, silencio, música, documento, memoria colectiva y subjetividad. Los versos que abren esta sección, en forma de epígrafe, fueron extraídos de su documental [*Mu Drua \(Mi Tierra\)*](#), al final del cual ella narra y su abuela canta, en idioma emberá:

Para poder estar cerca de mi familia
tuve que alejarme.
Para volver a pisar esta tierra
tuve que pisar las calles de cemento.
Para honrarte, Abuelo,
hago este documento...
Esto es por ti.

*Abuelo,
Abuelo,
Abuelo he buscado tu rastro,
como huellas de venado
se han ido.
He seguido tus pasos
y aún sigo sin encontrarlos,
los pasos tuyos.
He seguido tus pasos
y aún sigo sin encontrarlos.*

De una u otra forma, los poemas incluidos en «Versos de sal y cal» son los que más nos hablan de ese lugar de falta, de vacío y fragmentación de la memoria. También es interesante observar cómo las diversas subjetividades lidian con las grietas del discurso y con las violencias que también son íntimas, familiares y suelen brotar en esos lugares vacíos o petrificados. «Mestiza», de Julia Simona Guerrero y «Poema sin maracatú», de Adriane Garcia logran condensar, de forma ejemplar, las contradicciones enraizadas en las familias y en la estructura psíquica de muchas mujeres colombianas y brasileñas que, por haber crecido en sociedades coloniales, cristianas y autoritarias, viven

un camino entre extremos y, en él, las mujeres mismas operan el patriarcado contra otras mujeres, madres se ponen en contra de sus hijas. En sociedades

cruels donde la maternidad es una obligación y las críticas a la mujer-madre residen en la culpa, la mujer latinoamericana es, en gran parte, huérfana de madre, puesto que esta aniquila políticamente a sus hijas en el proceso de socialización.²⁸

Por otro lado, los poemas «Mi abuelo negro», de Yenny de la Torre Córdoba, «Lami», de Fernanda Bastos y «[Relatos de un país fálico](#)», de Luiza Romão, aportan otros elementos para una reflexión en torno de las poéticas de la sobrevivencia. Mujeres afrolatinoamericanas que se reconocen portavoces de pérdidas, injusticias y dolores vividos por sus antepasados y antepasadas, pero también, y sobre todo, portavoces de los caminos de resistencia, de la conquista de los territorios propios: territorios de saberes, afectos y prácticas espirituales; territorios que son sus propios cuerpos, que son el resultado de la reivindicación de nuevos erotismos, deseos diversos y formas alternativas de moverse, narrarse y relacionarse con el mundo. Por último, territorios demarcados por el uso libre de la palabra, con la posibilidad de seguir experimentando con vehículos de expresión, géneros, poéticas, vías de creación y de ocupación de los lugares de poder.

En el caso de Luiza Romão, son explícitas la irrupción y costura de contrarrelatos, no solo en el poema seleccionado para esta antología²⁹, sino en su proyecto poético como un todo. Además de poeta, Luiza es actriz y *slammer*. En su caso, la poesía como acto de resistencia se manifiesta a través del cuerpo, la voz y la interacción directa con el público. Su poesía se hace, deshace y rehace en los tránsitos entre lenguas, lugares y soportes. En «Relatos de un país fálico», Romão explora la imagen del *pau-brasil*³⁰, que además de remitir al árbol que dio origen al nombre del país, denomina al órgano sexual masculino *pau* (la verga, el falo). En el poema, la voz lírica rememora la carga violenta del nombre y se niega a seguir reproduciéndolo en forma de protesta por el acto de violencia sexual contra las mujeres que fue y sigue estando en la base de la nación brasileña. El poema revisita una serie de referencias asociadas a la identidad nacional, diversos elementos de la cultura popular y contemporánea que integran la palabra *pau* en su nombre, así como nombres de dirigentes masculinos de la época de la dictadura y del órgano de represión policial, el Departamento de Orden Política y Social (DOPS), que persiguió, censuró y torturó a opositores al régimen en

²⁸LucianaCarvalho Fonseca, Liliam Ramos da Silva yDennys Silva-Reis, «Consideraciones fundamentales de los Estudios de la Traducción Feminista en América Latina»,*Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* 13 n.º 2:216.

²⁹El poema abre el libro *Sangría*, donde la autora revisita la historia de Brasil desde una perspectiva feminista, con el cuerpo que menstruaba como protagonista.

³⁰Nombre dado por los portugueses a la especie *Pau brasilia echinata* (*ibira pitanga* o ‘palo rojo’, en tupí), muy codiciada en Europa en los siglos XV y XVI para la manufactura de textiles lujosos(como el terciopelo), los cuales eran teñidos con el tinte rojo extraído de la madera de este árbol. Los portugueses ganaron el monopolio de estamadera tras la conquista de nuestro continente.*Pau brasil* (‘palo brasil’), pues *brasil*, además del nombre del árbol, también significaba ‘color rojo’ o ‘relativo a la brasa’.

todo Brasil. En la poesía expandida de Romão, la palabra es ritmo, es memoria, es voz, es cuerpo y es resistencia con lugar para la rabia y el desacato. Es la libertad de recontar la historia, de subvertirla y renombrarla. En ella, el papel no es suficiente, solo el elemento performático transmite el desborde colectivo, producto de años de opresión, silenciamiento y sumisión.

2.1.2.3. Otras hambres

Los poemas de «Otras hambres», tercera sección de la antología, echan luz sobre vivencias íntimas, sobre algunas consecuencias subjetivas de las violencias, sean estas de género, de Estado, de cuño racial o religioso, entre otros tipos, como la violencia sexual e institucional reflejada en «La cerda», de Adelaide Ivánova, o el dolor físico y emocional plasmado en el poema «Frida», cuya autora, Edelma Zapata, vivió durante muchos años con una enfermedad crónica. Otras hambres, entonces, en el sentido de tratarse de un espacio de figuración de otros efectos de la violencia, a veces más sutiles, o menos visibles en el ámbito público. Otras formas de manifestación de la violencia, como la soledad o el exilio en el que viven las mujeres muchas veces en contextos urbanos; o la opresión que representa la imposición del ideal de la mujer dócil y doméstica, incluso en el campo de la literatura, donde también existen censuras y autocensuras originadas en este mandato.

Otras hambres por haber tanta distancia y tantas paredes que nos separan del deseo, del cuerpo, de los anhelos más profundos e incluso del reconocimiento del dolor y de la naturaleza de nuestras vivencias; que nos separan también de otras mujeres, y esta es una de las marcas más significativas de la poesía que pude descubrir al indagar las formas como las poetisas elaboran las violencias. No solo en esta sección, sino a lo largo de la antología —y podría haber incluido muchos más poemas con este rasgo—; hay un ansia dialógica en muchos de los poemas, una búsqueda de interlocución que hace parte del movimiento de traducción y renovación de tradiciones y de existencias borradas o negadas, a veces asesinadas, como el caso de Beatriz Nascimento. Esta historiadora y activista del movimiento negro brasileño fue víctima de feminicidio y es destinataria de un poema de Conceição Evaristo: «La noche no adormece en los ojos de las mujeres», inédito en español³¹, y otro de Jarid Arraes, incluido en esta antología. También es el caso del abuelo de Mileidy Domicó,

³¹Intentamos contactar a la autora y solicitar autorización para reproducir de tres de sus poemas en esta antología, pero no tuvimos suerte. La obra poética y narrativa de Conceição Evaristo, así como sus aportes teóricos al campo de la literatura, son referencias imprescindibles para la construcción de una historia de la literatura latinoamericana.

víctima de la guerra contra las drogas y las luchas territoriales que atizan el conflicto armado colombiano, con quien ella conversa en su documental.

Conceição Evaristo suele observar que la escritura de las mujeres negras en Brasil dialoga más con la literatura de mujeres negras de otros países que con la literatura hecha por mujeres blancas en su país. Como esa, existen otras vías de diálogo de las que hemos sido privadas, por motivos que pueden nuevamente remitirse a las violencias fundacionales de nuestras identidades nacionales y subjetivas. Pero también responden a un sistema económico, si lo pensamos en el contexto de la producción y circulación de la literatura, en las lógicas que han dominado la industria editorial en el sur de nuestro continente. En la batalla que significa emprender proyectos editoriales independientes que tengan amplia circulación y competencia profesional en todas las fases del proceso.

De esta sección quiero destacar, entonces, esos movimientos de reflejo y contrapunto, a veces intencionales y a veces llamados sin respuesta o con respuestas que nunca llegaron a sus destinatarias. La inclusión de los poemas de María Mercedes Carranza y Ana Cristina César va en ese sentido. Cada una a su manera, ellas escribieron una poesía que se desprendía de la tradición de la élite letrada y buscaba renovar, subvertir o ironizar las formas clásicas, con lenguajes aparentemente sin pretensiones, coloquiales, amorosos y desencantados. Los dos poemas también coinciden en la fecha, la cual viene dada ya en el título del poema de Carranza: «Bogotá, 1982», época de intensa violencia política, del más frontal autoritarismo: dictadura militar en Brasil y antesala de una de las fases más sangrientas de la historia política reciente de Colombia. Sin embargo, ambos poemas dan un giro subjetivo valiéndose del *topos* de la ciudad —Bogotá y Brasilia—, de elementos visuales y sensaciones asociadas a estos espacios urbanos concretos, que sirven como vehículos para la poética existencial transitada por las voces líricas. Las dos poetisas fueron víctimas de depresión —sin duda, entrelazada con el contexto de violencia de Estado en que vivieron— y desgraciadamente tuvieron el mismo destino: Ana Cristina se suicida en 1983 y María Mercedes, en 2003.

El poema de Ana Elisa Ribeiro que elegí como epígrafe de esta sección, «Antiguidade d'onde viemos» («Antigüedad de donde venimos»), de alguna forma sintetiza otros dos elementos que se entrelazan en esta sección: por un lado, la cuestión de la forma, que aquí gana dos dimensiones —en absoluto separadas—, la doméstica y la literaria. Pienso inmediatamente en una frase que toda mujer colombiana ha escuchado dentro de casa, en el ambiente escolar e incluso en el ejercicio de la política, cuando responde de una manera menos dócil a alguna autoridad: «esas no son formas». *Esas no son formas*, parecen decirnos a

las mujeres, perpetuamente, también en el contexto de la creación literaria. Por otro lado, la cuestión de esa antigüedad eurocentrada que heredamos y que también ha dominado nuestros imaginarios y referentes literarios, lo que nos confina a una conversación solitaria y sin ampliación de horizontes.

En ese sentido, el poema «Frida», de Edelma Zapata Pérez, ejemplifica la importancia del diálogo entre mujeres latinoamericanas, o de la América Latina de Léila González, promovido por la lectura, traducción y promoción de las obras de autoras. No solo las emblemáticas, como Frida Kahlo, sino de toda una diversidad que garantice múltiples identificaciones y conversaciones, y que también permita hacer un análisis del desarrollo de los procesos sociales, de los caminos que las estrategias creativas han ido tomando y de la influencia que unas han tenido o dejado de tener sobre las otras. Las políticas públicas de incentivo a la traducción y circulación de obras de autoras latinoamericanas dentro de su propia región son formas concretas y efectivas de reparación y, en su ausencia, refuerzo de la violencia y el aislamiento al que las mujeres hemos estado confinadas.

2.1.2.4. Bombas limpias sobre carne antigua

La última sección de la antología, «Bombas limpias sobre carne antigua», toma su nombre de un verso de «Poemas a los hombres de nuestro tiempo», de la brasileña Hilda Hilst. Como el título adelanta, aquí me propuse hacer el movimiento de retorno hacia una poesía que examina la violencia ejercida por un poder hegemónico contra determinados cuerpos que muchas veces pueden parecer “nuevos”, pero son herederos de fracasos históricos en el proceso de humanización y democratización de las naciones brasileña y colombiana. Son poemas que dan testimonio de su tiempo, de las infamias del siglo XX, más en el contexto local que global —aunque no haya manera de separarlos—, desde el punto de vista de mujeres que, en mayor o menor medida, sintieron directamente la violencia que intentan articular en poesía.

«Del averno del odio a la gloria de Dios», segundo poema de la sección, fue compuesto por la escritora y profesora chocoana Teresa Martínez de Varela, también conocida como Ilsa de Andágueda, una de las primeras mujeres colombianas en publicar obras literarias, una pionera de la incorporación de la identidad africana en la producción intelectual del país. Escribió obras de teatro, biografías, novelas, textos periodísticos y poesía. Este soneto, que cierra la obra *Mi Cristo negro*, es una especie de elegía reivindicativa por la ejecución del intelectual, poeta, abogado y dirigente popular Manuel Saturio Valencia, también chocoano, último condenado a muerte en Colombia, en 1907, quien fuera uno de los

primeros afrocolombianos en graduarse como abogado y ejercer una carrera como servidor público. «Tuvo dos amores imposibles, luchó contra el racismo y sufrió las consecuencias de desafiar el orden establecido». *Mi Cristo negro* (1983) es producto de «un estudio documental y una investigación espiritual apoyada en la conexión que sentía con la figura de Manuel Saturio Valencia»³².

Por su parte, el poema «Elegía de Leyla Kháled», de Meira Delmar —seudónimo de Olga Isabel Chams Eljach—, colombiana de ascendencia libanesa, funciona simultáneamente como espacio de memoria colectiva de eventos significativos del pasado y como punto de partida para una reflexión sobre el presente. En su obra poética, Meira Delmar en ocasiones se vuelca hacia el pasado de sus ancestros libaneses, hacia la experiencia de la migración, hacia los movimientos de viaje y de regreso, a los rastros sensoriales de una memoria refundida —olores, sabores, retazos de paisaje— y, en el caso del poema incluido en esta sección—que es aislado en su poética, pues no suele volcarse de forma explícita hacia “lo social”—, al horror vivido por el pueblo palestino, a través pasajes de la biografía de la líder activista Leyla Kháled.

La familia de Kháled tuvo que refugiarse en el Líbano en 1948, cuando ella tenía cuatro años, tras la masacre perpetrada por paramilitares sionistas en Deir Yassin, su lugar de origen, y varios otros episodios violentos que estaban ocurriendo en Palestina. A lo largo de su vida, Leyla continuó viviendo su lucha política en proceso de migración. La poeta cuenta haber leído, en una nota de prensa sobre los fedayines, acerca de la adolescente Kháled, de donde habría nacido el poema. Tiempo después, cuando la creía muerta, escribió la elegía. Kháled sigue activa en la lucha de liberación de Palestina.

También víctimas en carne propia de la violencia de Estado, María Mercedes Carranza y Lara de Lemos soportaron, en el extremo norte y sur de América Latina, lo que significa «llevar la patria a cuestas». Patria, esa palabra que pierde cualquier sentido ante la erosión de uno más profundo, el de humanidad, corroído por años de convivencia con la muerte y de naturalización del exterminio del “otro”. Lara de Lemos y sus hijos fueron arrestados y torturados en el contexto de la dictadura civil-militar. Tuvieron que pasar dos décadas para que Lemos recobrara un lenguaje para nombrar lo que significó esa experiencia, en su libro *Inventario del medio*, del cual reproducimos dos poemas: «Celdas 1» y «Celdas 6». Carranza, además de periodista y promotora cultural, fue activista política. Su hermano fue

³² Ambas citas son tomadas de las palabras de presentación de la obra, reeditada en 2022 para la primera colección de la [Biblioteca de Escritoras Colombianas](#), del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes y la Biblioteca Nacional de Colombia.

secuestrado por las FARC-EP—ella nunca lo volvió a ver— y su amigo, el candidato presidencial Luis Carlos Galán, asesinado por el Cartel de Medellín y el Estado colombiano. En los poemas que incluimos aquí, las dos autoras dejan testimonios subjetivos de desesperanza y retratan escenarios donde domina la muerte de los cuerpos y de la empatía. Más adelante, Carranza escribiría el poemario *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, completamente dedicado a la memoria y la denuncia de la violencia ejercida por distintos actores del conflicto armado colombiano contra poblaciones campesinas, donde da un giro hacia la incorporación de la crónica y el documento en su procedimiento poético.

El poema «[Los otros](#)», de Mery Yolanda Sánchez, sintetiza un tópico central de esta sección, con poemas que, de una u otra forma, reflexionan sobre la espiral de violencia a la que termina sometido cualquier territorio en guerra —o con segmentos de la población sistemática e históricamente masacrados por un grupo armado, sea este oficial o no—, como sucede con el pueblo palestino o con comunidades periféricas, mayoritariamente negras, campesinas e indígenas de Colombia y Brasil. Sánchez nació en 1956, en Guamo, Tolima, región donde se originaron, en 1964, las FARC. Las FARC actuaron al margen de la ley hasta 2016, cuando, tras la firma del Acuerdo de Paz con el Gobierno de Juan Manuel Santos, se transformaron en partido político y se sometieron a la Justicia Especial para la Paz. La complejidad del conflicto armado colombiano, que entre 1964 y 2016 se profundizó y ramificó, con la financiación del narcotráfico y el nacimiento y fortalecimiento de grupos paramilitares —cuyo actuar criminal estuvo protegido y promovido por diferentes segmentos del Estado—, sería inabarcable en un trabajo de esta naturaleza. No obstante, cabe decir que el conflicto resultó —y se ha sustentado— de un proceso de deshumanización de “los otros” y sus “sombras” que el poema de Sánchez moviliza con maestría.

Las figuras de las sombras y de los niños envejecidos en los alambres de púas denotan otra temporalidad, una propia del horror y la barbarie, ocurra esta en Medio Oriente, en los territorios de interés de los ejércitos al servicio de la “guerra contra las drogas” en cualquier país latinoamericano o en las favelas de Río de Janeiro³³. Esta constatación sobre una temporalidad que no avanza, que avanza hacia el pasado o en espiral es plasmada de forma clara y directa por Beatriz Nascimento en «Transgressão (aula de Micropolítica, Dona

³³Es de notar la presencia de una mirada de y hacia la infancia en varios poemas de esta sección. Cuatro poetas, Charry, Roquette-Pinto, Bonnett y Sánchez, ponen en el centro de sus poemas estas víctimas de la violencia que, aunque suelen ocupar algunas páginas de prensa, raramente son reconocidas como agentes o voces activas y relevantes de la sociedad. En la versión en portugués del poema «Cuestión de estadísticas», de Piedad Bonnett, debido a decisiones de la traducción, que buscó preservar el ritmo y la reiteración vocálica del poema, los ojos de los niños pasaron de ser observados (niños de miradas aleladas / *crianças de olhares pasmos*) a ser observadores (*duas crianças com visões embaçadas* / dos niños con visiones nubladas).

Martha) [01.09.1987] » («Transgresión (clase de micropolítica, Dona Martha) [01.09.1987]»), y queda reforzada por la existencia del poema «Sítio» («Sitio»), de la poeta carioca Claudia Roquette-Pinto, publicado en 2006, casi veinte años después. La mirada de ambas poetisas está dirigida a la guerra contra la población periférica de Río de Janeiro; no obstante, el movimiento del poema de Nascimento, empezando por el subtítulo y la fecha inscrita en el título, es de un ejercicio de memoria histórica y denuncia del silenciamiento, también histórico, ante la masacre del Estado contra la población negra. En su poema, Nascimento no dice «hay una guerra contra la población de la favela y el resto de la ciudad no quiere ver», dice «hace siglos hay una guerra contra la población negra y el país no quiere ver». Es decir, es una mirada de dentro hacia fuera, no solo geográfica, sino también epistemológicamente.

Por su parte, el poema de Roquette-Pinto hace el movimiento desde afuera, desde el lugar de esa ciudad que silencia e ignora la masacre, hacia el lugar de la violencia, el lugar sitiado, acercándose gradualmente, cada vez más, hasta llegar al niño alcanzado por una bala perdida y su frase demoledora. Las dos poetisas, desde lugares de enunciación y lenguajes diferentes, tejen artefactos poéticos con poder de sensibilización frente a la deshumanización del “otro”. La diferencia es que Nascimento, en su poema, sitúa la escena en un contexto geográfico y temporal más amplio, mientras Roquette-Pinto, al igual que Camila Charry en «San José»³⁴, le apuesta a una imagen congelada en el tiempo y a elementos simbólicos —en ambos poemas, la imagen del perro es una de ellas—, que permiten lecturas más abiertas, otra vía de movilización de emociones o pensamiento crítico.

Aún dentro del conflicto armado colombiano y los efectos de la política de drogas, que en Colombia ha sido prohibicionista y ha estigmatizado a las mujeres coccaleras, el poema «Formas de parir», de la socióloga Estefanía Ciro, se vale de una forma de creación poética diferente de las expuestas arriba, y más cercana al proceso colectivo de composición de Yiche—comentado en el análisis de la segunda sección— o al de la poeta gaucha Fernanda Bastos en algunos poemas del libro *Dessa cor (De ese color)*, publicado por la autora en su editorial independiente Figura de Linguagem, en 2019. En la sección «Cartas de libertad - 1831 a 1861», Bastos presenta poemas basados en los registros de concesión de libertad a personas esclavizadas que aparecen en los libros notariales del municipio de Alegrete, y el poema «Mãe preta» («Mamá negra») está inspirado en un anuncio de arriendo de una mujer negra para servir como nodriza, publicado en un periódico de 1850.

³⁴Poema de 2015 que hace pensar en la masacre cometida por el Ejército Nacional en alianza con paramilitares el 21 de febrero de 2005, en San José de Apartadó, Colombia, donde fueron asesinados 3 niños y 5 adultos, entre hombres y mujeres.

El poema de Ciro hace parte de una serie que nació del deseo de experimentación de la autora con lo que ella ha llamado «etnografía como poesía». Ciro nació en 1983, en Florencia, Caquetá, departamento ubicado en la región amazónica colombiana. Es una de las principales expertas en política de drogas en Colombia. Ha dedicado más de una década a entender su territorio, combinando sus conocimientos de historia, economía y geografía, «para descifrar, a través de las historias de vida de campesinos y campesinas cocaleras las transformaciones individuales y sociales de las mujeres cultivadoras, la violencia en el campo y los argumentos para legitimar el cultivo de esta planta»³⁵. Su trabajo de poesía como etnografía nace por la época de la Décima Conferencia de las FARC, que tuvo lugar en medio de la selva de Yará, en 2016, primera vez que una conferencia del grupo armado se abría al público, ante la inminente firma de los Acuerdos de Paz. El evento movilizó centenares de periodistas de diferentes medios de comunicación, pero la falta de señal de internet dificultó que los medios pequeños transmitieran su cubrimiento del día a día de los guerrilleros y de la conferencia. Ciro quiso apostarle a otro relato,

una mirada más amplia que hablara del Caquetá, del contexto de la conferencia, del viaje a Yará atravesando 12 horas de trocha, de una comunidad marchando contra la incursión petrolera, de las voces de los otros y las otras y de sus cotidianidades que surten y dan vida a los grandes acontecimientos.

La estigmatización de las mujeres cocaleras en Colombia, producto de la política prohibicionista de drogas, significa una revictimización, considerando que muchas de ellas encontraron en el cultivo de coca una salida para ganar autonomía económica y resolver desigualdades derivadas de los roles familiares marcados por el género. Muchas son sobrevivientes de violencias perpetradas en el hogar, en el marco del conflicto armado y por el Estado, que no comprende su realidad:

El campesino vive el estigma de la política de drogas, la pobreza y la vulnerabilidad del campo. Pero a la campesina se le suman los roles patriarcales de lo rural y una mujer que también es un sujeto de violencia, su cuerpo es un trofeo en un contexto de guerra.³⁶

Más allá de decir que la política de drogas es un fracaso, dice Ciro, ella vio la necesidad de buscar formas de escritura y transmisión, dentro del propio territorio, con otra visión de y para los propios campesinos y campesinas, que viven un sentimiento de culpa y una naturalización del estigma. Así, a partir de las instantáneas de vida de las mujeres cocaleras, ella busca ofrecer un contrarrelato al discurso oficial.

³⁵Estefanía Ciro, citada en Gabriela Eraso, «[Etnografía como poesía: una forma de transformar el estigma en orgullo](#)», *Paz con mujeres* (2021).

³⁶En Eraso, «Etnografía como poesía».



Resulta clara la diversidad de formas verbales y estrategias de composición que las poetisas han explorado en sus propuestas estéticas a lo largo de medio siglo. Propuestas preocupadas por la memoria y el deseo de contar la historia a contrapelo. La fuerte subjetividad de la posmemoria, señalada por Beatriz Sarlo en sus análisis de las estrategias testimoniales de hijos de desaparecidos durante la dictadura militar argentina, también salta a la vista en esta selección, que es una pequeña muestra de la vasta producción poética de más de medio siglo en ambos países. Sin embargo, aun dentro de las naturales limitaciones del estudio, vemos que, incluso proyectos poéticos que se podrían encerrar de forma automática en una sola categoría —poesía indígena, poesía negra, poesía documental, poesía testimonial, poesía oral—, en realidad encontramos diferencias nacidas de la propia subjetividad de las escritoras, de sus aparatos epistemológicos, de la relación que establecen con sus territorios, con los vestigios y ausencias de la memoria, o con los propios documentos.

Apenas pensando en los poemas de Yiche, Fernanda Bastos, Luiza Romão y Estefanía Ciro, cuatro poetisas contemporáneas con bagajes y visiones de mundo diferentes —aunque dos de ellas vengan de la misma región amazónica—, vemos que hablar de una única categoría—por ejemplo, “poética documental”, “poética desapropiativa” o “poética de sobrevivencia”—puede ser útil como manera de puntuar u organizar con fines pedagógicos o críticos algunos de los procedimientos que ellas ponen marcha durante el proceso creativo, pero no necesariamente para establecer un diálogo íntimo con los propios poemas y todo lo que son capaces de movilizar. En ese sentido, las prácticas de lectura y traducción colectivas se revelan como vías potentes de acercamiento a los poemas, pues abren otros caminos de comprensión, contemplación y movilización de emociones, así como puntos de partida para formas diversas de creación y para nuevas conversaciones y reflexiones.

La bestia confesada por Carranza, convocada al inicio de esta presentación, encuentra muchos nombres y muchas formas en estos poemas. Todas las autoras saben de la bestia, algunas se hacen amigas de ella, otras la señalan con temor, otras la analizan, otras la convierten en imágenes dolorosas, otras la embellecen, otras ironizan en su nombre, otras la dejan salir para que devore a quien tenga que devorar. En todos los casos, las poetisas encontraron formas de hacerle frente al miedo, como quien escucha y obedece a Lygia Fagundes Telles:

El duro oficio de atestiguar un planeta enfermo en esta transición de siglo. A veces, el miedo. Cuando se ve perseguido, el pulpo se cierra en los tentáculos y suelta una tinta negra para que el agua alrededor se enturbie y, así, camuflado,

él pueda huir. La negra tinta del miedo. Viscosa, tibia. Pero el escritor necesita ver y ver al otro en la transparencia del agua. Tiene que vencer el miedo para escribir ese miedo. Y rescatar la palabra a través del amor, la palabra que permanece como la negación de la muerte.³⁷

Rescatar la palabra a través del amor: hacer retroceder a la muerte, retomando el espacio de la vida, como dijo Saramago sobre el acto de escribir. También concibo la labor de traducción como un ejercicio de escritura en ese sentido: una retoma de la palabra de nuestras muertas —y vivas— que no se trata tanto de transitar por otros reinos, no se trata de salir de este, sino de aguzar los sentidos y convocar a las «muertas indóciles», como lo hizo Tituba, para que atraviesen las aguas del mar y nos encontremos en medio del camino, quizá en la tercera margen del río.

Porque las voces de las mujeres no se perdieron en una noche sorda, ellas existen en el espacio-tiempo que, si estamos atentas, podemos ver y sentir circulando por las calles que transitamos y por nuestras venas, huesos, dolores innombrables, anhelos y visiones. Ese espacio-tiempo que el proceso de colonización también nos quiso robar, llamando “brujería” a «una sabiduría construida en otros espacios culturales. Modos diferenciados de relaciones con la muerte, con los muertos y con las fuerzas ancestrales»³⁸. Con Conceição Evaristo, Maryse Condé y tantas otras sobrevivientes, subvertimos el lema y el propio ejercicio de la memoria: si para los colonizadores navegar era necesario, para nosotras recordar es necesario. Para hacerlo, para traducir las palabras dichas en otras lenguas, en otros tiempos, nos valemos de los registros, de los vestigios, y también de la imaginación, de la operación creativa de la memoria que, como la poesía, costura sentidos engarzando la letra entre dudas y vacilaciones. Solo así podemos seguir conversando.

³⁷Lygia Fagundes Telles, *Posse na Academia Brasileira de Letras* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988). Publicado en *Discursos Acadêmicos* (Rio de Janeiro: ABL, 1992, vol. 25). [Traducción mía]

³⁸Conceição Evaristo. “Tituba, um evocar das águas que ainda nos atormenta”. In: Condé, Marysé. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2023, p. 12

**LO QUE NO CABE
EN PALABRA**

**O QUE NÃO CABE
EM PALAVRA**

Autoras colombianas

Matilde Espinosa
Teresa Martínez de Varela
Emilia Ayarza
Meira Delmar
Olga Elena Mattei
María Teresa Ramírez
María Mercedes Carranza
Edelma Zapata Pérez
Anabel Torres
Piedad Bonnett
Mery Yolanda Sánchez
Jenny de la Torre Córdoba

Luz Helena Cordero
Julia Simona Guerrero
Cristina Valcke
Yenny Muruy Andoque [Yiche]
Camila Charry
Andrea Cote Botero
Estefanía Ciro
Keratuma — Mileidy Domicó

Autoras brasileiras

Carolina Maria de Jesus
Patrícia Rehder Galvão — Pagu
Lara de Lemos
Adélia Prado
Beatriz Nascimento
Eliane Potiguara
Ana Cristina César
Claudia Roquette-Pinto
Ana Elisa Ribeiro

Micheline Verunschik
Adriane Garcia
Angélica Freitas
Cristiane Sobral
Marília Garcia
Prisca Agustoni
Adelaide Ivánova
Ellen Maria Vasconcellos
Ana Santos
Fernanda Bastos
Jarid Arraes
Luiza Romão

ÍNDICE

SUMÁRIO

NI POEMA
NI MEMORIA

A Tierradentro, en su martirio
Matilde Espinosa

Nothing

A Cali ha llegado la muerte
Emilia Ayarza

Vendí dos libros
Olga Elena Mattei

Cuando me muera

Agonía lumbalú
María Teresa Ramírez

Memoria

58

60

64

66

71

72

75

77

NEM POEMA
NEM MEMÓRIA

A Tierradentro, em seu martírio

Nothing
Patrícia Rehder Galvão – Pagu

Em Cali chegou a morte

Vendi dois livros

Quando eu morrer
Carolina Maria de Jesus

Agonia lumbalu

Memória
Micheliny Verunschik

NI POEMA
NI MEMORIA

Memoria de nada
Luz Helena Cordero

78

Migración indígena

79

nunc obdurat et tunc curat

80

Habla el cautivo:
Edelma Zapata Pérez

85

Poema de influencia

87

Igai/Ombligo
Yenny Muruy Andoque [Yiche]

89

historia natural

91

NEM POEMA
NEM MEMÓRIA

Memória de nada

Migração indígena
Eliane Potiguara

nunc obdurat et tunc curat
Jarid Arraes

Fala o cativo:

Poema de influência
Fernanda Bastos

Umbigo

história natural
Marília Garcia

VERSOS
DE SAL Y CAL

93

La empleada

95

Urna 874, Sala Quimbaya
Olga Elena Mattei

97

Linaje

102

Muñecas
Anabel Torres

104

No vuelvo a lavar los platos

105

Así, jeso, así!
Keratuma — Mileidy Domicó

109

Brasil

110

VERSOS
DE SAL E CAL

A empregada
Carolina Maria de Jesus

Urna 874, Sala Quimbaya

Linhagem
Adélia Prado

Bonecas

Não vou mais lavar os pratos
Cristiane Sobral

Assim, isso, assim!

Brasil
Eliane Potiguara

VERSOS
DE SAL Y CAL

<i>Mestiza</i> Julia Simona Guerrero	113
<i>poema sin maracatú</i>	116
<i>Mi abuelo negro</i> Jenny de la Torre Córdoba	117
<i>Lami</i>	119
<i>Versos de sal</i> Yenny Muruy Andoque [Yiche]	120
<i>Relatos de un país fálico</i>	121

VERSOS
DE SAL E CAL

<i>Mestiça</i>	
<i>poema sem maracatu</i> Adriane Garcia	
<i>Meu avô negro</i>	
<i>Lami</i> Fernanda Bastos	
<i>Versos de sal</i>	
<i>Relatos de um país fálico</i> Luiza Romão	

OTRAS
HAMBRES

126

La señora burguesa
Olga Mattei

128

Tiempo

131

Bogotá, 1982
María Mercedes Carranza

132

Mi boca también

134

Frida
Edelma Zapata Pérez

135

De mármol o de carbón

138

Temiendo leer
Anabel Torres

139

OUTRAS
FOMES

A senhora burguesa

Tempo
Adélia Prado

Bogotá, 1982

Minha boca também
Ana Cristina César

Frida

De mármore ou de carvão
Prisca Agustoni

Temendo ler

OTRAS
HAMBRES

<i>La madre durmiente</i> Cristina Valcke	140
<i>porque una mujer buena</i>	142
<i>una mujer gorda</i>	143
<i>Sabiduría de mujer</i> Yenny Muruy Andoque [Yiche]	144
<i>la cerda</i>	146
<i>¿Si me siento latinoamericana?</i>	147
<i>Refugio</i> Anabel Torres	149

OUTRAS
FOMES

<i>A mãe adormecida</i>
<i>porque uma mulher boa</i> Angélica Freitas
<i>uma mulher gorda</i> Angélica Freitas
<i>Sabedoria de mulher</i>
<i>a porca</i> Adelaide Ivánova
<i>Se eu me sinto latino-americana?</i> Ellen Maria Vasconcellos
<i>Refúgio</i>

BOMBAS LIMPIAS
SOBRE CARNE ANTIGUA

150

Elegía de Leyla Kháled
Meira Delmar

152

Del averno del odio a la gloria de Dios
Teresa Martínez de Varela

155

Celdas-1

156

Celdas-6

157

La patria
María Mercedes Carranza

158

Transgresión

160

Los otros
Mery Yolanda Sánchez

163

Sítio

164

BOMBAS LIMPAS SOBRE
CARNE ANTIGA

Elegia de Leyla Kháled

Do averno do ódio à gloria de Deus

Celas-1
Lara de Lemos

Celas-6
Lara de Lemos

A pátria

Transgressão
Beatriz Nascimento

Os outros

Sítio
Claudia Roquette-Pinto

BOMBAS LIMPIAS
SOBRE CARNE ANTIGUA

<i>San José</i> Camila Charry	166
<i>Atacama</i>	167
<i>Cuestión de estadísticas</i> Piedad Bonnett	169
<i>una mujer pregunta</i>	170
<i>Formas de parir</i> Estefanía Ciro	174
<i>Porto Alegre, 2016</i>	177
<i>Puerto quebrado</i> Andrea Cote Botero	179

BOMBAS LIMPAS SOBRE
CARNE ANTIGA

<i>San José</i>
<i>Atacama</i> Ana Santos
<i>Questão de estatísticas</i>
<i>uma mulher pergunta</i> Jarid Arraes
<i>Formas de parir</i>
<i>Porto Alegre, 2016</i> Angélica Freitas
<i>Porto quebrado</i>

NI POEMA NI MEMORIA

NEM POEMA NEM MEMÓRIA

El lamento es siempre una lengua extranjera

O lamento é sempre uma língua estrangeira

Cecília Meireles

A Tierradentro, en su martirio

¡No será una canción,
será otra cosa!
Un terrible dolor será el que diga
la inmensa herida vertebral y oscura:
destrozo de los huesos,
dispersa cal hambrienta.

No sé si quede sitio
para la gran belleza
de su nombre de árbol y raíces,
bajo la capa vegetal más honda.

No sé si guarde proporción
este derrumbamiento,
este nuevo temblor
que estremeció su pecho de montaña
y sus anchas rodillas
de roca y cordillera.

A Tierradentro, em seu martírio¹

Não será uma canção,
será outra coisa!
Uma terrível dor será quem diga
a imensa ferida vertebral e obscura:
estilhaço dos ossos,
dispersa cal faminta.

Não sei se há lugar
para a grande beleza
de seu nome de árvore e raízes,
sob a camada vegetal mais funda.

Não sei se guarda proporção
este desabamento,
este novo tremor
que estremeceu seu peito de montanha
e seus largos joelhos
de rocha e cordilheira.

¹ Tradução feita em colaboração com Diego Grando.

NI POEMA NI MEMORIA

Matilde Espinosa

No sé si los sonidos de metal en derrota
puedan ser musicales,
o la quemante lava
bajando de las cumbres.

No sé si con decir la muerte de los niños,
de los montes, de los hombres, de los ríos,
se agregue algo a la aurora naciente
o al crepúsculo.

En mi sangre da vueltas,
como infinita piedra arrojada a un abismo,
y vuelve de mi sangre
en rosa de ceniza
quemada por las lenguas
de un implacable viento.

¡Tal vez no sea el poema!
Si lejos de blanduras,
los ojos miran un arenal de ruinas
que sostuvieron robledal y espuma
en desbordado afán de hacerse a las praderas.

Não sei se os sons de metal em derrota
podem ser musicais,
ou a queimante lava
descendo dos cumes.

Não sei se por dizer a morte das crianças,
dos montes, dos homens, dos rios,
algo se soma à aurora nascente
ou ao crepúsculo.

No meu sangue circula,
como infinita pedra atirada em um abismo,
e volta do meu sangue
em rosa de cinzas
queimada pelas línguas
de um implacável vento.

Talvez não seja o poema!
Se longe de branduras,
os olhos enxergam um areal de ruínas
que sustentaram carvalhos e espuma
em transbordado afã de se chegar às pradeiras.

NI POEMA NI MEMORIA

Matilde Espinosa

No quiero la elegía.
 Cuando la muerte es grande,
 las palabras se pierden
 en el desecho inútil de restaurar el día.

¿Qué dirán las burbujas
 cuando el mar rompe ciego, profundo,
 las venas de la tierra?
 ¿Qué dirán los caminos
 cuando la grieta muerde la descuajada entraña?

Este transido viaje
 no devuelve esplendor a la comarca virgen,
 no tramita las hebras luminosas de un tiempo
 de pastos y rebaños,
 de flautas y de hogueras
 al pie de las montañas.

Este es un grito solo,
 solo como horizonte
 regado por un llanto

Não quero a elegia.
 Quando a morte é grande,
 as palavras se perdem
 no resíduo inútil de restaurar o dia.

O que dirão as bolhas
 quando o mar quebra cego, profundo,
 as veias da terra?
 O que dirão os caminhos
 quando a fissura morde a decepada entranha?

Esta transida viagem
 não devolve o esplendor à terra virgem,
 não dá curso aos fios luminosos de um tempo
 de pastos e rebanhos,
 de flautas e fogueiras
 ao pé das montanhas.

Este é um grito só,
 só como horizonte
 regado por um pranto

NI POEMA NI MEMORIA



Matilde Espinosa

que agigante los ríos
y devuelve a las piedras su unidad en el rayo.

Es un paso ardoroso,
sin transición ninguna hacia un vórtice amargo,
hacia el país de la verdad madura
que revolvió el rescoldo
del plomo con el águila.

¡Esto ya no es memoria!
Es la zarza sedienta
pidiendo al huracán
que trasplante semillas
a la tierra de nadie.

Antes, tuvo colmenas, arados y tambores
y un corazón rojo fundido en pura greda.

que agiganta os rios
e devolve às pedras sua unidade no raio.

É um passo ardoroso,
sem transição alguma para um vórtice amargo,
para o país da verdade madura
que revolveu o rescoldo
do chumbo com a águia.

Isto já não é memória!
É a sarça sedenta
pedindo ao furacão
que transplante sementes
para a terra de ninguém.

Antes, teve colmeias, arados e tambores
e um coração vermelho fundido em puro barro.

Nothing

Nada nada nada
Nada más que nada
Porque ustedes quieren que apenas exista la nada
Pues existe la sola nada
Un parabrisas quebrado una pierna fracturada
La nada
Fisionomías masacradas
Cabestrillos en mis amigos
Puertas forzadas
Abiertas a la nada
El llanto de una nena
Una lágrima de mujer sin sentido
Que no significa nada
Un cuarto medio oscuro
Con una lámpara rota

Nothing²

Nada nada nada
Nada mais do que nada
Porque vocês querem que exista apenas o nada
Pois existe o só nada
Um para-brisa partido uma perna quebrada
O nada
Fisnomias massacradas
Tipoias em meus amigos
Portas arrombadas
Abertas para o nada
Um choro de criança
Uma lágrima de mulher à toa
Que quer dizer nada
Um quarto meio escuro
Com um abajur quebrado

2 Copyright © Patrimonio de Patrícia Rehder Galvão, Pagú, por || 1.
arruda propiedad intelectual



NI POEMA NI MEMORIA

Niñas que bailaban
Que conversaban
Nada
Un vaso de coñac
Un teatro
Un precipicio
Tal vez el precipicio no quiera decir nada
Una tarjetica de travel's check
Una partida for two nada
Me trajeron camelias blancas y rojas
Una linda niña me sonrió cuando yo la abrazaba
Un perro gruñía en mi calzada
Un papagayo decía cosas tan atontadas
Pastorcitas entraron en mi camino
En un ritmo morenamente cadenciado
Abrí mi abrazo a los amigos de siempre
Poetas asistieron
Algunos escritores
Gente de teatro
Colillas en el aeropuerto
Y nada.

Meninas que dançavam
Que conversavam
Nada
Um copo de conhaque
Um teatro
Um precipício
Talvez o precipício queira dizer nada
Uma carteirinha de travel's check
Uma partida for two nada
Trouxeram-me camélias brancas e vermelhas
Uma linda criança sorriu-me quando eu a abraçava
Um cão rosnava na minha estrada
Um papagaio falava coisas tão engraçadas
Pastorinhas entraram em meu caminho
Num samba morenamente cadenciado
Abri o meu abraço aos amigos de sempre
Poetas compareceram
Alguns escritores
Gente de teatro
Birutas no aeroporto
E nada.



Patrícia Rehder Galvão – Pagu



Emilia Ayarza

A Cali ha llegado la muerte

No.
Ni la sangre de polvo.
Ni el rumor de las venas sub-terrestres.
Ni los ojos de antiguas polillas vagabundas.
Ni los hombres de párpados doblados.
Ni la casulla del viento.
Ni la tierra pintada de frutos en la tarde.

No.
Nada.
Ni el sexo que comienza en la lengua de los niños.
Ni los pastores de culebras.
Ni las esquinas infieles sobre las ventanas.
Ni la dignidad de los trapiches
sostenida en el breve equilibrio de la caña
Ni el transparente río que se hunde por los muslos de Cali.

Em Cali chegou a morte³

Não.
Nem o sangue de pó.
Nem o rumor das veias subterrestres.
Nem os olhos de antigas mariposas errantes.
Nem os homens de pálpebras dobradas.
Nem a casula do vento.
Nem a terra pintada de frutos à tarde.

Não.
Nada.
Nem o sexo que começa na linguagem das crianças.
Nem os pastores de cobras.
Nem as esquinas infiéis sobre as janelas.
Nem a dignidade dos trapiches
apoiada no breve equilíbrio da cana.
Nem o transparente rio que afunda pelas coxas de Cali.

3 Tradução feita em colaboração com Diego Grando.

NI POEMA NI MEMORIA



Emilia Ayarza

No.
Nada.

Ni las almadías del sueño.
Ni el somnoliento camello de la cordillera.
Ni el monólogo amarillo del sol en el espacio.
Ni la paz de los escarabajos.
Ni la mariposa pintora.
Ni el grillo concertista.
Ni la boñiga de oro.

Ni los geranios, ni las bicicletas
que absorben con sus esponjas de silencio
la tibia pereza de los muros.
No.
Nada.
Ni el candor de las escuelas que traza palotes
de ausencia en los tableros.
Ni los borrachos que miran fijamente a la ventera
y le derraman el corazón entre las trenzas.

Não.
Nada.

Nem as jangadas do sonho.
Nem o sonolento camelo da cordilheira.
Nem o monólogo amarelo do sol no firmamento.
Nem a paz dos escaravelhos.
Nem a borboleta pintora.
Nem o grilo concertista.
Nem a bosta de ouro.

Nem os gerânios, nem as bicicletas
que absorvem com suas esponjas de silêncio
a tibia preguiça das paredes.
Não.
Nada.
Nem a candura das escolas que traça garranchos
de ausência nas lousas.
Nem os bêbados que olham fixamente a hospedeira
e derramam o coração entre suas tranças.

NI POEMA NI MEMORIA

Emilia Ayarza

Ni las polleras de los siete-cueros.
 Ni la barba de cristal de los torrentes.
 Ni los panales detrás de las ortigas
 Ni los bueyes de artificial melancolía.

No.
 Nada pudo detener la muerte.
 Llegó a Cali navegando
 y los corceles del Océano Pacífico
 la saludaron volcando sus belfos espumeantes
 [en la playa.

Llegó por el pito de los buques
 por las banderas de los guacamayos
 por el ojo de las agujas que remienda el pudor
 de las modistas
 por la voz de los muertos en los árboles
 por los billetes rubios
 por el alma incolora de los camioneros
 por los ojos trasnochadores de los naipes
 por la felina displicencia de los grandes
 por la rosa ignorante
 por el paisaje de zapatos sin huella.

Nem as saias de chita das quaresmeiras.
 Nem a barba de cristal das torrentes.
 Nem os favos nos cantos das urtigas.
 Nem os bois de artificial melancolia.

Não.
 Nada pôde deter a morte.
 Chegou a Cali navegando
 e os corcéis do Oceano Pacífico
 saudaram-na derrubando seus beijos espumantes
 [na praia.

Chegou pelo apito dos navios
 pelas bandeiras das araras
 pelo olho das agulhas que remenda o pudor
 das costureiras
 pela voz dos mortos nas árvores
 pelas notas loiras
 pela alma incolor dos caminhoneiros
 pelos olhos tresnoitadores dos baralhos
 pela felina displicência dos mais velhos
 pela rosa ignorante
 pela paisagem de sapatos sem pegadas.

NI POEMA NI MEMORIA

Emilia Ayarza

Llegó sin pasaporte y cruzó la frontera
 caminando sobre el miedo rosado de los niños
 por el clavicordio clorado de los campanarios
 por el pelo de agua de los cosos
 por la sencillez de los pueblos
 donde los campesinos y las almojábanas
 se encaran con el sol
 y los mendigos pegan su coto a las ventanillas del tren.
 Llegó sin autorización de los muertos
 que se salieron de sus tumbas
 a protestar en un mitin putrefacto y amarillo.

Llegó por en medio de las garzas
 los taladros
 por entre el múltiple corazón de pitahayas
 por la flor que se colocan las solteronas tras la oreja
 por los solares donde hacen venias al viento
 los interiores parroquiales
 y un tulipán oye misa diariamente.

Chegou sem passaporte e cruzou a fronteira
 andando sobre o medo cor-de-rosa das crianças
 pelo clavicórdio dourado dos campanários
 pelo cabelo de água das arenas
 pela singeleza dos vilarejos
 onde os camponeses e as almojávenas
 encaram o sol
 e os mendigos pegam sua cota nas janelas do trem.
 Chegou sem a autorização dos mortos
 que saíram de seus túmulos
 para protestar em um comício putrefato e amarelo.

Chegou entre as garças
 as brocas
 entre o coração numeroso das pitaias
 pela flor que as solteironas colocam atrás da orelha
 pelos solares onde se curvam ao vento
 os interiores paroquiais
 e uma tulipa escuta missa diariamente.

NI POEMA NI MEMORIA



Emilia Ayarza

Por cerca de los gallos
que creen en la blancura de los huevos
por los tejados donde los zuros escriben
la epopeya de los celos y los gatos y la luna
forman siete lechos y un violín.

Invadió los palacios, las haciendas
los ranchos y las niñas de capul.
Invadió el cielo y sus altos corderos extraviados.
Invadió la secreta desnudez de los cadáveres.
(La ciudad era un racimo de plomo derretido
y la muerte le salía a bocanadas).

La historia de Cali dejó de ser un río
deliberadamente puro
por cuyas ondas los días eran barcos de vidrio.

¡El rojo fue una lluvia sostenida en el aire
y entre los montes de cristal la sangre
dibujará para siempre vitrales en la sombra!
¡Hay que llorar desesperadamente!

Perto dos galos
que acreditam na brancura dos ovos
pelos telhados onde os pombos escrevem
a epopeia do ciúme e os gatos e a lua
formam sete leitos e um violino.

Invadiu os palácios, as fazendas
os casebres e as meninas de laço.
Invadiu o céu e seus altos cordeiros extraviados.
Invadiu a nudez secreta dos cadáveres.
(A cidade era um cacho de chumbo derretido
que expelia a morte em baforadas).

A história de Cali deixou de ser um rio
deliberadamente puro
por cujas ondas os dias eram barcos de vidro.

O vermelho foi uma chuva suspensa no ar
e entre os montes de cristal o sangue
vai sempre projetar vitrais na sombra!
É preciso chorar desesperadamente!

NI POEMA NI MEMORIA



Olga Elena Mattei

Vendí dos libros
de poemas
y el dinero
solo alcanzó para pagar
un frasco de enzimas
digestivas.
En la farmacia
un hombre de overol
compró penicilina.
¿Cuántas horas
de sudor
pagó?

Vendi dois livros
de poemas
e o dinheiro
só deu para pagar
um vidro de enzimas
digestivas.
Na farmácia
um homem de macacão
comprou penicilina.
Quantas horas
de suor
pagou?

NI POEMA NI MEMORIA

Cuando me muera

No diga que fui andrajo
Que vivía al margen de la vida.
Diga: que buscaba trabajo
Y fui siempre preterida
Diga a mi pueblo brasileiro
Mi sueño era ser escritora
Pero yo no tenía dinero
para una casa editora.

Diga: que tenía buena voluntad
Y demostraba mi habilidad
Y que vivía desajustada.
Siempre con dificultad
Diga: que en la multitud yo sonreía
Recluida yo siempre lloraba
que en cada lugar al que iba
La gente me despreciaba.

Quando eu morrer

Não diga que fui rebotalho
Que vivia à margem da vida.
Diga: que procurava trabalho
E fui sempre preterida.
Diga ao meu povo brasileiro
O meu sonho era ser escritora
Mas eu não tinha dinheiro
para pagar uma editora.

Diga: que eu tinha boa vontade
E demonstrava a minha aptidão
E que vivia na degradingolada.
Sempre de rastro no chão
Diga: que na multidão eu sorria
Recluída sempre eu chorava
que em todos os lugares que ía
O povo me desprezava.

NI POEMA NI MEMORIA

Diga: que fue agrio mi existir
Que nadie me dio valor
No sé si por yo exhibir
Una piel de color.

Muchos huían, no me querían ver
Pensando que yo no percibía
Otros me pedían leer
Los versos que yo escribía

Era papel que yo reciclaba
para tener qué comer.
Y en la basura yo encontraba
Buenos libros para leer.

¡Cuántas cosas quise hacer!
Por el prejuicio fui oprimida
Si me extingo quiero renacer
En un país donde el prieto predomina.

Diga: que foi agro o meu viver
Que ninguém deu-me valor
Não sei se foi pôr eu ser,
De cor.

Muitos fugiam ao me ver
Pensando que eu não percebia
Outros solicitava para eu ler
Os versos que eu escrevia

Era papel que eu catava
para custear o meu viver.
E no lixo eu encontrava
Bons livros para eu ler.

Quantas coisas eu quiz fazer!
Fui tolhida pelo preconceito
Se eu extinguir quero renascer
Num país em que predomina o preto.

Carolina Maria de Jesus

NI POEMA NI MEMORIA

La humanidad todavía es ignorante
No predomina en el mundo el amor
Hay quien esclaviza al semejante
Con alusión al color.

A humanidade ainda é ignorante
Não predomina no mundo o amor
Ha quem escravisa o semelhante
Com alusão, a cor.



Carolina Maria de Jesus

Agonía lumbalú

Suena tambor africano, agonía *lumbalú*,
 tumba y retumba en la noche,
 anunciando este coagro, agonía *lumbalú*,
 suena tambor *lumbalú* de puro ancestro africano.

Tengo que romper mi lira, no puedo seguir tocando,
 voy a encender una hoguera
 con versos de fuego santo,
 debo quemarme las alas
 que le nacieron a mi alma,
 no puedo, no puedo seguir volando.

Estoy presa en una cárcel, hecha con rejas de amor,
 sus paredes son de llanto.
 Yo misma la construí en cada parto, alumbrando
 las paredes de esa cárcel en la que me estoy quemando.

Agonia lumbalu

Toca tambor africano, agonia *lumbalu*,
 tumba e retumba na noite,
 anunciando este *coagro*, agonia *lumbalu*,
 toca tambor *lumbalu* de puro ancestral africano.

Tenho que quebrar minha lira, não posso seguir tocando,
 vou fazer uma fogueira
 com versos de fogo santo,
 devo queimar estas asas
 que nasceram na minha alma,
 não posso, não posso seguir voando.

Estou presa em um cárcere, feito com grades de amor,
 suas paredes são de pranto.
 Eu mesma construí em cada parto, alumbrando as
 paredes desse cárcere onde eu estou queimando.

NI POEMA NI MEMORIA



María Teresa Ramírez

Estoy presa en esa cárcel,
dulce y terrible a la vez
en la cárcel de ser madre...

Mi corazón es el cofre donde se guarda la llave,
agonía *lumbalú*.
Suenan tambores ancestrales.
Tamborea en nueve lunas al final de mi coagro.

Mujeres de la nueva era: sigan ustedes cantando
yo me regreso a mi cárcel
y me condeno al silencio, porque soy juez y soy parte.

¡Algún día naceré,
pariéndome,
pariéndome de mis partos!

Estou presa nesse cárcere,
que é doce e é terrível
no cárcere de ser mãe...

Meu coração é o cofre onde se guarda a chave,
agonia *lumbalu*.
Toca tambores ancestrais.
Batuca em nove luas ao final do meu *coagro*.

Mulheres da nova era: sigam vocês cantando
eu me regresso ao meu cárcere
e me condeno ao silêncio, porque sou juíza e sou parte.

Algum dia nascerei,
parindo-me,
parindo-me dos meus partos!

Memoria

Mi padre
tenía una de las alas
muy negra.
De él heredé
estas estrellas en la frente
y esta noche excesiva.
De mi madre
solo recuerdo
clarines y agua
y que cantaba canciones de enero.
Las piedras blancas
se deslizan suaves
sobre el ala muy negra
que fue de mi padre.
Y ese es todo el recuerdo
que tengo de la patria.

Memória

O meu pai
possuía uma das asas
muito negra.
E dele herdei
estas estrelas na testa
e esta noite excessiva.
De minha mãe
lembro apenas
clarins e água
e que cantava canções de janeiro.
As pedras brancas
deslizam suaves
sobre a asa muito negra
que foi de meu pai.
E eis toda a lembrança
que tenho da pátria.



Micheline Verunsch

Memoria de nada

Memoria del árbol
 de la araña
 de las *aes* que tejo en la penumbra
 con la aguja del sueño
 memoria de la ola y su sal en la garganta
 del cristal generoso que todo lo despliega
 de la sangre y el calor de los días
 de rastros y olores que llegan imprecisos
 cargados de historia
 como trenes imposibles de abordar

Ir y venir entre la bruma de palabras
 saber tan poco
 que todo se disuelve
 se alarga como un hilo de agua
 y la vergüenza tendida en el piso
 fingiendo ser el alma de la sombra

Es la memoria otra ficción
 que estamos a punto de perder.

Memória de nada

Memória da árvore
 da aranha
 dos *as* que teço na penumbra
 com a agulha do sonho
 memória da onda e seu sal na garganta
 do cristal generoso que tudo desdobra
 do sangue e da cor dos dias
 de rastros e cheiros que chegam imprecisos
 carregados de história
 como trens impossíveis de abordar

Ir e vir entre a bruma de palavras
 saber tão pouco
 que tudo se dissolve
 se alonga como um fio de água
 e a vergonha estendida no chão
 fingindo ser a alma da sombra

É a memória outra ficção
 que estamos a ponto de perder.

Migración indígena

En tu universo de gestos
 Tus ojos son mensajes sin palabras
 Tu boca aún incandescente
 Me quema el rostro en la partida
 Y tus manos...
 ¡Ah! Ya no sé continuar esos cánticos
 Porque a mí me lo robaron todo.
 Si todavía puedo escribir algunos
 No es más que fruto del encono que me toma el alma
 De la falta que me mata
 De la tristeza que invade todo mi universo interno
 A pesar de la sonrisa en la cara...

Migração indígena

No teu universo de gestos
 Teus olhos são mensagens sem palavras
 Tua boca ainda incandescente
 Me queima o rosto na partida
 E tuas mãos...
 Ah! Não sei mais continuar esses cânticos
 Porque a mim tudo foi roubado.
 Se ainda consigo escrever alguns deles
 Só é fruto mesmo da mágoa que me toma a alma
 Da saudade que me mata
 Da tristeza que invade todo o meu universo interno
 Apesar do sorriso na face...

NI POEMA NI MEMORIA

nunc obdurat et tunc curat
(para beatriz nascimento)

1493 lugares
y yo era la única negra

hay espíritus fuertes que hablan
de racismo
mientras aprecian carmina burana

[yo me quiebro]

el primer acto
es el robo

quiero escribir otras cosas
pájaros vaginas ventanas el clima
los lentes el detergente

me robaron
a mí a ti a ese lápiz

nunc obdurat et tunc curat
(para beatriz nascimento)

1439 lugares
e eu era a única negra

há espíritos fortes que falam
de racismo
enquanto assistem carmina burana

[eu quebro]

o primeiro ato
é o roubo

quero escrever coisas outras
pássaros vaginas janelas o clima
as lentes o detergente

roubaram de mim
de você desse lápis



Jarid Arraes

NI POEMA NI MEMORIA

a ese teclado
la escritura de cualquier poesía

mientras el cerebro
encorta el circuito
el medicamento tropieza
mientras soy como todas
las otras poetas

me robaron

quiero sufrir como todos
los locos
y de las palabras que colapsan
cribar
la estética

pero atención
al movimiento
de los hurtos clásicos
históricos y afinados

desse teclado
a escrita da poesia qualquer

enquanto o cérebro
encurta o circuito
a medicação tropeça
enquanto sou como todas
as outras poetas

fui roubada

quero sofrer como todos
os loucos
e das palavras que surtam
peneirar
a estética

mas se atente
ao movimento
dos furtos clássicos
históricos e afinados

Jarid Arraes

NI POEMA NI MEMORIA

entre todas esas que versan
un papel me ha sido restado

cuántas negras yo cuestiono
qué escriben
esas negras

el primer acto
es siempre un trato

firmé ese papel
de única y excepción
y ahora mis frases
son fronterizas

y beatriz yo solo quería
escribir sobre las paredes
las miradas y las sillas
las barajas los abismos

1439 lugares
y yo era la única negra

entre todas essas que versam
um papel me foi restado

quantas negras eu questiono
o que escrevem
essas negras

o primeiro ato
é sempre um trato

assinei esse papel
de única e exceção
e agora minhas frases
são fronteiriças

e beatriz eu só queria
escrever sobre as paredes
os olhares e as cadeiras
os baralhos os abismos

1439 lugares
e eu era a única negra

Jarid Arraes

NI POEMA NI MEMORIA

yo debería estar feliz
porque ocupé ese espacio
monté esa ocupación
solitaria
de una bandera
parda

[me quebré
en mil pedazos]

yo debería estar feliz
pero beatriz yo solo quería
escoger una poesía
beatriz yo solo quería

como todas las poetas
las negras también
colapsan

pero el primer
acto

eu deveria estar feliz
porque ocupei esse espaço
montei essa ocupação
solitária
de uma bandeira
parda

[eu quebrei
em mil pedaços]

eu deveria estar feliz
mas beatriz eu só queria
escolher uma poesia
beatriz eu só queria

como todas as poetas
as negras também
surtam

mas o primeiro
ato



Jarid Arraes

NI POEMA NI MEMORIA

es siempre una
pregunta

dónde están las
negras
dónde están
las negras

[dónde están las negras]

é sempre uma
pergunta

onde estão as
negras
onde estão
as negras

[onde estão as negras]



Jarid Arraes

NEM POEMA NEM MEMÓRIA

Habla el cautivo:

Solos el carcelero y yo.
Las sombras del crepúsculo,
conocen quién es él y quién soy yo.

Yo, el que silencia su voz para no enlutar
de blasfemias el aire.
Él, quien sienta su rifle para la libertad
sobre el altar de la mía.

A veces conversamos él y yo.
A la conversación se unen los sapos.
Dos sapos croando bajo la luna llena.

Tan cerca, tan cerca,
que su aliento calienta mi aliento.
Los latidos pulsan la sangre,
y al mezclarse los alientos solitarios
son un solo aliento, un solo pulso lento...

Fala o cativo:

Sozinhos o carcereiro e eu.
As sombras do crepúsculo,
conhecem quem é ele e quem sou eu.

Eu, o que silencia a própria voz para não enlutar
com blasfêmias o ar.
Ele, que assenta seu rifle para a liberdade
sobre o altar da minha.

Às vezes conversamos ele e eu.
À nossa conversa se unem os sapos.
Dois sapos a coaxar sob a lua cheia.

Tão perto, tão perto,
que seu fôlego aquece o meu fôlego.
Os latidos pulsam o sangue,
e quando se mesclam os fôlegos solitários
são apenas um fôlego, um único pulso lento...

NI POEMA NI MEMORIA



Edelma Zapata Pérez

No me confundo cuando, vencido,
lo siento vulnerable.
Juntos desafiamos las trampas del tiempo.

El abandono y el cansancio.
Él tiene la atención del animal que acecha,
yo, la paciencia de la presa.
Rumores de melancolía.

Não me confundo quando, vencido,
o sinto vulnerável.
Juntos desafiamos as armadilhas do tempo.

O abandono e o cansaço.
Ele tem a atenção do animal que espreita,
eu, a paciência da presa.
Rumores de melancolia.

Poema de influencia

A RZ

Saco un novelista de su descanso eterno
para tumbar a los viejos hombres del poder
«Escriba una novela
que despierte a los brasileiros
que amenace a los finqueros
que sacuda el orden y la falta de progreso
pues solo la reorganización política nos puede salvar».

«Haga viajes a mi tierra
y escriba para despertarnos».
Y él me respondió
que de Portugal ya estaba harto
y que a Brasil solo le veía una salida:
la concientización popular.

Poema de influência

À RZ

Tiro um romancista do seu descanso eterno
para derrubar os velhos homens do poder
«Escreva um romance
que acorde os brasileiros
que ameace os fazendeiros
que abale a ordem e a falta de progresso
pois só a reorganização política pode nos salvar.»

«Faça viagens à minha terra
e escreva para nos despertar.»
E ele respondeu-me
que de Portugal já estava farto
e que de Brasil só pensava uma saída:
a conscientização popular.



Fernanda Bastos

NI POEMA NI MEMORIA

Me preguntó si
dadas las características de Brasil
¿realmente sería la literatura?
«Pues si incluso la élite es iletrada
y displicente con nuestra literatura
¿no sería inútil una novela de prisa engendrar?».

«En el peor de los casos,
reclutamos también a Ricardo Reis
y a Pessoa, Saramago».
Este se preocupó:
¿pero qué quedará debajo de la tierra?
Concluí: «Tenemos un pasado,
que nos morimos por enterrar».

Questionou-me se
pelas características do Brasil
seria mesmo a literatura?
«Pois se mesmo a elite é iletrada
e displicente com a nossa literatura
não seria inútil um romance às pressas se gerar?»

«Na pior das hipóteses,
recrutamos também o Ricardo Reis
e o Pessoa, Saramago.»
Este preocupou-se:
mas que ficará debaixo da terra?
Encerrei: «Temos todo um passado,
que estamos loucos para enterrar.»

Igai

yezika
naama ie jaitáñega
nieri kaade
kai ie mei
monifue urúkidikai
kai fidimai igai
kai yonera igai
mei jaae naama jóónia izoi
mei kotákaiga
neemei fiadikai
emódori
jaa bigini biini uaido káádikai
biue úai guitikai
jaae aaki kai nano guigano
aaki kai komúiyano
monáiyano
jaa meita aaki dinori
eiño jogobe bibe

Ombligo

Antes,
al dueño de este mundo
no
le cortaron el ombligo.
Pero a nosotros,
generación humana,
ese cordón de luz,
cordón de sabiduría,
pues nos lo cortaron
y quedamos vacíos.
Ya ahora
vivimos de este mundo,
comemos del fruto de este suelo.
Antes nos formamos
con aquel otro alimento,
de aquel tuvimos vida,
con él vimos la luz.
De eso estoy hablando.

Umbigo

Antes,
ao dono deste mundo
não
lhe cortaram o umbigo.
Mas a nós,
geração humana,
esse cordão de luz,
cordão de sabedoria,
sim nos cortaram
e ficamos vazios.
Agora
vivemos deste mundo,
comemos do fruto deste chão.
Antes nos formamos
com aquele outro alimento,
dele obtivemos vida,
com ele vimos a luz.
Disso estou falando.

NI POEMA NI MEMORIA



Yenny Muruy Andoque [Yiche]

zuitádikue
rainádikue uáridikue
aaki jaae kai úai komúiyano
aaki kai úúriyano biníkoni
aaki biini mameki
kai taijinamo

Por eso
en estas hojas
estoy abriendo
el libro que es el pecho de mi madre,
me siento, estoy hablando,
ya mi voz está naciendo,
mi palabra ya dialoga en este suelo
con los nombres de la tierra.
Es mi trabajo.

Por isso
nestas folhas
estou abrindo
o livro que é o peito de minha mãe,
eu sento, estou falando,
minha voz está nascendo,
minha palavra dialoga com este chão
com os nomes da terra.
É meu trabalho.

NI POEMA NI MEMORIA

miro a mi hija
y juntas miramos
esta américa latina
del futuro

estamos en un túnel de humo
y no logro ver lo que pasó

olho para a minha filha
e juntas olhamos para
esta américa latina
do futuro

estamos num túnel de fumaça
e não consigo ver o que aconteceu



Marília Garcia

VERSOS DE SAL Y CAL

VERSOS DE SAL E CAL

*Bisabuela,
no dejes de cantarme,
no dejes de darme alimento.
Ayúdame a no olvidar,
no dejes de contarme
nuestras historias,
ayúdame a entender
qué nos pasó*

*Bisavó,
não pare de cantar para mim,
não pare de me dar alimento.
Me ajude a não esquecer,
não pare de me contar
as nossas histórias,
me ajude a entender
o que nos aconteceu*

Keratuma – Mileidy Domicó

VERSOS DE SAL Y CAL

La empleada

Cuando era empleada
 Sufrí tanta humillación.
 A veces me daban ganas
 De darle una zurra a mi patrón.

Era un patrón malcriado
 No me dejaba parar un segundo
 Y el diablo además le hablaba
 Mal de mí a todo el mundo.
 La una de la madrugada
 Y todavía andaba diciendo
 Esta malandra no hace nada.

Si vos llegás a dar un paso,
 El diablo está siempre atrás.
 Vive siempre buscando defecto
 En el servicio que vos hagás.

A empregada

Quando era empregada
 Sofri tanta humilhação.
 Às vezes eu tinha vontade
 De dar uma surra no meu patrão.

Era um patrão malcriado
 Não deixava eu parar um segundo
 E o diabo ainda falava
 De mim para todo mundo.
 A uma da madrugada
 E ainda andava dizendo
 Esta malandra não faz nada.

Se a gente dá um passo,
 O diabo está sempre atrás.
 Vive sempre pondo defeito
 Em todo o serviço que a gente faz.

VERSOS DE SAL Y CAL

No me gustó trabajar
 Fue para las dueñas de la pensión
 Que quieren todo muy limpio
 Pero no comprar jabón.

Si vos llegás a dar un paso,
 La diablo está siempre al lado.
 Vive siempre observando
 Si la empleada come demasiado.

Vive siempre buscando defecto
 En el servicio que vos hagás.

Não gostei de trabalhar
 Foi para as donas da pensão
 Que quer tudo muito limpo
 Mas não quer comprar sabão.

Se a gente dá um passo,
 A diaba está sempre junto.
 Vive sempre observando
 Se a empregada come muito.

Vive sempre pondo defeito
 Em todo serviço que a gente faz.



Urna 874, Sala Quimbaya

Donde no buscaba mi memoria,
ahí estaba:
en el sitio de los muertos,
en tu historia,
en la vasija combada
como vientre
y en la arenosa esponja de tus huesos...

Indio-Madre que habitas
la voz del barro
en la sonora
cantimplora
seca
en donde el agua
fuera
solo un eco,
y era licor el alma.

Urna 874, Sala Quimbaya

Onde eu não buscava minha memória,
ali estava:
no lugar dos mortos,
na tua história,
no vaso arqueado
como ventre
e na arenosa esponja dos teus ossos...

Índio-Mãe que habitas
a voz do barro
na sonora
cantimplora
seca
onde a água
fosse
apenas um eco,
e era licor a alma.

VERSOS DE SAL Y CAL

■
Olga Elena Mattei

Mi sed solo quería
la aguja de tu hueso
para guardarla en mis armarios
junto a mi rosa de los vientos,
marcando en el cuadrante
de los tiempos
el día de mi arribo
a la sala del limbo
donde tú esperarías
en silencio.

Mi abuelo indio,
mi madre-tierra.

¡Qué de huesos cautivos
en urnas centenarias,
contando con los dedos
del carbono
el lento retroceso
de la fugaz partícula
hasta la luz enamorada

Minha sede só queria
a agulha do teu osso
para guardar nos meus armários
junto à minha rosa dos ventos,
marcando no quadrante
dos tempos
o dia do meu arribo
à sala do limbo
onde tu esperarias
em silêncio.

Meu avô índio,
minha mãe-terra.

Quantos ossos cativos
em urnas centenárias,
contando com os dedos
do carbono
o lento retrocesso
da fugaz partícula
até a luz enamorada

VERSOS DE SAL Y CAL

Olga Elena Mattei

de cada
pupila!

¡Qué de huesos! ¡Cuánto polvo!
¡Cuánta cal y cuántos
sueños!
¡Qué de batallas y de esfuerzos!

Míralos ahora
expuestos
en vitrinas...
y las gentes que observan,
escudriñando entre sus años...
Son como viento,
sombras que pasan,
vidas,
islas que flotan
a la deriva.

¡Rostros ciegos que imaginan
solo polvo de arcilla!

de cada
pupila!

Quantos ossos! Quanto pó!
Quanta cal e quantos
sonhos!
Quantas batalhas e esforços!

Olha para eles agora
expostos
em vitrines...
e as gentes que observam,
vasculhando seus anos...
São como vento,
sombras que passam,
vidas,
ilhas que flutuam
à deriva.

Rostos cegos que imaginam
apenas pó de argila!

VERSOS DE SAL E CAL

VERSOS DE SAL Y CAL



Olga Elena Mattei

Solo polvo de polvo
y ninguna
semilla.

Pero yo los venero.
En la mano
ahuecada de mi mente
intento
resanar su herida.

Este hueso es ancestro;
y sin embargo,
yo no puedo evitarlo:
su materia deshecha
se desmorona ardiendo
como una pavesa
que sube del fuego.

Ni el dedo del futuro
ni la fuente al recuerdo
lograrán ya jamás

Apenas pó de pó
e nenhuma
semente.

Mas eu os venero.
Na mão
côncava da minha mente
tento
emendar sua ferida.

Este osso é ancestral;
e no entanto,
eu não posso evitá-lo:
sua matéria desfeita
se desmorona ardendo
como uma faísca
que sobe do fogo.

Nem o dedo do futuro
Nem a fonte da lembrança
poderão jamais

VERSOS DE SAL Y CAL



Olga Elena Mattei

reconstruir su cal
y recobrar su cuerpo.

Mas yo que buscaba
la memoria en la vida,
la encontré en la semilla
de los muertos:
en la medida clara
de su humana grandeza,
en la rara
dimensión
de mis ancestros.

reconstruir sua cal
e recobrar seu corpo.

Mas eu que procurava
a memória na vida,
a encontrei na semente
dos mortos:
na medida clara
da sua humana grandeza,
na estranha
dimensão
dos meus ancestrais.

VERSOS DE SAL E CAL

Linaje

Mi árbol ginecológico
me transmitió hidalguías,
gestos marmorizables:
mi papá, el día de su propio matrimonio,
dejó sola a mi mamá y se fue de farra.
Mi mamá solo tenía un vestido, pero
¡qué porte, qué piernas, qué medias de seda mereció!
Mi abuelo paterno negociaba con tomates verdes,
no tuvo suerte. Tumbó monte para hacer carbón,
hasta el final de su vida, los poros negros de ceniza:
‘No me entierren en Jaguará. En Jaguará, no’.
Mi abuelo materno tuvo un pequeño almacén,
una piedra en el riñón,
sintió cólico y frío en exceso,
en el baúl de madera guardaba queso y monedas.
Jamás pensaron en escribir un libro.
Todos extremadamente pecadores, arrepentidos
hasta la pública confesión de sus pecados

Linhagem

Minha árvore ginecológica
me transmitiu fidalguias,
gestos marmorizáveis:
meu pai, no dia do seu próprio casamento,
largou minha mãe sozinha e foi pro baile.
Minha mãe tinha um vestido só, mas
que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!
Meu avô paterno negociava com tomates verdes,
não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão,
até o fim de sua vida, os poros pretos de cinza:
‘Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não’.
Meu avô materno teve um pequeno armazém,
uma pedra no rim,
sentiu cólica e frio em demasia,
no cofre de pau guardava queijo e moedas.
Jamais pensaram em escrever um livro.
Todos extremadamente pecadores, arrepentidos
até a pública confissão de seus pecados



Adélia Prado

VERSOS DE SAL Y CAL

que uno de ellos pronunció como si fuera de todos:
 ‘Todo hombre se equivoca. De nada sirve decir yo
 porque yo. Todo hombre se equivoca.
 El que no se ha equivocado se va a equivocar’.
 Esta sentencia no lapidaria, porque privada
 de los sollozos propios del momento en que fue llorada,
 permaneció inédita, hasta que yo,
 cuya madre y abuelas murieron pronto,
 de parto, sin discursar,
 se la transmitiera a mis futuros,
 enormemente asombrada
 por un dolor tan alto,
 por un dolor tan profundo,
 por un dolor tan bello,
 entre tomates verdes y carbón,
 moho de queso y cólico.

que um deles pronunciou como se fosse todos:
 ‘Todo homem erra. Não adianta dizer eu
 porque eu. Todo homem erra.
 Quem não errou vai errar.’
 Esta sentença não lapidar, porque eivada
 dos soluços próprios da hora em que foi chorada,
 permaneceu inédita, até que eu,
 cuja mãe e avós morreram cedo,
 de parto, sem discursar,
 a transmitisse a meus futuros,
 enormemente admirada
 de uma dor tão alta,
 de uma dor tão funda,
 de uma dor tão bela,
 entre tomates verdes e carvão,
 bolor de queijo e cólica.

Adélia Prado

VERSOS DE SAL Y CAL



Anabel Torres

Muñecas

Soy de un país que en su primer decreto
mandó asesinar todas las flautas
e alzar un monumento
al clarinete traído de Europa.

Soy de un país que antes
de ser barrido por las aguas, por el viento

—antes de ser—

fue proclamado
con todo rigor sobre un trono hecho
con los huesos
de las muñecas
de niñas chibchas.

Bonecas

Sou de um país que no primeiro decreto
mandou assassinar todas as flautas
e erguer um monumento
ao clarinete trazido da Europa.

Sou de um país que antes
de ser varrido pelas águas, pelo vento

— antes de ser —

foi proclamado
com todo rigor sobre um trono feito
com os ossos
das bonecas
de meninas chibchas.

No vuelvo a lavar los platos

No vuelvo a lavar los platos
Ni a limpiar el polvo de los muebles
Lo siento mucho. Empecé a leer
El otro día abrí un libro y una semana después decidí
Ya no llevo la basura al basurero
Ni organizo el desorden de las hojas que caen en
[el patio
Lo siento mucho. Después de leer me fijé en la
[estética de los platos
la estética de los trazos, la ética,

La estática

Me miro las manos cuando pasan la página de los
[libros
manos mucho más suaves que antes
y siento que puedo empezar a ser en cada instante
Siento.

Não vou mais lavar os pratos

Não vou mais lavar os pratos
Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito. Comecei a ler
Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no
[quintal
Sinto muito. Depois de ler percebi a estética dos
[pratos
a estética dos traços, a ética

A estática

Olho minhas mãos quando mudam a página dos
[livros
mãos bem mais macias que antes
e sinto que posso começar a ser a todo instante
Sinto.

VERSOS DE SAL Y CAL

Cualquier cosa

No vuelvo a lavar. Ni a llevar.
 Sus tapetes a lavar en seco
 Tengo los ojos encharcados
 Lo siento mucho
 Ahora que empecé a leer, quiero entender
 El porqué, ¿por qué? Y el porqué
 Existen cosas. Leí, y leí, y leí. Y hasta sonreí

Y dejé quemar los frijoles...
 Y eso que los frijoles siempre se demoran
 Tenga en cuenta que estamos en otros tiempos...

Ah,

Me olvidé de decir. No vuelvo
 Decidí quedarme un rato conmigo
 Decidí leer sobre qué es lo que nos pasa
 Ni siquiera me espere. Ni me llame. No vuelvo
 De todo lo que he leído, de todo lo que he llegado
 [a entender

Qualquer coisa

Não vou mais lavar. Nem levar.
 Seus tapetes para lavar a seco
 Tenho os olhos rasos d'água
 Sinto muito
 Agora que comecei a ler, quero entender
 O porquê, por quê? E o porquê
 Existem coisas. Eu li, e li, e li. Eu até sorri

E deixei o feijão queimar...
 Olha que o feijão sempre demora a ficar pronto
 Considere que os tempos agora são outros...

Ah,

Esqueci de dizer. Não vou mais
 Resolvi ficar um tempo comigo
 Resolvi ler sobre o que se passa conosco
 Você nem me espere. Você nem me chame. Não vou
 De tudo o que jamais li, de tudo o que jamais
 [entendi

usted fue el que se pasó
Se pasó de la raya, se pasó de las medidas, se pasó
[del alfabeto.

Se desalfabetizó
No vuelvo a lavar las cosas ni a encubrir la verdadera
[suciedad
Ni a sacudir el polvo ni a regarlo de aquí para allá y
[de allá para acá
Desinfectaré mis manos y no tocaré sus partes
[muebles.

No tocaré el alcohol
Después de tantos años alfabetizada, aprendí a leer
Después de tanto tiempo juntos, aprendí a separar
Mis tenis de sus zapatos
Mis cajones de sus corbatas
Mi perfume de su olor
Mi cuadro de su marco
Siendo así, ya no lavo nada más
y miro la suciedad en el fondo del vaso.

você foi o que passou
Passou do limite, passou da medida, passou do
[alfabeto.

Desalfabetizou
Não vou mais lavar as coisas e encobrir a verdadeira
[sujeira
Nem limpar a poeira e espalhar o pó daqui para lá e
[de lá para cá
Desinfetarei as minhas mãos e não tocarei suas partes
[móveis.

Não tocarei no álcool
Depois de tantos anos alfabetizada, aprendi a ler
Depois de tanto tempo juntos, aprendi a separar
Meu tênis do seu sapato
Minha gaveta das suas gravatas
Meu perfume do seu cheiro
Minha tela da sua moldura
Sendo assim, não lavo mais nada
e olho a sujeira no fundo do copo.

VERSOS DE SAL Y CAL

Siempre llega el momento
De sacudir, de invertir, de traducir
Ya no lavo más platos
Leí la firma de mi ley áurea escrita en negro
[mayúsculo
En letras tamaño 18, espacio doble.

Abolí
No vuelvo a lavar los platos
Quiero bandejas de plata, cocinas de lujo
Y joyas de oro
Legítimas
Está decretada la ley áurea¹.

1 Ley que decretó la abolición de la esclavitud en Brasil, firmada el 13 de mayo de 1888. [Nota de la traductora]

Sempre chega o momento
De sacudir, de investir, de traduzir
Não lavo mais pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro
[maiúsculo
Em letras tamanho 18, espaço duplo.

Aboli
Não lavo mais os pratos
Quero travessas de prata, cozinhas de luxo
E jóias de ouro
Legítimas
Está decretada a lei áurea.

Cristiane Sobral

Así, jeso, así!

—Mamá, a mí hábleme normal

—¿Sawa nene ea bedelai mura?, ¿Buitara sawa
[bedeabu nene ea?

—Así no, hábleme normal, te he dicho mil veces.

—¿Cómo es normal para ti, hijo?

—Así, jeso, así!

Assim, isso, assim!

— Mãe, comigo fale normal

— Sawa nene ea bedelai mura?, Buitara sawa
[bedeabu nene ea?

— Assim não, fale normal comigo, já falei mil vezes.

— Como é normal para ti, filho?

— Assim, isso, assim!

Brasil

¿Qué hago con mi cara de india?

¿Y mis cabellos
Y mis arrugas
Y mi historia
Y mis secretos?

¿Qué hago con mi cara de india?

¿Y mis espíritus
Y mi fuerza
Y mi Tupã²
Y mis círculos?

¿Qué hago con mi cara de india?

2 Deidad creadora entre los indígenas guaraníes. [Nota de la traductora]

Brasil

Que faço com minha cara de índia?

E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?

Que faço com minha cara de índia?

E meus espíritos
E minha força
E meu Tupã
E meus círculos?

Que faço com minha cara de índia?



Eliane Potiguara

VERSOS DE SAL Y CAL

¿Y mi toré³
Y mi sagrado
Y mis «*cabocos*»⁴
Y mi Tierra?

¿Qué hago con mi cara de india?

¿Y mi sangre
Y mi conciencia
Y mi lucha
Y nuestros hijos?

Brasil, ¿qué hago con mi cara de india?

3 Toré: ritual de varias etnias del nordeste brasileño, que involucra tradición, música, religiosidad y juego. La ceremonia incluye una danza circular, en la que se invocan y materializan entidades espirituales conocidas como los Encantados. [Nota de la traductora]

4 Caboco: término con el que se conoce en Brasil a las personas mestizas de ascendencia indígena y blanca. También *caboclo*. [Nota de la traductora]

E meu toré
E meu sagrado
E meus «cabocos»
E minha Terra?

Que faço com minha cara de índia?

E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?

Brasil, o que faço com minha cara de índia?

Eliane Potiguara

VERSOS DE SAL Y CAL

No soy violencia
O violación

Yo soy historia
Yo soy *cunhã*⁵
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Pueblo brasileiro.

Ventre que engendró
El pueblo brasileiro
Hoy está solo...
La barriga de la madre fecunda
Y los cánticos que otrora cantaban
Hoy son gritos de guerra
Contra la masacre inmundá.

5 Término de origen tupí, usado en la región amazónica para referirse a una niña, mujer joven, mujer indígena o cabocla, o casada con un caboclo. [Nota de la traductora]

Não sou violência
Ou estupro

Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro.

Ventre que gerou
O povo brasileiro
Hoje está só...
A barriga da mãe fecunda
E os cânticos que outrora cantavam
Hoje são gritos de guerra
Contra o massacre imundo.

Eliane Potiguara



Julia Simona Guerrero

Mestiza

¡Abuela, ya!

Aún no aprendes a ir a misa
las órdenes te causan ira
o te causan risa

¡Abuela, ya!

Estás muy desvestida
que te pongas zapatos
¿Desde cuándo y de dónde
sacaste esa ropa?
Y ese zapato fino
¿Dónde lo hubo
de dónde vino?
¿No andarás en malos pasos?
Trabaja y deja esa cantadera
¿Tienes que mover tanto la cadera?

Mestiça

Avó, chega!

Ainda não sabe ir na missa
as ordens te dão coriza
ou te dão preguiça

Avó, chega!

Você está malvestida
bote já o seu sapato
De onde e quando
você tirou essa roupa?
E esse sapato fino
O que é que houve?
de onde veio?
Você não estará em maus passos?
Trabalhe e deixe de ser cantadeira
Realmente precisa mexer tanto as cadeiras?

VERSOS DE SAL Y CAL



Julia Simona Guerrero

¡Abuela, ya!

Mestiza altanera
para qué saber quién es su taita
¿No le basta con su abuela?
Déjate de tanta zalema
lárgate si te vas a largar
Yo no neesito nieta
yo no neesito ná

¡Esta india!

¡Achichay atiza el fuego
que tu abuela se va enfriá!

¡Abuela, ya!

El que anda con negro anda solo
ya me decía mi mamá
pero esta no es negra
ni blanca ni india

Avó, chega!

Mestiça altaneira
Pra que saber quem é seu pai
Não tem o suficiente com sua avó?
Pare com a puxação
vá embora se você está indo embora
eu não preciso de neta
eu não preciso de nada, não

Esta índia!

Credo, atice o fogo
que sua avó vai se esfriar!

Avó, chega!

Quem anda com negro anda só
minha mãe já me dizia
mas esta não é negra
nem branca nem índia

VERSOS DE SAL Y CAL

■
 Julia Simona Guerrero

¡No me responda mestiza
 no me responda
 que usted es ná!

¡Abuela... ya!

Duérmase mi niña
 duérmase mi ya

Mi niña tiene sangre árabe
 hasta china me saldrá
 Nooo... ¡Mi niña es india!

¡Qué caray!

Mi niña tiene en su sangre
 lo mejor de la humanidad

Duérmase mi niña
 duérmase mi ya

¡Abuela... ya...!

Não me retruque mestiça
 não me retruque
 que você não é nada, não!

Avó, chega!

Dorme menina
 dorme meu sol

Minha menina tem sangue árabe
 até chinesa deve ser
 Nããão... Minha menina é índia!

Que nada!

Minha menina tem no seu sangue
 o melhor da humanidade

Dorme menina
 dorme meu sol

Avó... chega...!

VERSOS DE SAL E CAL

VERSOS DE SAL Y CAL

poema sin maracatú

Mi trastatarabuela no era ninguna reina de África
 Mi tatarabuela vino en un caballo negro de muerte que
 Andaba sobre las aguas
 Mi bisabuela quedó libre después de los sesenta y lloró
 De tristeza hasta que se pudo quedar
 Misiá le dio pellizcos morados y ella sonrió
 Muequísima
 A mi abuela, mucho antes, ya la habían arrancado robando leche
 De sus tetas
 Huyó joven y la volvieron recicladora de papel
 Mi abuela abandonada abandonó a mi mamá
 Y yo escribí este poema.

poema sem maracatu

Minha tetravó não era nenhuma rainha de África
 Minha tataravó veio num cavalo negro de morte que
 Andava sobre as águas
 Minha bisavó ficou livre depois dos sessenta e chorou
 De tristeza até poder ficar
 Sinhazinha deu beliscões roxos nela e ela sorriu
 Desdentadíssima
 Minha avó, muito antes, já fora tirada roubando leite
 De suas tetas
 Fugiu cedo e foi tornada catadora de papel
 Minha avó abandonada abandonou minha mãe
 E eu escrevi este poema.



Mi abuelo negro

Mi abuelo nació cimarrón,
en un lugar dulce,
con nombre de flor.

Creció acunado por un río caudaloso,
arropado con un manto tejido
en selva virgen.
El sol de este pueblito tostaba distinto.

A los negros color marfil.
A los blancos color de duda.
Curaba mal de ojo,
caminaba sobre el agua.

Era cómplice de la lluvia,
detenía las tempestades.

Meu avô negro

Meu avô nasceu *cimarrón*⁶,
num lugar doce,
com nome de flor.

Cresceu ninado por um rio caudaloso,
embalado com um manto tecido
na selva virgem.
O sol deste vilarejo torrava diferente.

Aos negros cor marfim.
Aos brancos cor de dúvida.
Curava o mal-olhado,
caminhava sobre a água.

Era cúmplice da chuva,
detinha as tempestades.

6 Escravizado fugido, que se internava no mato em busca da liberdade. [Nota da tradutora]

VERSOS DE SAL Y CAL



Jenny de la Torre Córdoba

Enderezaba cojos,
amansaba serpientes,
ayudaba a todos.

Su embrión era puro.
Creía en un mundo nuevo.
Mi abuelo nunca murió
—entre alabaos y gualis—
se fundió con el río Atrato.

Endireitava coxo,
domava serpentes,
ajudava todos.

Seu embrião era puro.
Acreditava em um mundo novo.
Meu avô nunca morreu
— entre *alabaos* e *gualis*⁷ —
se fundiu com o rio Atrato.

7 Cantos dos rituais fúnebres das comunidades afrodescendentes do Pacífico colombiano. [Nota da tradutora]

Lami

Me acuerdo del domingo iluminado
olor a torta de choclo en el horno
Gal Costa cantando
Mi abuela bailaba
todo el cuerpo en sintonía
sus caderas anchas balanceándose
dulce y sensual, como Nina Simone
en el escenario ella se sentía libre
[Para Nina, ser libre era no temer].
Y en el centro de la sala
una vida entera corriendo de todos
Aluisia bailó llena de sí
y fue libre

Lami

Lembro do domingo iluminado
cheiro de bolo de fubá no forno
Gal Costa cantando
Minha avó dançava
todo o corpo em sintonia
seus quadris largos pendulando
doce e sensual, como Nina Simone
no palco ela se sentia livre
[Para Nina, ser livre era não temer.]
E no centro da sala
uma vida inteira correndo de todos
Aluisia dançou cheia de si
e foi livre



Fernanda Bastos



Yenny Muruy Andoque [Yiche]

Versos de sal

Mi voz no es sólo mía. De mi gente, la palabra
que viene renaciendo, yo soy la portavoz. Aunque
joven, mujer, madre, en mí resuena una voz
que viene desde antiguo, palabra que no muere, versos
de sal, poemas que se dicen.

Versos de sal

Minha voz não é só minha. Da minha gente, a palavra
que vem renascendo, eu sou a porta-voz. Ainda que
jovem, mulher, mãe, em mim ressoa uma voz
que vem de antigamente, palavra que não morre, versos
de sal, poemas que se dizem.

Relatos de un país fálico

yo quería escribir la palabra br*+^%
la palabra br*+^% quería escribir yo
palabra yo br*+^% escribir quería
BRASIL
yo quería escribir la palabra brasil

aquella en nombre de la cual
tanto hombre se hace bestia
tanto bandido general
aquel en nombre de quien
la goma se vuelve bala
la perversidad cualidad de bien

aquella empuñado en canto
certificada en docs

Relatos de um país fálico

eu queria escrever a palavra br*+^%
a palavra br*+^% queria escrever eu
palavra eu br*+^% escrever queria
BRASIL
eu queria escrever a palavra brasil

aquela em nome da qual
tanto homem se faz bicho
tanto bandido general
aquele em nome de quem
a borracha vira bala
a perversidade qualidade de bem

aquela empunhado em canto
atestada em docs



Luiza Romão

VERSOS DE SAL Y CAL

que esconde llanto
madre del dops⁸

yo quería escribir la palabra brasil
pero el lapicero
en un acto de legítima revuelta
como quien se cansa
de narrar siempre la misma trayectoria
me dijo «PARA
y VUELVE
al inicio de la frase
del libro
de la historia
vuelve a cabral y las cruces lusitanas
y pregúntate
¿DE DÓNDE VIENE ESE NOMBRE?»
palabra-mercancía
brasil

8 Departamento de Orden Político y Social – DOPS, órgano de represión policial que, durante la dictadura civil-militar, persiguió, censuró y torturó opositores al régimen en todo Brasil. [Nota de la traductora]

que esconde pranto
mãe do dops

eu queria escrever a palavra brasil
mas a caneta
num ato de legítima revolta
feito quem se cansa
de narrar sempre a mesma trajetória
me disse «PARA
e VOLTA
pro começo da frase
do livro
da história
volta pra cabral e as cruces lusitanas
e se pergunte
DA ONDE VEM ESSE NOME?»
palavra-mercadoria
brasil

Luiza Romão

VERSOS DE SAL Y CAL

PAU-BRASIL⁹

el *pau-branco* hegemónico
metido a diestra y siniestra
supuesto derecho
a violar mujeres
pau-a-pique
pau-de-arara
pau-de-araque
pau-de-sebo
pau-de-selfie
pau-de-fogo
pau-de-fita
EL FALO
rostro y orgullo nacional

LA COLONIZACIÓN EMPEZÓ POR EL ÚTERO
selvas vírgenes

9 Palo Brasil, llamado ibiri pitanga (madera roja) en lengua tupí. Es el árbol nacional de Brasil desde 1978, llamado pau brasil por los portugueses. [Nota de la traductora]

PAU-BRASIL

o pau-branco hegemônico
enfiado à torto e à direto
suposto direito
de violar mulheres
o pau-a-pique
o pau-de-arara
o pau-de-araque
o pau-de-sebo
o pau-de-selfie
o pau-de-fogo
o pau-de-fita
O PAU
face e orgulho nacional

A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO
matas virgens

Luiza Romão

VERSOS DE SAL Y CAL

vírgenes muertas
LA COLONIZACIÓN FUE UNA VIOLACIÓN

pedro viniéndose
don precoz
deodoro metiendo la espada
entre las piernas
de una princesa babel
costa e silva gimiendo cinco veces

AY AY AY AY AY

getúlio juscélino geisel
collor jânio sarney
la decisión parte de la cabeza
del miembro erecto
de quien está de acuerdo en dar de baja
pero ve vida en un feto
es el *pau-brasil*
multiplicado por treinta y tres
y enterrado en una sola muchacha

virgens mortas
A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO

pedro ejaculando-se
dom precoce
deodoro metendo a espada
entre as pernas
de uma princesa babel
costa e silva gemendo cinco vezes

AI AI AI AI AI

getúlio juscélino geisel
collor jânio sarney
a decisão parte da cabeça
do membro ereto
de quem é a favor da redução
mas vê vida num feto
é o pau-brasil
multiplicado trinta e três vezes
e enterrado numa só garota



Luiza Romão

VERSOS DE SAL Y CAL

miro el lapicero y estoy segura
no volveré a escribir el nombre de este país
mientras la violación sea práctica cotidiana
y el modelo de mujer
la madre gentil

olho pra caneta e tenho certeza
não escreverei mais o nome desse país
enquanto estupro for prática cotidiana
e o modelo de mulher
a mãe gentil



Luiza Romão

OTRAS HAMBRES
OUTRAS FOMES

*Antigüedad de donde
venimos*

*Pericles dijo
que la mayor virtud
de una mujer
era quedarse callada.*

Pericles se jodió.

*Pericles, hoy,
se ganaría una paliza
dada por mil mujeres
como yo.*

*Antiguidade d'onde
viemos*

*Péricles disse
que a maior virtude
de uma mulher
era ficar calada.*

Péricles se fodeu.

*Péricles, hoje,
levaria uma surra
dada por mil mulheres
como eu.*

Ana Elisa Ribeiro

OTRAS HAMBRES

■
Olga Elena Mattei

La señora burguesa

Yo soy una señora burguesa
 con la barriga inflada
 y escribo antipoesías
 con dolor de garganta.
 He sido
 niña prodigio,
 muchachita insoportable,
 mala estudiante, reina de belleza,
 modelo,
 de esas, que anuncian
 sopas, o telas, o artículos diversos...
 me metí en este lío inevitable
 de enamorarme
 y sacrificar a un pobre hombre
 hasta convertirlo en un marido
 (sin mencionar de paso
 en qué
 me he convertido);

A senhora burguesa

Eu sou uma senhora burguesa
 com a barriga inchada
 e escrevo antipoesias
 com dor de garganta.
 Já fui
 menina prodígio,
 garotinha insuportável,
 má estudante, miss,
 modelo,
 daquelas, que anunciam
 sopas, ou tecidos, ou artigos diversos...
 me meti nesta encrenca inevitável
 de me apaixonar
 e sacrificar um pobre homem
 até convertê-lo num marido
 (sem mencionar de passagem
 no que
 eu me converti);

OTRAS HAMBRES

Olga Elena Mattei

y cometí el abuso social imperdonable
de tener cinco hijos.
He fracasado como madre,
como esposa,
como amante,
como lectora, como filósofa.
Lo único que puedo hacer
mediocrementemente bien
es ser
señora
burguesa y despreciable.
¡Imperdonablemente inútil!
Y eso
es precisamente
lo que me infla la barriga
y me hace escribir antipoesías
con el dolor de garganta
que me saca
la rabia.

e cometi o abuso social imperdoável
de ter cinco filhos.
Fracasseei como mãe,
como esposa,
como amante,
como leitora, como filósofa.
Só o que posso fazer
mediocrementemente bem
é ser
senhora
burguesa e desprezível.
Imperdoavelmente inútil!
E isso
é precisamente
o que me incha a barriga
e me faz escrever antipoesias
com a dor de garganta
que me dá
raiva.

OUTRAS FOMES

OTRAS HAMBRES



Olga Elena Mattei

Porque todos los días me acuerdo
del hambre y la guerra,
que son tan reales
como las señoras
burguesas
a la misma hora
en que yo estoy sentada,
¡como una pendeja!

Porque todos os dias me lembro
da fome e da guerra,
que são tão reais
como as senhoras
burguesas
na mesma hora
em que eu estou sentada,
como uma idiota!

OUTRAS FOMES

OTRAS HAMBRES

Tiempo

A mí que desde la infancia voy viniendo
 como si mi destino
 fuera el exacto destino de una estrella
 me agradan increíbles cosas:
 pintarme las uñas, descubrirme la nuca,
 pestañear, beber.
 Tomo el nombre de Dios en un vano.
 Descubrí que en su momento
 me van a llorar y a olvidar.
 Veinte años más veinte es lo que tengo,
 mujer occidental que si fuera hombre
 amaría llamarse Eliud Jonathan.
 En este exacto momento del veinte de julio
 de mil novecientos setenta y seis,
 el cielo es bruma, está frío, estoy fea,
 acabo de recibir un beso por correo.
 Cuarenta años: no quiero sartén ni mango.
 Quiero el hambre.

Tempo

A mim que desde a infância venho vindo
 como se o meu destino
 fosse o exato destino de uma estrela
 apelam incríveis coisas:
 pintar as unhas, descobrir a nuca,
 piscar os olhos, beber.
 Tomo o nome de Deus num vão.
 Descubri que a seu tempo
 vão me chorar e esquecer.
 Vinte anos mais vinte é o que tenho,
 mulher ocidental que se fosse homem
 amaria chamar-se Eliud Jonathan.
 Neste exato momento do dia vinte de julho
 de mil novecientos e setenta e seis,
 o céu é bruma, está frio, estou feia,
 acabo de receber um beijo pelo correio.
 Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
 Quero a fome.

OTRAS HAMBRES



María Mercedes Carranza

Bogotá, 1982

Nadie mira a nadie de frente,
de norte a sur la desconfianza, el recelo
entre sonrisas y cuidadas cortesías.
Turbios el aire y el miedo
en todos los zaguanes y ascensores, en las camas.
Una lluvia floja cae
como diluvio: ciudad del mundo
que no conocerá la alegría.
Olores blandos que recuerdos parecen
tras tantos años que en el aire están.
Ciudad a medio hacer, siempre a punto de
[parecerse a algo
como una muchacha que comienza a menstruar,
precaria, sin belleza alguna.
Patios decimonónicos con geranios
donde ancianas señoras todavía sirven chocolate;
patios de inquilinato
en los que habitan calcinados la mugre y el dolor.

Bogotá, 1982

Ninguém olha ninguém de frente,
de norte a sul a desconfiança, o receio
entre sorrisos e cuidadas cortesias.
Turvos o ar e o medo
em todos o saguões e elevadores, nas camas.
Uma chuva mole cai
como dilúvio: cidade do mundo
que não conhecerá a alegria.
Cheiros brandos que parecem lembranças
após tantos anos de estarem no ar.
Cidade a meio caminho, sempre a ponto de
[parecer algo
como uma garota que começa a menstruar,
precária, sem beleza alguma.
Pátios do dezenove com gerânios
onde anciãs senhoras ainda servem chocolate;
pátios de inquilinato
onde habitam calcinadas a sujeira e a dor.

OTRAS HAMBRES

Mi boca también
está seca
de este aire seco del altiplano
bebemos litros de agua
Brasilia está tumbada
iluminada como el mundo real
atterizo la mano en tu pecho
mapa de navegación
de esta terraza
ahora soy yo
quien te libra
de la verdad

Minha boca também
está seca
deste ar seco do planalto
bebemos litros d'água
Brasília está tombada
iluminada como o mundo real
pouso a mão no teu peito
mapa de navegação
desta varanda
hoje sou eu que
estou te livrando
da verdade



Ana Cristina César

OUTRAS FOMES



Frida

Pincelada de sangre en la nieve.
Los ríos de la vida siempre regresan,
secreto de vida, paloma, secreto de muerte.

He leído muchas veces
en noches pálidas de luna, el libro de tus días:
tu mágico viaje, tus momentos ciegos, tu útero vacío.
Cuenta la historia, la pena ya borrada.

Tu coja pata que sostuvo el mundo, tu parto de luces,
momentos de tu vida que trenzo en la oscuridad,
en el sabor amargo y húmedo de cárcel.

Arenas movedizas, tus noches y las mías.
Todas ellas de sed y de locura.
Los últimos escarceos me dejan rota
el cuerpo fragmentado, la mente huidiza.

Frida

Pincelada de sangue na neve.
Os rios da vida sempre regressam,
segredo de vida, pomba, segredo de morte.

Muitas vezes li
nas noites pálidas de lua, o livro dos teus dias:
tua mágica viagem, teus momentos cegos, teu útero vazio.
Conta a história, a tristeza já apagada.

Teu coxo pé que sustentou o mundo, teu parto de luzes,
momentos da tua vida que tranço no escuro,
no sabor amargo e úmido de cárcere.

Areias movediças, tuas noites e as minhas.
Todas elas de sede e loucura.
As últimas aventuras me deixam quebrada
o corpo fragmentado, a mente fugidia.

OTRAS HAMBRES



Edelma Zapata Pérez

Asunto del montón:

*un corazón que late calladamente la pena
ruidosamente el dolor, se abre a la vida.*

XOCOALT

Mi noche espera, mi noche tiene nombre:

Frida.

¡Qué vainas tiene la vida!

Cuando la muerte te alcanzaba,
yo nacía. Horror claro del día, horror sagrado.
Para mí, la lanza destinada.

Hoy te daré mi canto y la alegría,
no hablaremos de tu noche ni la mía.
Bordaremos un vestido en honor a Coatlicue:

le pondrás clavos de tu corazón de luna,
yo derramaré al viento una lluvia de plumas.
Miraremos volar su falda en los jardines.

Assunto comum:

*um coração que pulsa caladamente a tristeza
ruidosamente a dor, abre-se à vida.*

XOCOALT

Minha noite espera, minha noite tem nome:

Frida.

Como são as coisas da vida!

Quando a morte te alcançava,
eu nascia. Horror claro do dia, horror sagrado.
Para mim, a lança destinada.

Hoje te darei meu canto e a alegria,
não falaremos da tua noite nem da minha.
Bordaremos um vestido para honrar Coatlicue:

tu colocarás pregos do teu coração de lua,
eu derramarei ao vento uma chuva de penas.
Olharemos voar sua saia nos jardins.

OUTRAS FOMES

OTRAS HAMBRES



Edelma Zapata Pérez

Frágil hija de corazón fuerte,
tú que alguna vez dijiste:
todo me duele, todo me penetra,
el alba está siempre demasiado lejos.

Déjame mirar tu espejo, en ese otro espejo
que es mi vida.
Déjame prender con fuego las cadenas del cuerpo.
Préstame tus clientes para roer la sal de la carne.
Su presa soy y en mi destino, presa rebelde, pero
presa sin duda.

Aguda amiga mía, de espinas, de hierro forjado,
vas en mi corazón clavada. Óyeme decir contigo:
Pies para qué los quiero si tengo alas para volar,
espero alegre la salida y espero no volver jamás.

Frágil filha de coração forte,
tu que alguma vez disseste:
tudo me dói, tudo me penetra,
a aurora está sempre longe demais.

Deixa-me olhar teu espelho, nesse outro espelho
que é minha vida.
Deixa-me queimar com fogo as correntes do corpo.
Empresta-me teus dentes para roer o sal da carne.
Sou sua presa, em meu destino, presa rebelde, mas
presa, sem dúvida.

Aguda amiga minha, de espinhos, de ferro forjado,
vais no meu coração cravada. Escuta-me dizer contigo:
Pés, para que os quero se tenho asas para voar,
espero alegre a saída e espero não voltar jamais.

De mármol o de carbón

Somos jóvenes Penélopes.

Nuestros mares
tutelan bancos,
posiciones en la oscuridad.
En el vaivén de las agujas
los pedales Singer
son novenas germinando,
lámparas de queroseno
recorriendo
el camino del ciclamen.

Somos jóvenes Penélopes
con viejas herencias.

De mármore ou de carvão

Somos jovens Penélopes.

Os nossos mares
tutelam bancos,
posições no escuro.
No vaivém das agulhas
os pedais Singer
são novenas germinando,
lamparinas a querosene
percorrendo
o caminho dos ciclames.

Somos jovens Penélopes
com velhas heranças.



Prisca Agustoni



Temiendo leer

Son tiempos distintos.
Penélope, ajada y con gafas oscuras
para que no la reconozcan
los chulos
de los diarios vespertinos,

revisa cada tarde los listados
aparecidos
en los muros de la alcaldía

temiendo leer
el nombre de Ulises
entre los caídos.

Temendo ler

São outros tempos.
Penélope, pálida e de óculos escuros
para não ser reconhecida
pelos abutres
dos diários vespertinos,

revisa cada tarde os listados
aparecidos
nos muros da prefeitura

temendo ler
o nome de Ulisses
entre os caídos.

OTRAS HAMBRES



Cristina Valcke

La madre durmiente

La mamá llora
 había cerrado los ojos
 su cuerpo dormía
 la eternidad de la infancia.
 Esta durmiente
 no soñaba con príncipes
 en medio del bosque.
 El letargo pregonaba su fragilidad...
 los árboles
 las alimañas
 el rayo
 la devolvían al estado de gracia.
 Legendarios enanos arrullaban
 hasta que los brazos se hicieron raíces
 y al sueño le creció joroba.
 Cien años se han cumplido
 la mamá llora
 no puede volverse a dormir

A mãe adormecida

A mãe chora
 tinha fechado os olhos
 seu corpo dormia
 a eternidade da infância.
 Essa adormecida
 não sonhava com príncipes
 no meio da floresta.
 O letargo apregoava sua fragilidade...
 as árvores
 as alimárias
 o raio
 lhe devolviam o estado de graça.
 Lendários anões ninavam
 até que os braços se fizeram raíces
 e o sonho ganhou corcunda.
 Cem anos se passaram
 a mãe chora
 não consegue voltar a dormir

OTRAS HAMBRES



Cristina Valcke

—¡ya no me llamen!
se la ve con pestañas largas
suplicantes.
La galaxia conspira en su contra
la baña en un río de hijos
que aúlla sin descanso.

— não me chamem mais!
anda com cílios longos
suplicantes.
A galáxia conspira contra ela
a banha em um rio de filhos
que uiva sem descanso.

OTRAS HAMBRES

porque una mujer buena
es una mujer limpia
y si ella es una mujer limpia
es una mujer buena

hace millones, millones de años
se puso sobre dos patas
la mujer era brava y sucia
brava y sucia y ladraba

porque una mujer brava
no es una mujer buena
y una mujer buena
es una mujer limpia

hace millones, millones de años
se puso sobre dos patas
ya no ladra, es mansa
es mansa y buena y limpia

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era brava e suja
brava e suja e ladrava

porque uma mulher brava
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa



Angélica Freitas

OTRAS HAMBRES

una mujer gorda
incomoda mucha gente
una mujer gorda y borracha
incomoda mucho más

una mujer gorda
es una mujer sucia
una mujer sucia
incomoda incomoda
mucho más

una mujer limpia
rápido
una mujer limpia

uma mulher gorda
incomoda muita gente
uma mulher gorda e bêbada
incomoda muito mais

uma mulher gorda
é uma mulher suja
uma mulher suja
incomoda incomoda
muito mais

uma mulher limpa
rápido
uma mulher limpa



Angélica Freitas



Yenny Muruy Andoque [Yiche]

Sabiduría de mujer

En su vientre
una gota de vida
está goteando
Es sal
Es palabra
es
hacha
Allí nacen
el hombre nace
allí
también
nace la mujer

Ya
tiempo
la Madre fue violada
pero ella reclama
ella pide

Sabedoria de mulher

Em seu ventre
uma gota de vida
está pingando
É sal
É palavra
é
machado
Ali nascem
o homem nasce
ali
também
nasce a mulher

Faz
tempo
a Mãe foi violada
mas ela reclama
ela pede

OTRAS HAMBRES

Yenny Muruy Andoque [Yiche]

con esa sal-hacha-palabra
 Ya la madre
 madre verdadera
 madre-mujer
 ella se enfurece
 Ella dice
 «Hombre
 no fue usted
 fui yo
 fue a mí a quien violaron»
 «Voy a buscar», dice
 «¡tal vez fue que me dormí!»

En la historia de tabaco
 así habla la mujer sabia
 su palabra no es larga
 es como la uña de una mano
 es como la uña de un pie.

com esse sal-machado-palavra
 Agora a mãe
 mãe verdadeira
 mãe-mulher
 ela se enfurece
 Ela diz
 «Homem
 não foi você
 fui eu
 foi a mim a quem violaram»
 «Vou procurar», diz
 «pode ser que eu tenha dormido!»

Na história de tabaco
 assim fala a mulher sábia
 sua palavra não é longa
 é como a unha de uma mão
 é como unha de um pé.

OTRAS HAMBRES

la cerda

la escribana es una persona
 y está curiosa como son
 curiosas las personas
 me pregunta por qué bebí
 tanto no respondí pero sé
 que uno bebe para morirse
 sin tener que morirse mucho
 quiere saber por qué no
 grité ya que no estaba
 amordazada no respondí pero sé
 que ya se nace con la mordaza
 la escribana de camisa blanca
 almidonada
 es excelente funcionaria y
 dactilógrafa me recuerda mucho
 una canción
 un animal no recuerdo cuál.

a porca

a escritã é uma pessoa
 e está curiosa como são
 curiosas as pessoas
 pergunta-me por que bebi
 tanto não respondi mas sei
 que a gente bebe para morrer
 sem ter que morrer muito
 pergunta-me por que não
 gritei já que não estava
 amordaçada não respondi mas sei
 que já se nasce com a mordaza
 a escritã de camisa branca
 engomada
 é excelente funcionária e
 datilógrafa me lembra muito
 uma música
 um animal não lembro qual.

¿Si me siento latinoamericana?¹

Si me roban la plata como a las uruguayas
Si me matan de hambre como a las peruanas
Si me secan de sed como a las bolivianas
Si me arrancan la lengua como a las paraguayas
Si me sacan los ojos como a las jamaíquinas
Si me desaparecen las venas como a las panameñas
Si me queman la piel como a las dominicanas
Si me comen la carne como a las brasileñas
Si me quieren lejos como a las cubanas
Si me quieren invisible como a las guyanesas
Si me quieren pequeña como a las ecuatorianas
Si me quieren muda como a las nicaragüenses
Si me quieren sorda como a las salvadoreñas
Si me quieren puta como a las puertorriqueñas
Si me quieren esclava como a las mexicanas

1 Versión en español de Ellen Maria Vasconcellos.

Se eu me sinto latino-americana?

Se me roubam a prata como às uruguaiaias
Se me matam de fome como às peruanas
Se me secam de sede como às bolivianas
Se me arrancam a língua como às paraguaiaias
Se me tiram os olhos como às jamaicanas
Se me desaparecem as veias como às panamenhas
Se me queimam a pele como às dominicanas
Se me comem a carne como às brasileiras
Se me querem distante como às cubanas
Se me querem invisível como às guianas
Se me querem pequena como às equatorianas
Se me querem muda como às nicaraguenses
Se me querem surda como às salvadorenhas
Se me querem puta como às porto-riquenhas
Se me querem escrava como às mexicanas

Ellen Maria Vasconcellos

OTRAS HAMBRES

Si me quieren pobre como a las haitianas
Si me quieren muerta como a las guatemaltecas,
Entonces sí, me siento latinoamericana
e incluso después de muerta
seguiré siendo de esta tierra.

Se me querem pobre como às haitianas
Se me querem morta como às guatemaltecas,
Sim, eu me sinto latino-americana
e inclusive depois de morta
seguirei sendo desta terra.



Ellen Maria Vasconcellos



Anabel Torres

Refugio

Soy una Ana.
No importa
de dónde soy.

Yo también
vengo de un país donde matan
como usted:

vengo del mundo
huyo del mundo
y me he refugiado en el mundo.

Refúgio

Sou uma Ana.
Não importa
de onde sou.

Eu também
venho de um país onde matam
como você:

venho do mundo
fujo do mundo
e tenho me refugiado no mundo.

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

BOMBAS LIMPAS SOBRE CARNE ANTIGA

Soy un dechado del siglo xx

Sou um lampejo do século xx

María Mercedes Carranza



Elegía de Leyla Kháled

Te rompieron la infancia, Leyla Kháled.

Lo mismo que una espiga
o el tallo de una flor,
te rompieron
los años del asombro y la ternura,
y asolaron la puerta de tu casa
para que entrara el viento del exilio.

Y comenzaste a andar,
la patria auestas,
la patria convertida en el recuerdo
de un sitio que borraron de los mapas,
y dolía más hondo cada hora,
y volvía más triste del silencio,
y gritaba más fuerte en el castigo.

Y un día, Leyla Kháled, noche pura,
noche herida de estrellas, te encontraste

Elegia de Leyla Kháled

Quebraram tua infância, Leyla Kháled.

Igual a uma espiga
ou ao caule de uma flor,
quebraram
teus anos de fascínio e a ternura,
e assolaram a porta da tua casa
para que entrasse o vento do exílio.

E começaste a andar,
a pátria às costas,
a pátria transformada na lembrança
de um lugar que eliminaram dos mapas,
e doía mais fundo a cada hora,
e voltava mais triste do silêncio,
e gritava mais alto no castigo.

E um dia, Leyla Kháled, noite pura,
noite ferida de estrelas, tu encontraste

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

Meira Delmar

los campos, las aldeas, los caminos,
tatuados en la piel de la memoria,
moviéndose en tu sangre roja y viva,
llenándote los ojos de sed suya,
las manos y los hombros de fusiles,
de fiera rebeldía los insomnios.

Y comenzaron a llamarte nombres
amargos de ignominia,
y te lanzaron voces como espinas
desde los cuatro puntos cardinales,
y marcaron tu paso con el hierro
del oprobio.

Tú, sorda y ciega, en medio
de las ávidas zarpas enemigas,
ardías en tu fuego, caminante
de frontera a frontera,
escudando tu pecho contra el odio
con la incierta certeza del regreso
a la tierra luctuosa de que fueras
por mil manos extrañas despojada.

os campos, vilarejos e caminhos
tatuados na pele da memória,
correndo no teu sangue rubro e vivo,
enchendo-te os olhos com sua sede,
tuas mãos e teus ombros com fuzis,
com rebelião feroz tuas insônias.

E começaram a te chamar com nomes
amargos de ignomínia,
e te lançaram vozes como espinhos
desde os quatro pontos cardeais,
e marcaram teu passo com o ferro
do opróbrio.

Tu, surda e cega, em meio
às insaciáveis garras inimigas,
ardias no teu fogo, caminhante
de fronteira em fronteira,
escudando teu peito contra o ódio
com a incerta certeza do regresso
à terra lutuosa de que foste
por mil mãos estrangeiras espoliada.

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA



Meira Delmar

Te vieron los desiertos, las ciudades,
la prisa de los trenes, afiebrada,
absorta en tu destino guerrillero,
negándote al amor y los sollozos,
perdiéndote por fin entre la sombra.

Nadie sabe, no sé, cuál fue tu rumbo,
si yaces bajo el polvo, si deambulas
por los valles del mar, profunda y sola,
o te mueves aún con la pisada
felina de la bestia que persiguen.

Nadie sabe. No sé. Pero te alzas
de repente en la niebla del desvelo,
iracunda y terrible, Leyla Kháled,
oveja en loba convertida, rosa
de dulce tacto en muerte transformada.

Te viram os desertos, as cidades,
a pressa dos trens, febril,
absorta em teu destino guerrilheiro,
negando-te ao amor e aos soluços,
perdendo-te por fim em meio à sombra.

Ninguém sabe, não sei, qual foi teu rumo,
se jazes sob o pó, se deambulas
pelos vales do mar, profunda e só,
ou se andas ainda com a pegada
felina desta fera que perseguem.

Ninguém sabe. Não sei. Mas te levantas
de repente na névoa do desvelo,
colérica e terrível, Leyla Kháled,
ovelha em loba convertida, rosa
de doce tato em morte transformada.

Del averno del odio a la gloria de Dios

Terminó su misión en esta gleba,
fatal mazmorra donde estuvo preso...
En el éter su espíritu se eleva
cual plegaria sutil... de un santo rezo.

¡Mi Cristo Negro! Con sublime suerte
salva el averno... sin afán ni sustos.
Y allá en la Gloria donde ya no hay muerte
luce la aureola de los nobles justos.

Y en ese foro de la Gran Justicia,
con su voz de cantor... y de milicia
coro de querubines... lo acompañan.

Mientras Tántalo, en plena desventura
no ha visto a Dios... por su tenaz locura
de endiosarse en sus míseras hazañas.

Do averno do ódio à glória de Deus

Terminou sua missão aqui na gleba,
fatal masmorra onde esteve preso...
No éter seu espírito se eleva
qual plegária sutil... de um santo rezo.

Meu Cristo Negro! Com sublime sorte
salva o averno... sem afã nem sustos.
E lá na Glória onde não há morte
luz a auréola dos nobres justos.

E nesse foro da Grande Justiça,
com sua voz de cantor... e de milícia
coro de querubins... o acompanham.

Enquanto Tântalo, em desventura
não viu Deus... por sua tenaz loucura
de se endeusar em míseras façanhas.

Celdas-1

Viajo entre túneles de sueño
como un perro perdido en procura
de dueño.

Viajo en barcos fantasma
donde el tiempo retrocede en busca
de alma.

Viajo consultando archivos
y la memoria ilumina rostros
redivivos.

Viajo buscando puertos
y me encuentro en el país
de los muertos.

Celas-1

Viajo entre túneis de sono
como um cão vadio à procura
do dono.

Viajo em barcos fantasma
onde o tempo retrocede em busca
de alma.

Viajo consultando arquivos
e a memória ilumina rostos
redivivos.

Viajo procurando portos
e me encontro no país
dos mortos.



Lara de Lemos

Celdas-6

La hora de las
capuchas negras
es la hora más negra
de los prisioneros.

Bajar a ciegas
por las gradas
palpando paredes
adivinando fisuras

pisando superficies
resbalosas
de sangre
y orina.

A ciegas.

Celas-6

A hora dos
capuzes negros
é a hora mais negra
dos prisioneiros.

Descer às cegas
pelas escadas
apalpando paredes
adivinhando fissuras

pisando superfícies
escorregadias
de sangue
e urina.

Às cegas.



Lara de Lemos

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

■
María Mercedes Carranza*La patria*

Esta casa de espesas paredes coloniales
y un patio de azaleas muy decimonónico
hace varios siglos que se viene abajo.
Como si nada las personas van y vienen
por las habitaciones en ruina,
hacen el amor, bailan, escriben cartas.

A menudo silban balas o es tal vez el viento
que silba a través del techo desfondado.
En esta casa los vivos duermen con los muertos,
imitan sus costumbres, repiten sus gestos
y cuando cantan, cantan sus fracasos.

Todo es ruina en esta casa,
están en ruina el abrazo y la música,
el destino, cada mañana, la risa son ruina;
las lágrimas, el silencio, los sueños.
Las ventanas muestran paisajes destruidos,

A pátria

Esta casa de espesas paredes coloniais
e um pátio de azaleias tão do dezenove
há vários séculos que cai aos pedaços.
Como se nada as pessoas vêm e vão
pelos cômodos em ruína,
fazem amor, dançam, escrevem cartas.

Amiúde assobiam balas ou talvez o vento
é que assobie pelo teto desforrado.
Nesta casa os vivos dormem com os mortos,
imitam seus costumes, repetem seus gestos
e quando cantam, cantam seus fracassos.

Tudo é ruína nesta casa,
estão em ruína o abraço e a música,
o destino, cada manhã, o riso são ruína;
as lágrimas, o silêncio, os sonhos.
As janelas mostram paisagens destruídas,

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA



María Mercedes Carranza

carne y ceniza se confunden en las caras,
en las bocas las palabras se revuelven con miedo.
En esta casa todos estamos enterrados vivos.

carne e cinza se confundem nas caras,
nas bocas as palavras se reviram com medo.
Nesta casa todos estamos enterrados vivos.

Transgresión

(clase de Micropolítica, Dona Martha)
[01.09.1987]

Hubo una guerra en Río
Para quien no supo un delirio
Producto de alucinación
Hubo una acción contra el morro¹
Armada y genocida
Que rigió aquellas colinas
De sangre de abajo arriba
Acción de «Código Penal»
De impotencia social
De esbirros y maleantes
Arrogante y prepotente
Que dejó toda la gente
En un terror incontenible

1 Morro: el cerro, la favela. [Nota de la traductora]

Transgressão

(aula de Micropolítica, Dona Martha)
[01.09.1987]

Houve uma guerra no Rio
Para quem não soube um delírio
Produto de alucinação
Houve uma ação contra o morro
Armada e genocida
Que regeu aquelas colinas
De sangue de baixo acima
Ação de «Código Penal»
De impotência social
De esbirros e malfeitores
Arrogante e prepotente
Que atirou toda a gente
Num terror irrespondível

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

Hubo gritos y llantos
Que la ciudad sorda
Rápidamente olvidó
Y fue en el Corcovado
En el *quilombo*² donde ya ocurrió
En un punto de la historia
Que en la memoria feneció
Jamás fue contado
Pues allá era la misma gente

Y el país urgentemente
Borró de su mente
La verdad que sucedió
Pero no es pasado es presente
¿Para qué repetición?
Es necesario que sofoques
Los ruidos de las sirenas
Que perturban el ambiente

2 Quilombo: palenque. Lugar distante y de difícil acceso donde se re-
fugiaban los negros esclavizados fugitivos. [Nota de la traductora]

Houve gritos e choros
Que a cidade surda
Rapidamente esqueceu
E foi no Corcovado
No quilombo onde já aconteceu
Em algum tempo da história
Que na memória feneceu
Jamais foi contado
Pois lá era a mesma gente

E o país urgentemente
Apagou da mente
A verdade que passou
Mas não é passado é presente
Pra que repetição?
É necessário que abafes
Os ruídos das sirenes
Que perturbam o ambiente



Beatriz Nascimento

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

Separando a los hombres
Entre buenos y malos
Entre nosotros y ellos
Entre vivos y muertos.

Dividindo os homens
Entre bons e maus
Entre nós e eles
Entre vivos e mortos.



Beatriz Nascimento

BOMBAS LIMPAS SOBRE CARNE ANTIGA



Los otros

No alcanzaron a sentir miedo. Cuando los cortaron el dolor llegó primero, la boca de la bota en la cara. Pronto el susurro de la sierra fue lejano. Un pajarito almorzó los pecados de las vísceras.

Sus sombras siguen y recogen los sombreros que atajó el viento.

Las mujeres orinan cualquier lugar.

Los niños se volvieron ancianos amarrados a los alambres de púa.

Tres territorios debajo de las carcajadas de los asesinos.

Y sus sombras también son perseguidas, señaladas y marcadas desde los pájaros metálicos, dueños del cielo.

Os outros

Não chegaram a sentir medo. Quando os cortaram a dor chegou primeiro, a boca da bota na cara. Logo o sussurro da serra foi distante. Um passarinho almoçou os pecados das vísceras.

Suas sombras seguem e apanham os chapéus que o vento catou.

As mulheres mijam qualquer lugar.

As crianças ficaram velhas amarradas aos arames farpados.

Três territórios abaixo das gargalhadas dos assassinos.

E suas sombras também são perseguidas, apontadas e marcadas desde os pássaros metálicos, donos do céu.

Sítio

El morro³ se está incendiando.
El aire incómodo, denso,
vuelve el menor movimiento un esfuerzo,
como andar bajo otra atmósfera,
entre paños húmedos, mudos,
en un caldo sucio de claras a punto de nieve.
Los carros, en el puente,
engranan su ciempiés:
ojos encendidos, sudor de diésel,
ruido motor, desespero sordo.
El sol se debería estar poniendo, ahora
—¿pero cómo confirmar su trayectoria
debajo de esta cúpula de polvo,
este cielo a la inversa?
Mirar el mar no es ningún consuelo

3 Morro: el cerro, la favela. [Nota de la traductora]

Sítio

O morro está pegando fogo.
O ar incômodo, grosso,
faz do menor movimento um esforço,
como andar sob outra atmosfera,
entre panos úmidos, mudos,
num caldo sujo de claras em neve.
Os carros, no viaduto,
engatam sua centopeia:
olhos acesos, suor de diesel,
ruído motor, desespero surdo.
O sol devia estar se pondo, agora
— mas como confirmar sua trajetória
debaixo desta cúpula de pó,
este céu invertido?
Olhar o mar não traz nenhum consolo

Claudia Roquette-Pinto

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

(si es un perro inmenso, trémulo,
 vomitando una espuma de bilis,
 y viene a terminar de morirse en nuestra puerta).
 Una pelusa antagonista
 cubrió las hojas de los crisantemos
 y va oscureciendo, día a día,
 los ojos de las margaritas,
 el corazón de las rosas.
 En la madrugada,
 muda en la caja refrigerada,
 la carga de agujas cae quemando
 tímpanos, párpados:
El niño jugando en la terraza.
Dicen que no lo sintió.
Si no ¿cómo se explica que haya
volteado el rostro «¡Pá,
creo que un bicho me picó!» cuando
la bala le atravesó la cabeza?

(se ele é um cachorro imenso, trêmulo,
 vomitando uma espuma de bile,
 e vem acabar de morrer na nossa porta.)
 Uma penugem antagonista
 deitou nas folhas dos crisântemos
 e vai escurecendo, dia a dia,
 os olhos das margaridas,
 o coração das rosas.
 De madrugada,
 muda na caixa refrigerada,
 a carga de agulhas cai queimando
 tímpanos, pálpebras:
O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: «Pai!
acho que um bicho me mordeu!» assim
que a bala varou sua cabeça?

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA



Camila Charry

San José

Eran apenas tres niños
de cinco o seis años.
En el campo de maíz jugaban
a ocultarse de las balas.
Era apenas uno
cuando el juego terminó
y corrió a su casa.
En la casa y encima de la cama
solo quedaba
jadeante y bello
un perro blanco que respiraba con esfuerzo
el último suspiro de un viejo
que sostenía sobre su vientre la cabeza del animal.

San José

Eram apenas três crianças
de cinco ou seis anos.
No campo de milho brincavam
de se esconder das balas.
Era apenas uma
quando a brincadeira acabou
e correu para casa.
Em casa e em cima da cama
só restava
ofegante e belo
um cachorro branco que respirava com esforço
o último suspiro de um velho
que segurava sobre o ventre a cabeça do animal.

Atacama

Bajo las constelaciones,
ellas cavan la arena
en busca de otras
constelaciones:
astillas, huesos
dispersos, pedazos
de hombres que amaron.

Aún en el zapato, solo,
el pie de Alfonso.
Este cráneo
tiene que ser de Hernán—
la misma falla
entre los dientes de adelante.

Hay tantas vértebras
sin el calor de un nombre,
tantos nombres sin vértebras.

Atacama

Sob as constelações,
elas cavam a areia
em busca de outras
constelações:
lascas, ossos
esparsos, pedaços
de homens que amaram.

Ainda no sapato, avulso,
o pé de Alfonso.
Este crânio
só pode ser de Hernán —
a mesma falha
entre os dentes da frente.

Há tantas vértebras
sem o calor de um nome,
tantos nomes sem vértebras.



Ana Santos

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

Ellas, también de hueso,
exhaustas, siguen:
la lepra de Chile,
la mancha en el desierto.
Ellas se acuerdan.

Todo lo demás se esconde
en la noche impenetrable del suelo,
contraria a los telescopios,
todo lo demás es polvo
y calcio, brillo de aguja
en pajar, voluntad ajena
hecha en la tierra
como en el cielo.

Elas, também de osso,
exhaustas, seguem:
a lepra do Chile,
a mancha no deserto.
Elas se lembram.

Tudo o mais se esconde
na noite insondável do chão,
avessa aos telescópios,
tudo o mais é pó
e cálcio, brilho de agulha
em palheiro, vontade alheia
feita na terra
como no céu.



Ana Santos



Cuestión de estadísticas

Fueron veintidós, dice la crónica.
Diecisiete varones, tres mujeres,
dos niños de miradas aleladas,
setenta y tres disparos, cuatro credos,
tres maldiciones hondas, apagadas,
cuarenta y cuatro pies con sus zapatos,
cuarenta y cuatro manos desarmadas,
un solo miedo, un odio que crepita,
y un millar de silencios extendiendo
sus vendas sobre el alma mutilada.

Questão de estatísticas

Foram vinte e dois, diz a crônica.
Dezessete homens, três mulheres,
duas crianças com visões embaçadas,
setenta e três disparos, quatro credos,
três maldições fundas, apagadas,
quarenta e quatro pés com seus sapatos,
quarenta e quatro mãos desarmadas,
um único medo, um ódio que crepita,
e um milhar de silêncios estendendo
suas vendas sobre a alma mutilada.

una mujer pregunta

hay tardes y pequeños espacios
de tiempo
cuando una mujer pregunta

de qué sirve

si las manos de los hombres
manejan el metro y los buses
los carros blindados
las motos que serpentean
entre corredores breves
si las manos
de los hombres
firman los papeles y sellan
autorizan el prontuario
la entrada y la salida del cuerpo
el reconocimiento de los órganos
donados

uma mulher pergunta

há tardes e pequenos espaços
de tempo
em que uma mulher pergunta

de que adianta

se as mãos dos homens
dirigem o metrô e os ônibus
os carros blindados
as motos que serpenteiam
entre corredores breves
se as mãos
dos homens
assinam os papéis e carimbam
autorizam o prontuário
a entrada e a saída do corpo
o reconhecimento dos órgãos
doados



Jarid Arraes

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

si las manos de los hombres
orquestan las violencias
balas gritos miradas
y tocan sus instrumentos
fállicos cortos arrugados
puestos hacia el lado
si los hombres y sus
manos
marcan los números
establecen los valores
hacen listas de nombres
de otros hombres
y si las manos de los
hombres
alcanzan todas las cosas
que quiebran o sellan
acuerdos
y presionan botones
que inician guerras
internas
por muchas y muchas
generaciones

se as mãos dos homens
orquestram as violências
balas esporros olhares
e tocam seus instrumentos
fállicos curtos enrugados
colocados para o lado
se os homens e suas
mãos
discam os números
estabelecem os valores
fazem listas de nomes
de outros homens
e se as mãos dos
homens
alcançam todas as coisas
que quebram ou selam
acordos
e apertam botões
que começam guerras
internas
por muitas e muitas
gerações



Jarid Arraes

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

llega un día en que la mujer
se pregunta a sí misma
le pregunta a otra
mujer
y las preguntas rondan
flotan
sobre la cabeza
las preguntas incomodan
y salen como excremento
de aves de árboles del cielo

ese día la mujer busca
la respuesta
por qué de qué sirve
si hay manos que hacen danzar
los hilos
y los pequeños miembros
del cuerpo viven en sacudida
el vientre muere en liminares
gestaciones que forman manos
de hombres

há um dia em que a mulher
pergunta a si mesma
pergunta para outra
mulher
e as perguntas pairam
flutuam
sobre a cabeça
as perguntas incomodam
e vazam como excremento
de aves de árvores de céu

nesse dia a mulher procura
a resposta
por que de que adianta
se há mãos que fazem dançar
as cordas
e os pequenos membros
do corpo vivem em sacolejo
o ventre morre em liminares
gestações que formam mãos
de homens

Jarid Arraes

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

y a partir del vientre
las manos nutridas por la mujer
salen en dirección al mundo
a todo lo externo
a todo lo global
antropológico
fágico
y social

y la mujer ese día le pregunta
a otra mujer
al espejo

todo eso de qué
sirve

e a partir do ventre
as mãos nutridas pela mulher
saem na direção do mundo
de tudo que é externo
de tudo que é global
antropológico
fágico
e social

e a mulher nesse dia pergunta
para outra mulher
para o espelho

de que isso tudo
adianta



Jarid Arraes

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA



Estefanía Ciro

Formas de parir

En el Huila, estaba por enfermarme de la niña
y cuando vi yo que la iba a tener,
arreglé las maletas
y subí tres horas de camino para buscar al papá
que estaba trabajando por ahí.

Apenas lo vi le dije,
vengo con dolores,
vengo enferma
y él me recibió.
Ahí había una casa, y yo le dije,
oiga lo que oiga, no se le ocurra entrar,
déjeme sola a mí.

Ahí en la habitación
yo acomodé un caucho,
alcohol, tijeras, algodón,

*Formas de parir*⁴

No Huila, estava pra ficar doente da menina
e quando vi que ela ia nascer,
fiz as malas
e subi três horas de caminho procurando o pai
que estava trabalhando por ali.

Na hora que vi o pai, falei
venho com dores
venho doente
e ele me recebeu.
Ali tinha uma casa, e eu falei pra ele,
ouça o que ouvir, nem pense em entrar,
me deixe só.

Ali no quarto
eu arrumei uma borracha,
álcool, tesouras, algodão,

4 Tradução feita em colaboração com Marina Nogara.

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

Estefanía Ciro

hice como una especie de camilla
y me acomodé.

Ahí recibí a mi niña, en una colcha,
ahí fue donde mi primer niña nació.

Yo la desombligué
y salió la placenta,
ahí fue el parto,
yo misma la tuve.

Las colombianas nos enfermamos,
las mexicanas nos aliviamos.
Yo me alivié en El Paso.
Y busqué la selva.

En el Caguán cocinaba en un plante de coca.
Mientras eso, yo pensaba cómo iba a ser este parto.
Si lo tengo acá, de aquí a que me saquen de acá...
éramos muchos trabajadores
y dormíamos en los árboles

fiz uma espécie de maca
e me ajeitei.

Ali recebi minha menina, numa colcha,
foi ali onde minha primeira menina nasceu.

Eu a desumbiguei
e saiu a placenta,
ali foi o parto,
eu mesma tive a menina.

Nós colombianas ficamos doentes,
nós mexicanas nos curamos.
Eu me curei em El Paso.
E procurei a floresta.

No Caguán cozinava numa plantação de coca.
Enquanto isso, eu pensava como ia ser este parto.
Se eu tiver o menino aqui, até que me tirem daqui...
éramos muitos trabalhadores
e a gente dormia nas árvores

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA



Estefanía Ciro

porque en las noches pasaban los zorrillos en manada.
 Ese martes yo sentí dolores,
 me fui a parir y le avisé al patrón.
 Yo recogí el caucho de los que utilizan para secar
 [la hoja de coca]

y me encerré en una pieza ahí,
 y alisté todo lo que necesitaba,
 como lo hice la primera vez,
 el alcohol y esas cosas.

En el Caguán nació el niño,
 yo sola lo tuve ahí encima de ese caucho.
 Yo recogí la placenta.

En el Huila tuve la niña
 En el Caguán tuve al niño
 Yo recogí la placenta
 Yo lo tuve encima de ese caucho.
 Las colombianas nos enfermamos,
 las mexicanas nos aliviamos.
 Yo me alivié en El Paso.

porque à noite passavam os cangambás em manada.
 Naquela terça eu senti dores,
 fui parir e avisei o patrão.
 Eu peguei a borracha, daquelas que usam pra secar
 [a folha de coca]

e me tranquei num quarto ali,
 e deixei pronto tudo que eu precisava,
 como fiz a primeira vez,
 o álcool e essas coisas.

No Caguán nasceu o menino,
 eu sozinha tive o menino em cima daquela borracha.
 Eu recolhi a placenta.

No Huila eu tive a menina
 No Caguán eu tive o menino
 Eu recolhi a placenta
 Eu tive o menino em cima daquela borracha.
 Nós colombianas ficamos doentes,
 nós mexicanas nos curamos.
 Eu me curei em El Paso.

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

Porto Alegre, 2016

cuando viste en la tv
esas personas en fila bajo la lluvia
de noche en una carretera
en la frontera de un país que no las desea

y cuando viste las bombas
caer sobre ciudades lejanas
con esas casas y calles
tan sucias y tan diferentes

y cuando viste a la policía
en la plaza de un país extranjero
irse contra los manifestantes
con bombas de gas lacrimógeno

no lo pensaste dos veces
ni cambiaste de canal

Porto Alegre, 2016

quando você viu na tv
aquelas pessoas em fila na chuva
à noite numa estrada
na fronteira de um país que não as deseja

e quando você viu as bombas
caírem sobre cidades distantes
com aquelas casas e ruas
tão sujas e tão diferentes

e quando você viu a polícia
na praça do país estrangeiro
partir pra cima de manifestantes
com bombas de gás lacrimogêneo

não pensou duas vezes
nem trocou o canal



Angélica Freitas

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA

y fuiste a buscar comida
en la nevera

no viste lo que se venía
que solo era una cuestión de tiempo
no interpretaste como señal la noticia
no tuviste que almacenar alimentos

ahora la cuchara se te cae de la boca
y el ruido de la bomba es ahí afuera
y la policía contra tus afectos
munida de espadas, sobre caballos

e foi pegar comida
na geladeira

não reparou o que vinha
que era só uma questão de tempo
não interpretou como sinal a notícia
não precisou estocar mantimentos

agora a colher cai da boca
e o barulho de bomba é ali fora
e a polícia pra cima dos teus afetos
munida de espadas, sobre cavalos



Angélica Freitas

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA



Andrea Cote Botero

Puerto quebrado

Si supieras que afuera de la casa,
atado a la orilla del puerto quebrado,
hay un río quemante
como las aceras.

Que cuando toca la tierra
es como un desierto al derrumbarse
y trae hierba encendida
para que ascienda por las paredes,
aunque te des a creer
que el muro perturbado por las enredaderas
es milagro de la humedad
y no de la ceniza del agua.

Si supieras
que el río no es de agua
y no trae barcos
ni maderos,

Porto quebrado

Se soubesses que fora de casa,
atado à margem do porto quebrado,
há um rio que arde
como as calçadas.

Que quando toca na terra
é como um deserto a desabar
e traz erva acesa
para que suba pelas paredes,
ainda que possas crer
que o muro perturbado pelas trepadeiras
é milagre da umidade
e não da cinza da água.

Se soubesses
que o rio não é de água
e não traz barcos
nem madeira,

BOMBAS LIMPIAS SOBRE CARNE ANTIGUA



Andrea Cote Botero

sólo pequeñas algas
crecidas en el pecho
de hombres dormidos.

Si supieras que ese río corre
y que es como nosotras
o como todo lo que tarde o temprano
tiene que hundirse en la tierra.
Tú no sabes,
pero yo alguna vez lo he visto:
hace parte de las cosas
que cuando se están yendo
parece que se quedan.

só pequenas algas
crescidas no peito
de homens dormidos.

Se soubesses que esse rio corre
e que é como nós
ou como tudo que cedo ou tarde
tem que afundar na terra.
Tu não sabes,
mas eu cheguei a vê-lo:
faz parte das coisas
que quando estão indo
parece que ficam.

O canto das moscas

(Versão dos acontecimentos)

María Mercedes Carranza

Tradução de Ángela Cuartas e Diego Grandó

Epopéia da barbárie e tradução da violência

Ángela Cuartas

A edição de *El canto de las moscas* (*Versión de los acontecimientos*), última obra publicada pela poeta, jornalista e ativista política María Mercedes Carranza (Bogotá, 1945 – Bogotá, 2003), em 1998, é um marco na literatura colombiana e latino-americana. Trata-se do primeiro livro dedicado por completo ao registro e à enunciação poética das consequências nefastas da guerra pelo controle territorial mantida entre grupos paramilitares, guerrilhas e forças públicas colombianas na última década do século XX. Guerra que hoje, mais de duas décadas depois, continua vitimando milhares de pessoas.

O livro é um marco incontornável não só pela urgência e pela unidade temática – a denúncia da violência estatal derivada, em grande parte, da política global de guerra às drogas, até hoje normalizada e silenciada pelos detentores do poder –, mas também por sua forma, pois a obra caminha entre o testemunho, o documento e a poesia. Nesta apresentação, sublinho algumas escolhas que exemplificam a localização do livro nesse entrelugar, escolhas essas que podem ser entendidas como estratégias da autora na tarefa de tradução de fatos que apenas emudecem, e que também foram relevantes no processo de tradução da obra para o português brasileiro.

A escolha da palavra “canto”, tanto nos títulos dos poemas como no título do livro, aliada ao fato de que ele é composto por vinte e quatro cantos, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, é um dos elementos que preparam o leitor para o teor da obra, mas com a ironia que caracterizou toda a escrita de Carranza:

assim como os poemas épicos da antiguidade, o livro procura “narrar” fatos bélicos, dignos de memória coletiva. Só que, neste caso, não é possível exaltar as virtudes de herói algum, pois os únicos vencedores são a morte e a máquina econômica da guerra.

Da mesma forma, o título e subtítulo ajudam a reforçar a natureza ambivalente da obra. O título vem do último verso de “Necoclí”, primeiro poema do conjunto: “Quiçá / no próximo instante / de noite tarde ou manhã / em Necoclí / tão só se ouvirá / o canto das moscas.” O poema, como todo o livro e quase toda a obra poética de Carranza, é uma reflexão sobre a onipresença da morte e sobre o apodrecimento social, que, no caso da Colômbia e da América Latina, chega a dominar a paisagem, erodindo toda possibilidade de sentido e de memória. O zunido da morte impede inclusive a articulação das perguntas, como em um verso anterior, do “Poema do desamor”¹: “as perguntas que só zuniram como moscas”. Já com “versão dos acontecimentos”, subtítulo colocado entre parênteses, fica declarada abertamente uma ligação com os fatos, com aquilo que acontece fora da subjetividade da voz lírica e que ultrapassa sua individualidade, adotando o léxico próprio do testemunho jornalístico: aquele que narra uma perspectiva dos fatos como terceira instância que olha de fora.

Em concordância com essa declaração – quase uma advertência – feita no subtítulo, os vinte e quatro poemas funcionam como uma narrativa possível dos acontecimentos que o livro revisita: são “retratos” daquilo que, depois da barbárie, resta do território e dos corpos (que, na lógica da

¹ Em *Hola, Soledad* (1985 – 1987)

guerra, são a mesma coisa). É quase como se a poeta emulasse o papel da jornalista de guerra, que chega no lugar dos fatos e captura o acontecido através do registro visual da paisagem, das ruínas, dos restos e do silêncio. E esse silêncio, ou melhor, esse silenciamento, traduzido pelo domínio do branco nas páginas, ou seja, pela escolha da brevidade, é também uma declaração subjetiva da autora (uma das características da poesia de testemunho): não há nada que possa ser dito, pelo tamanho do horror, porque as verdadeiras testemunhas não sobreviveram ou porque esse mesmo horror as obrigou a abandonar sua terra, agora “queimada, hirta, / solitária”, de acordo com o poema “Vista Hermosa”. Mas, ao mesmo tempo, é absolutamente necessário dizê-lo.

É necessário dizê-lo, não no lugar delas, mas em memória delas. Assim, o livro é dedicado a Luis Carlos Galán, uma das vítimas mais simbólicas e visíveis desse período da história colombiana, ex-chefe e amigo de Carranza. Candidato à presidência pelo Partido Liberal, Galán foi assassinado em 18 de agosto de 1989 em praça pública, durante um ato de campanha. As investigações determinaram que Pablo Escobar foi coautor intelectual do assassinato, junto com Gonzalo Rodríguez Gacha, também membro do Cartel de Medellín, e Alberto Santofimio, ex-senador e ex-ministro de Justiça. Galán e Julio Daniel Chaparro, jornalista assassinado enquanto investigava um massacre cometido por paramilitares na cidade de Segovia, são as duas únicas vítimas cujo nome Carranza faz questão de incluir no livro: Galán, na dedicatória, e Chaparro, num dos versos do poema “Segovia”. O último poema do livro intitula-se “Soacha”, nome do distrito onde Galán foi assassinado. No entanto, vale mencionar que, após a publicação

do livro, a própria família de Carranza foi vitimizada: Ramiro Carranza, irmão de María Mercedes, que era chefe de assuntos estrangeiros na Polícia secreta colombiana, foi sequestrado pelas FARC em 21 de setembro de 2001. Dois anos mais tarde, após liderar uma campanha intensa pela liberação de todos os sequestrados, ela se suicidou, sem notícias do irmão. Depois veio à luz que ele foi assassinado em cativeiro, na mesma época da morte da poeta. Pode-se dizer, então, que a própria autora também é uma vítima da violência que o livro registra e denuncia.

Os outros vinte e dois poemas fazem referência às milhares de vítimas cujos nomes, com sorte, apareceram uma vez no jornal e depois foram esquecidos sem receber justiça ou restituição das suas terras. No lugar dos nomes das outras vítimas individuais, muitas delas campesinos, jovens e crianças, Carranza escolhe os nomes das comunidades às quais pertenciam, os seus territórios. Cada canto leva como título o nome de uma cidade, distrito ou subdistrito onde aconteceu um dos tantos massacres ou ataques que banharam de sangue o país ao longo dos anos noventa. Em sua grande maioria, pequenos povoados afastados em áreas rurais, que viviam (e muitos ainda vivem) sob o domínio de algum grupo armado ilegal ou sob o fogo cruzado entre eles e o exército nacional.

O significado de alguns dos nomes das localidades, ou de palavras que compõem os nomes, se integra às imagens que a autora constrói nos poemas, trazendo muitas vezes alguma característica da paisagem ou da cidade. Alguns exemplos: o canto 5, intitulado “Encimadas” (nome construído a partir da advérbio *encima*, que significa “em cima”), faz alusão ao terror que cresce em cima da terra, por causa do terror que ainda

fulgura nos corpos enterrados; no canto 6, intitulado “Barrancabermeja”, a autora incorpora a imagem da cor vermelha (em espanhol, *bermejo* é aquilo que tem cor avermelhada), para contrastar a cor do sangue derramado, “o sangue dessangrado”, com a cor pálida do espanto e da morte que tomou a cidade petroleira após o assassinato de 35 pessoas por parte de grupos paramilitares em cumplicidade com a força pública; o canto 16, intitulado “Humadea” (nome construído a partir da palavra *humo*, que significa “fumaça”), traz a imagem das “ruas de ar”.

Por outro lado, ao passo que incorpora o material do arquivo ou do documento histórico (como os nomes dos distritos ou do jornalista assassinado) para ressemantizá-lo na obra poética, tornando-se um importante antecedente da poesia documental latino-americana², o próprio livro ganha a função

² Assim como na América Central existe uma série de poetas documentais e de testemunho, de certa forma herdeiros ou interlocutores de Salvador Novo e do Ernesto Cardenal de *El estrecho dudoso*, autores como Heriberto Yépez, Mario Bojórquez e Rodrigo Balam, na Colômbia existem algumas poetisas sucessoras de Emilia Ayarza e María Mercedes Carranza, como Camila Charry Noriega, Andrea Cote Botero, Cristina Valcke y Estefanía Ciro (esta última é uma pesquisadora e cientista social que experimenta com a poesia documental propriamente dita), entre outras. Pode-se dizer que boa parte do trabalho desses autores e autoras compartilha uma busca por existir como contrarrelato ou contranarrativa histórica: “escovar a história a contrapelo”, tarefa do materialista histórico benjaminiano, que contempla os bens culturais com distanciamento, pois eles têm uma origem e um processo de transmissão sobre os quais não é possível refletir sem horror. Em última instância, todos eles e elas são poetisas preocupadas com o problema da memória, que integram o documento e o arquivo de forma mais ou menos explícita e constroem uma voz lírica também herdeira da voz lírica moderna despersonalizada, experimentando com a justaposição das vozes, a fragmentação, a releitura/tradução da tradição, a simultaneidade, e cedendo a voz do eu lírico individual para a voz do “tu” ou “eles”.

de arquivo, de memória e de denúncia da espoliação das vítimas, dos seus descendentes, e dos mecanismos e rotas da guerra (que não são outras que as rotas das armas, da droga e de cultivos como os de coca e banana). O livro não é uma *cartografia da violência*, mas uma *cartografia da guerra pelo controle da terra*, ou seja, pelo controle dos cultivos e das rotas de comercialização da droga³. Dito de outra forma, é o primeiro livro de poesia dedicado a documentar e denunciar a violência do estado narco-paramilitar colombiano. Isso fica ainda mais claro quando, vinte anos depois, buscamos informações sobre os massacres sofridos nos lugares destacados pelo livro e encontramos que as mesmas comunidades foram revitimizadas pelos mesmos grupos, ou por grupos diferentes, incontáveis vezes. Em outras palavras, o livro não denuncia “apenas” o massacre do distrito de Encimadas (canto 5), mas os massacres que aconteceram, podiam voltar a acontecer e podem seguir acontecendo no distrito de Encimadas, antes e depois da morte de Carranza: entre 1994 e 2004, foram registrados seis massacres em Samaná, município ao qual Encimadas pertence. Outro exemplo: o canto 11 rememora o massacre perpetrado por paramilitares com ajuda da força pública em Vista Hermosa, no dia 10 de abril de 1999. No entanto, entre 1985 e 2016, foram registradas 1.966 pessoas desaparecidas nessa mesma região.

Característica igualmente importante para a construção e a tradução da obra é a reiteração de algumas palavras e/ou

³ Vale lembrar que, hoje, a cocaína é um dos maiores produtos de exportação da Colômbia, e o preço que se pagou e ainda se paga por isso é a vida e o deslocamento forçado de milhares de campesinos e campesinas que não têm outras formas de subsistência por conta do abandono do Estado e do absurdo da “guerra às drogas”.

imagens: a primeira a destacar é “terra”, que já tinha aparecido em “Oração”, um poema anterior da autora⁴, também de forma reiterativa:

Não mais amanheceres nem costumes
 não mais luz, não mais ofícios, não mais instantes.
 Apenas terra, terra nos olhos,
 dentro da boca e dos ouvidos;
 terra sobre os peitos esmagados;
 terra dentro do ventre seco;
 terra espremida nas costas;
 ao longo das pernas entreabertas, terra;
 terra nas mãos, ali largadas.
 Terra e olvido.

Em *O canto das moscas*, a imagem da terra remete não só ao lugar de decomposição, quietude, descanso e silêncio, destino dos corpos sem vida, mas também à força que enterra sonhos e condena ao esquecimento e à impunidade, os algozes ou a própria morte, como no canto 17, dedicado a Pore: “Em Pore a morte / passa de mão em mão. / A morte: / carne da terra.”. Em outros casos, a terra é vista como a possibilidade do renascimento, mas um renascimento que não esquece, como no canto 18, dedicado a Paujil: “Explodem as flores sobre / a terra / de Paujil. Nas corolas / aparecem as bocas / dos mortos”. Além disso, e como já foi dito, a reiteração da terra no conjunto do livro também sublinha uma das principais causas da violência crônica colombiana: a dívida histórica com a necessidade de

⁴ Também em *Hola, Soledad* (1985 – 1987)

uma reforma agrária, uma das políticas defendidas por Luis Carlos Galán.

Junto com a terra, a água, o ar e o fogo são elementos que também aparecem de forma recorrente, e, com eles, manifestações da vida não-humana, como as nuvens e as flores, pois o livro se localiza nas paisagens rurais mais afastadas do país, em todos os pontos cardeais. A água, depois da terra, é um dos elementos mais reiterados, repetindo-se duas vezes a imagem dos rios vermelhos, rios de sangue ou rios tingidos de sangue: é uma prática comum o desaparecimento ou desova de corpos nos inúmeros rios que banham a geografia da Colômbia. A imagem é recorrente não só em *O canto das moscas*, mas em outros poemas testemunhais escritos nas últimas décadas na Colômbia, e talvez apareça pela primeira vez naquele que parece ser o prenúncio da poesia documental latino-americana: o *Relato de la Conquista*⁵, de 1598, no qual um autor anônimo, indígena tlätelolco, usa a língua náuatle para expressar-se e caracteres latinos para escrever os eventos ocorridos desde a chegada dos espanhóis até os violentos fatos que levaram à conquista de Tenochtitlán y Tlätelolco: “*Rojas están las aguas, están como teñidas, / y cuando las bebimos, es como si / bebiéramos agua de salitre*”⁶. Entre outras coisas, no relato o autor ressalta o valor das mulheres tlätelolcas.

Mas a água também aparece nas imagens da chuva e do mar. Uma delas é a chuva de páramo, em sentido literal e

⁵ Anónimo de Tlätelolco; Garibay Quintana, Ángel María (versión directa del náhuatl). *Relato de la Conquista*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, 2020.

⁶ “Vermelhas estão as águas, estão como tingidas / e quando as bebemos, é como se / bebêssemos água de salitre”.

figurado, mencionada no canto 14, dedicado a Confinés (palavra que em espanhol significa “confins”), pequeno distrito vizinho da cidade de Páramo, situado próximo à fronteira com a Venezuela. Essa região da Colômbia não tem clima de páramo, encontrado em outras altitudes, mas a poeta integra o nome da cidade no poema para retratar o clima de desolação e silêncio que domina o local depois dos acontecimentos. Há também a água do mar, no canto 12, em memória do distrito de Pájaro (“pássaro”, em espanhol), no extremo norte da Colômbia, região banhada pelo mar do Caribe.

A disposição gráfica dos versos, em muitos casos, faz parte da construção da imagem poética, decisão que enfatiza o apelo visual de todo o livro. Um exemplo disso é o canto 11, dedicado ao município de Vista Hermosa (“vista bonita”), que iguala a situação da cidade após os acontecimentos à visão da vegetação do páramo, fazendo questão de recriar visualmente a altura da flor e, ao mesmo tempo, a localização e a vista que se tem da cidade, pois ela se encontra no *Piedemonte llanero*, limite onde começa a cordilheira oriental dos Andes e a planície dos *Llanos orientales*:

O caule alto
espectral,
queimada, hirta,
solitária
flor do páramo.
Assim
Vista Hermosa.

A reiteração da palavra “corpo” e de imagens com partes do corpo humano, como boca, pele, olhos, mãos, carne,

mandíbulas, também tem um efeito de acumulação que, como no caso dos elementos geográficos e dos nomes das comunidades (a autora faz questão de quase sempre repetir os nomes-título em um dos versos dos poemas), só se evidencia na leitura do conjunto. Apesar da brevidade, ou quiçá por ela, Carranza opta por repetir até o fastio esse conjunto determinado de palavras e imagens: uma repetição que performa e recria o atordoamento causado na sensibilidade humana pelo fato de viver e/ou testemunhar atos e imagens reiteradas de violência e crueldade extremas, ou seja, que reflete sobre o estado de anestesia geral em que o leitor provavelmente se encontra, levando-o até um extremo da sensibilidade que talvez possa quebrar a barreira da indiferença. Cria, além disso, um senso de unidade que torna possível compreender o livro todo como um único poema, uma “epopeia da barbárie” formada por vinte quatro cantos.

O poeta mexicano Max Rojas disse que o poeta não escreve para cauterizar as feridas, mas para abri-las. Se fosse o caso de atribuir-lhe algum caminho, seria por este que a poesia de Carranza andaria. No entanto, mais do que procurar quebrar o gelo dentro de nós, a voz lírica parece entregue ao desencanto, ao sentimento de desesperança e perda de sentido: é a isso que conduzem algumas das escolhas sublinhadas aqui, como o protagonismo do silêncio, da valorização do branco da página, a onipresença da morte, a primazia das imagens que fundem os corpos humanos com a paisagem, como sendo parte do espólio e não mais do que isso, a escassa – e por isso forte – presença das palavras “vida” e “sonho” (sempre sob o domínio da morte e do esquecimento) e a falta de crença em algum sentido maior,

para além da Dança da Morte, de alguma esperança ou referente que possa, de alguma forma, nos salvar de ser apenas “carne da terra”. É assim que o livro termina, com um último suspiro de desorientação e desesperança, quando, no canto 24, “Soacha”, a voz lírica entrega ao leitor a imagem de um pássaro que fareja os restos da vida e conclui: “pode ser Deus / ou o assassino: / tanto faz”.

O canto das moscas

(Versão dos acontecimentos)

Para Luis Carlos: sempre.

Canto 1

NECOCLÍ

Quicá
no próximo instante
de noite tarde ou manhã
em Necoclí
tão só se ouvirá
o canto das moscas.

Canto 2

MAPIRIPÁN

Quieto o vento,
o tempo.
Mapiripán é já
uma data.

Canto 3

TAMBORALES

Para Mario Rivera

Sob
o cicio sedoso
do bananal
alguém
sonha que viveu.

Canto 4

DABEIBA

O rio é doce aqui
em Dabeiba
e leva rosas vermelhas
espalhadas pelas águas.
Não são rosas,
é o sangue
que toma outros caminhos.

Canto 5

ENCIMADAS

Sob a terra de Encimadas
o terror ainda fulgura
nos olhos florescidos
sobre a terra de Encimadas.

Canto 6

BARRANCABERMEJA

Entre o sol e o solo
jaz
pálida Barrancabermeja.
Algo como
o sangue dessangrado.

Canto 7

TIERRALTA

Isto é a boca que existiu,
isto os beijos.
Agora apenas terra: terra
dentro da boca quieta.

Canto 8

EL DONCELLO

O assassino dança
a Dança da Morte.
A cada passo seu
alguém cai
sobre a própria sombra.

Canto 9

SEGOVIA

Os versos
de Julio Daniel
são o riso
do Gato de Cheshire
no ar de Segovia.

Canto 10

AMAIME

Em Amaime
os sonhos são cobertos
de terra como
se fossem podridão.

Canto 11

VISTA HERMOSA

O caule alto
 espectral,
queimada, hirta,
 solitária
flor do páramo.
 Assim
Vista Hermosa.

Canto 12

PÁJARO

Se o mar é o morrer
em Pájaros
a vida tem gosto de mar.

Canto 13

URIBÍA

Cai um corpo
e mais um corpo.
Toda a terra
sobre eles pesa.

Canto 14

CONFINES

Chuva e silêncio

é o mundo em

Confines.

Desolação de páramo.

Canto 15

CALDONO

Quem
chega em Caldono acende
o fogo-fátuo
e convoca
os vermes?

Canto 16

HUMADEA

Vem a
Humadea e vê as
ruas de ar:
rios vermelhos repletos
de garças brancas.
Rios quietos.

Canto 17

PORE

Em Pore a morte
passa de mão em mão.

A morte:
carne da terra.

Canto 18

PAUJIL

Explodem as flores sobre
a terra
de Paujil. Nas corolas
aparecem as bocas
dos mortos.

Canto 19

SOTAVENTO

Como as nuvens,
a morte
hoje em Sotavento.
Defunta brancura.

Canto 20

ITUANGO

O vento
ri nas mandíbulas
dos mortos.
Em Ituango,
o cadáver do riso.

Canto 21

TARAIRA

Em Taraira
a recordação da vida
dói.
Amanhã
Será terra e olvido.

Canto 22

MIRAFLORES

Caem os corpos
em Miraflores
caem os sonhos.
Miraflores:
cemitério de sonhos.

Canto 23

CUMBAL

De calça jeans
e com o rosto pintado
chegou a morte
em Cumbal.

Guerra Florida
a fio de facão.

Canto 24

SOACHA

Um pássaro
preto fareja
as sobras da
vida.

Pode ser Deus
ou o assassino:
tanto faz.

El canto de las moscas

(Versión de los acontecimientos)

A Luis Carlos: siempre

Canto 1

NECOCLÍ

*Quizás
el próximo instante
de noche tarde o mañana
en Necoclí
se oirá nada más
el canto de las moscas.*

Canto 2

MAPIRIPÁN

*Quieto el viento,
el tiempo.
Mapiripán es ya
una fecha.*

Canto 3

TAMBORALES

A Mario Rivera

*Bajo
el siseo sedoso
del platanal
alguien
sueña que vivió.*

Canto 4

DABEIBA

El río es dulce aquí

*en Dabeiba
y lleva rosas rojas
esparcidas en las aguas.
No son rosas,
es la sangre
que toma otros caminos.*

Canto 5

ENCIMADAS

*Bajo la tierra de Encimadas
el terror fulgura aún
en los ojos florecidos
sobre la tierra de Encimadas.*

Canto 6

BARRANCABERMEJA

*Entre el cielo y el suelo
yace
pálida Barrancabermeja.
Diríase
la sangre desangrada.*

Canto 7

TIERRALTA

*Esta es la boca que hubo,
esto los besos.
Ahora solo tierra: tierra
entre la boca quieta.*

Canto 8

EL DONCELLO

*El asesino danza
la Danza de la Muerte.*

*A cada paso suyo
alguien cae
sobre su propia sombra.*

Canto 9

SEGOVIA

*Los versos
de Julio Daniel
son la risa
del Gato de Cheshire
en el aire de Segovia.*

Canto 10

AMAIMÉ

*En Amaimé
los sueños se cubren
de tierra como
si fueran podredumbre.*

Canto 11

VISTA HERMOSA

*El tallo alto
espectral,
quemada, yerta,
solitaria
flor del páramo.
Así
Vista Hermosa.*

Canto 12

PÁJARO

*Si la mar es el morir
en Pájaro*

la vida sabe a mar.

Canto 13

URIBÍA

*Cae un cuerpo
y otro cuerpo.
Toda la tierra
sobre ellos pesa.*

Canto 14

CONFINES

*Lluvia y silencio
es el mundo en
Confines.
Desolación de páramo.*

Canto 15

CALDONO

*¿Quién
llega a Caldono enciende
el fuego fatuo
y convoca
a los gusanos?*

Canto 16

HUMADEA

*Ve a
Humadea y mira
sus calles de aire:
ríos rojos repletos
de garzas blancas.
Ríos quietos.*

Canto 17

PORE

*En Pore la muerte
pasa de mano en mano.*

*La muerte:
carne de la tierra.*

Canto 18

PAUJIL

*Estallan las flores sobre
la tierra
de Paujil. En las corolas
aparecen las bocas
de los muertos.*

Canto 19

SOTAVENTO

*Como las nubes,
la muerte
hoy en Sotavento.
Difunta blancura.*

Canto 20

ITUANGO

*El viento
ríe en las mandíbulas
de los muertos.
En Ituango,
el cadáver de la risa.*

Canto 21

TARAIRA

En Taraira

*el recuerdo de la vida
duele.*

*Mañana
Será tierra y olvido.*

Canto 22

MIRAFLORES

*Caen los cuerpos
en Miraflores
caen los sueños.*

*Miraflores:
cementerio de sueños.*

Canto 23

CUMBAL

*En bluyines
y con la cara pintada
llegó la muerte
a Cumbal.*

*Guerra Florida
a filo de machete.*

Canto 24

SOACHA

*Un pájaro
negro husmea
las sobras de
la vida.*

*Puede ser Dios
o el asesino:
da lo mismo ya.*

Falar com os botões:
os destierros de Lara de Lemos

Uma caixa de botões, outra de chaves e duas caixas de cadernos e agendas são alguns dos rastros da existência da poeta gaúcha Lara de Lemos (1923 – 2010) conservados no Delfos - Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS, em Porto Alegre. Abro a caixa dos botões e me deparo com uma diversidade de cores, texturas e formas (Anexo 1), mas o que ecoa com mais força é uma voz interna ansiosa por conversar com esses objetos, que também parecem donos de uma voz. Penso na expressão “falar com os botões” e, enquanto folheio os cadernos, tenho uma sensação dupla de curiosidade e vergonha, por estar bisbilhotando o espaço íntimo de uma mulher que, sei de antemão, mas sem muitos detalhes, sofreu muito na vida. Surge a pergunta sobre a natureza desse “espaço” e sobre quanto da dor que ela viveu está contida nos objetos.

Poucas semanas depois, leio uma das suas respostas em uma entrevista¹, quando a entrevistadora lhe pergunta como foi escrever e publicar em um contexto em que poucas mulheres eram reconhecidas pelo seu talento literário: *Mulher tinha que lavar roupa. Eu costurava, fazia tricô, crochê. Eu era até uma mulher bem comportada. Depois, eu me apaixonei pela literatura*². Nessa entrevista, dada nos últimos anos de sua vida, doze anos depois de sofrer um acidente terrível que a deixou *sem possibilidades de escrever nem de lembrar*, Lemos diz que teve muita sorte, porque seus livros eram publicados e bem aceitos. Porém, uma primeira leitura de parte de sua correspondência, também conservada no Delfos, revela que para a autora, mesmo sendo uma mulher privilegiada que teve oportunidades de formação superior e cultivava amizades com figuras destacadas do meio literário local e nacional, a publicação de seus livros de poesia foi uma batalha. Ela mesma usa a expressão *batalha da editoração* em carta enviada ao amigo Ido Bender em outubro de 1988, onde relata as dificuldades para publicar o livro *Alquimia da perda*. Acompanhando uma sequência de cartas de finais

¹Ferreira, Cinara. “Entrevista com Lara de Lemos”. *Organon*, Porto Alegre, v. 34, n. 67, p. 1–9, 2019. DOI: 10.22456/2238-8915.99360. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/99360>. Acesso em: 8 dez. 2022.

²Todas as frases e poemas grifados em itálico neste texto correspondem acitações textuais de palavras da autora, tomadas da entrevista acima citada, cadernos, cartas ou livros publicados.

dos anos 80 até inícios dos 90, é possível ver sua insistência, suas tentativas frustradas para ser publicada ou resenhada, inclusive tratando-se desse livro, que dois anos depois ganharia o Prêmio Nacional de Poesia “Menotti del Picchia” e acabou sendo publicado com o título *Águas da memória*, usando o dinheiro do prêmio.

Lendo mais um pouco, percebo que a “batalha da editoração” é um assunto derivado de uma indagação maior, muito cara à autora, que é o próprio ato poético: o lugar da poesia na sociedade e a natureza da criação poética como um ato de resistência. Em carta de março de 1990, endereçada a Ruth Vilela, Lemos cita a Octavio Paz: “A solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado”. Em outra carta do mesmo ano, ela descreve a escrita de poesia como um *ofício suicida: nesta sociedade massificada, onde predomina a informática e a comunicação eletrônica, não há mais lugar para poetas e poesia. Tenho a sensação que escrevemos num deserto. Acho que não há como duvidar, os artistas, em geral, vivem marginalizados e esquecidos (vide Lara). Mas, como diz o poeta “É meu fado, meu fardo, meu destino”*.

Além do fato de ter vivido em uma *época sarneana de indigência cultural*, em um tempo avesso à poesia (aliás, assim poderiam descrever-se também os dias de hoje?), a vida de Lara de Lemos foi uma experiência de desterros, pois desde a infância foi marcada pela solidão e pelos percalços, somados à condição de mulher que constitui, por si só, uma espécie de exílio dentro de um mundo eminentemente masculino. Na época da ditadura, com a prisão do seu esposo, Lara de Lemos se exiliou em um sítio em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro. Esses desterros, ou essas prisões, sempre encontraram uma chave na poesia. Neste texto costuro retalhos achados no caminho sugerido pelas pegadas da autora, valendo-me de diferentes fontes e, principalmente, do arquivo disponibilizado pelo Delfos, na esperança de esboçar algumas das formas como a autora pensou e teceu a palavra poética em sua busca pela liberdade.

Auto- Retrato³

Nasci na década de vinte
quando, ~~no Sul~~,
nascer mulher era desgraça.
Cresci sem irmãos
isto é, sem ouvintes.
Prossigo com o selo da orfandade
até agora.
Não gosto de ruídos,
pessoas alteradas, gritos.
Sei dos bêbados (que andam) rua afora
com seus passos desequilibrados,
ao acaso.
Pessoa, Drummond e Cabral
foram meus namorados
em segredo.
Amo Cecília e seus cantares,
seu mar absoluto,
seus enredos.
Escrevo para sobreviver
ao suicídio.
~~Espero morrer em tempo certo,~~
~~sem atraso.~~

Auto-retrato

Carrego o selo da orfandade
como os judeus carregavam
sua estrela.

Segui os bêbados
com seus passos desequilibrados
rua afora.

Quintana, Cabral, Drummond,
foram meus namorados
em segredo.

Descobri Cecília, seus cantares,
o Mar Absoluto,
seus enredos.

Escrevo para sobreviver
aos bens perdidos na mudez
dos espelhos.

³O poema do lado esquerdo é a transcrição de um rascunho encontrado em um dos cadernos da autora (Anexo 2). As palavras riscadas correspondem a riscos feitos por ela no manuscrito. Decidi mantê-los aqui por sua carga narrativa e reflexiva, no que diz respeito à autopercepção da autora e ao seu processo criativo. O poema do lado direito corresponde à versão “definitiva” do poema, com alterações consideráveis, da forma em que foi publicado no livro *Dividendos do tempo* (1995).

Lara tinha sete anos, fazia dois que tinha perdido mãe e pai. Quando chegava da escola, ficava desesperada, com uma vontade danada de escrever. Seu encontro com a escrita foi prematuro, um corolário da orfandade⁴. A vontade era tanta, que desenhava nas paredes. Um dia, sua avó — *pessoa doce* — ficou muito aborrecida com ela e disse: “Gabi, você está sujando a casa, não pode ser, minha filha”. Ela respondeu: “Não, vizinha, eu vou fazer um versinho para você”. O que ela sabia desenhar era um barquinho. Então, para avó ficar de bem com ela, escreveu: *Neste barquinho, vizinha querida, vai um pouquinho da minha vida*. A avó lhe deu um beijo, agradeceu e ficou de bem com ela. Depois, quando estava no colégio primário, uma menina lhe disse: “Gabi, faz um versinho para meu cachorro”. E ela respondeu: “Querida, faz você. É tão simples. A gente só combina — ela nem sabia o que era combinar —, a gente combina as palavras e sai um verso. Faz quatro versos combinados.” Então a menina lhe disse: “Eu não consigo”. Ela ficou impressionada com a resposta. Escrever deixou de ser coisa boa e passou a ser um defeito, como ter uma corcunda. A partir desse momento, sua vida foi tentativa de equilibrar a barquinha nas águas vivas da memória. Teve que aprender a viver com *o fado e o fardo* de se saber condenada ao desterro, outra cara da orfandade e da falta de testemunhas: *Já disseram que escrever poesia é como jogar pétalas num túnel e ficar esperando eco*⁵.

⁴Os relatos da autodescoberta de Lara de Lemos como poeta foram tomados da entrevista acima citada, realizada pela professora Cinara Ferreira, organizadora da poesia completa da autora.

⁵Esta frase aparece em carta enviada a Mário Quintana, em 14 maio de 1968. E continua: *O importante é ter, ao menos, a chance de prosseguir nesse difícil ofício de desatrelar a palavra de sua significação específica e ampliá-la até os mistérios do poema*.

Ritornelo da pedra (ou da perda)⁶

*A perda precisa
Paciência. A resistência
é a ciência
precisa da pedra.*

*A pedra se torna
de areia em areia
em firme textura
tranquila e dura.*

*A ciência da perda
e a resistência da pedra
são da mesma matéria
não da mesma mistura.*

*Ser perda é tolerância
in natura – calma
escura
paciência-pedra.*

⁶Poema publicado no livro *Para um rei surdo* (1973).

A pedra da poesia foi assumindo formas diferentes ao longo do caminho. E nesse andar de equilibrista, ela deu alguns passos em falso. Não só o passo trágico que deu nos últimos anos da sua vida, aquele que lhe tirou a capacidade de criar, mas não a pulsão de poeta. Esse seria o mais cruel, não fosse a ditadura arrombando a porta da sua casa. Se a poesia era um destino, e não um ofício que ela tivesse escolhido — como tinha escolhido ser professora —, então esse destino foi sua primeira prisão, a mais contraditória. A pedra que, de tempos em tempos, sobressaía no meio do caminho para lembrá-la de que a liberdade não era coisa para se ter como garantida, muito menos sendo mulher. Aprendeu isso com dezessete anos, quando resolveu romper o silêncio causado pelo estado de corcunda, voltou a escrever poemas e mandou alguns para um prêmio. Ganhou, mas a alegria logo esbarrou com a pergunta do seu tio: “Por que você ganhou um prêmio?”. Em vez de responder, ela começou a chorar, chorou muito, como se estivesse fazendo coisa errada.

Impaciência⁷

Por que me pedis novos rumos?

*Tenho-me para chorar
e não vos posso dizer palavras fáceis.
Sei apenas morrer estendida na noite
ou dar-me como pão ou como peixe
para vossa tristeza.*

O mais não me pertence.

⁷Poema publicado no livro *Poço das águas vivas* (1957).

“Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever”. A frase, de Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*, foi copiada por Lara em um dos seus cadernos. Uma das primeiras questões que ela quis indagar através do trabalho poético foi a do lugar secundário da mulher na família e na sociedade. O que interessava era o que o homem pensava. Ela dizia que tinha um grilo com o casamento, com o lugar da mulher dentro do casamento. Com o fato de a mulher não poder sair sozinha, nem escolher sozinha. Com a visão de que a mulher tinha que olhar só para a família, só para o homem, só para o que ele gostava. A condição de prisioneira da mulher costuma ser aliviada com placebos, comportas de saída de um calabouço para outro calabouço. Ela tinha isso claro e, a diferença de Hilda Hilst, outra desterrada, mas que achava abominável a situação de ter um marido, ela se casou muito cedo com *um homem muito inteligente e muito liberal, que gostava que a mulher trabalhasse e estudasse*. Assim, conseguiu se formar em História e Geografia, Pedagogia, Jornalismo e Comunicação e Direito. E ainda, fazer uma especialização em Literatura Inglesa e Literatura contemporânea nos EUA. Exerceu diferentes atividades profissionais, mas o espaço da liberdade, descobriria após duas prisões e diversas torturas, era a poesia. Equilibrar a barquinha nunca foi fácil: o corpo se balançando, se debruçando sobre as águas, querendo experimentar a matéria que o sustentava. Em terra, a poesia era um caminho que ia se desenhando na medida que feria a planta dos pés. Era impossível sair dele, mas também era impossível saber onde iria cair o próximo passo: *A poesia não é o lugar da beleza, trata-se aqui do sal a arder nas chagas da morte*⁸.

⁸Citação copiada pela autora em um dos seus cadernos, sem especificação de autor(a).

***Um dia, de repente*⁹**

*Um dia, de repente,
arrastam-nos à força
para um lugar incerto.*

*Um dia, de repente,
Desnudam-nos impudica/
mente.*

*Um dia, de repente,
é o duro frio
do escuro catre.*

*Um dia, de repente,
somos apenas um ser vivo:
verme ou gente?*

⁹Poema publicado em *Inventário do medo* (1997).

Em carta de 25 de setembro de 1969 (Anexo 3), Lara se desculpa com João Gilberto Noll pelo fato de não ter respondido suas últimas três cartas: *Não respondi porque me aconteceu uma história tão absurdamente real e terrível que me projetou para fora de todos os meus esquemas existenciais*. Em seguida relata parcialmente a prisão dos filhos que teria acontecido um ou dois meses antes do envio da carta; ela mesma não sabe precisar, tamanho o pasmo e desespero que a situação lhe causou. O fechamento da carta reitera esse estado de perda de sentido: *Perdoe e receba um abraço desta ex-poeta, ex-gente, ex-amiga*. Dois meses antes, dia 12 de agosto de 1969, *no mais fundo desespero*, ela tinha enviado um pedido de auxílio para Érico Veríssimo. Nessa carta (Anexo 4), ela relata com outros detalhes os fatos acontecidos quatro dias atrás. Unindo o relato das duas cartas, o acontecimento poder se resumir assim: no dia 8 de agosto de 1969, entre cinco e seis homens armados com metralhadoras e pistolas (*tudo como se fosse num filme nazista*) invadiram o apartamento de Lara, deram um *safanão* na empregada doméstica (*uma pretinha de 19 anos*), imobilizaram Lara (*enquanto escrevia um artigo para “Ele Ela”*) e, após quase três horas de buscas infrutíferas (*de que?*), prenderam seus dois filhos e mais um colega deles que estava estudando física. *Os meninos ficaram desaparecidos por uma semana, depois passaram 30 dias incomunicáveis, depois foram espancados e torturados com choques elétricos até o esgotamento, sem que eu pudesse fazer nada, absolutamente nada por eles, além de desesperar até a loucura*. Para Veríssimo, ela pede, *em nome dos meus filhos – eles são apenas dois em centenas e centenas que estão sendo presos, todos os dias, pelo crime de serem idealistas, mas em nome de todos eles*, que dirija uma carta de protesto ao Presidente e ao Chefe das Forças Armadas. Depois do AI 5, não tinha mais recursos nem garantias legais a que ela pudesse recorrer. Portanto, sua única esperança era que eles ainda temessem a voz de *pessoas respeitadas, dignas e humanas*, como ele.

Da resistência¹⁰

Cantarei versos de pedras.

*Não quero palavras débeis
para falar do combate.
Só peço palavras duras,
uma linguagem
que queime.*

*Pretendo a verdade pura:
a faca que dilacere,
o tiro que nos perfure,
o raio que nos arrase.*

*Prefiro o punhal ou foice
às palavras arredias.
Não darei a outra face.*

¹⁰Poema publicado em *Inventário do medo* (1997).

A prisão dos filhos e marido, dos seus amigos e colegas e as suas próprias (foi presa duas vezes, na primeira, junto com um grupo de escritores que se dedicavam a escrever numa posição oposta aos políticos, e na segunda, no mesmo tempo em que prenderam o filho, a quem diziam que iam torturá-la caso ele não contasse o que tinha feito) deixaram uma marca existencial que, em consequência, fez com que ela se questionasse sobre o sentido da escrita e silenciasse, pois não achava razões nem para viver. Na carta a Noll ela se desculpa mais uma vez: *meus valores sobre literatura, ética, humanismo etc., me parecem hoje extremamente ridículos. De pura náusea rasguei uma longa carta lhe havia escrito (...) perdoe, meu amigo, se acho agora tudo pueril e irrelevante, diante deste abominável mundo em que vivemos. Minha única preocupação é como sair dele, tudo o mais me parecem lantejoulas de fantasia de pobre*¹¹.

¹¹O sublinhado é da autora.

Tempo de deserto¹²

A noite é de borrasca e um ar demente
Cobre as formas do mundo, cobre os dias.

Jorge de Lima

*Quem resiste a esse
tempo deserto?*

*Que olhos veem esse
horizonte cinza?*

*Quem nos abisma
nessa travessia?*

*Quem nos legou
escombros e salinas?*

*Quem permanece vivo
entre esses mortos?*

¹²Poema publicado no livro *Adagalavrada* (1981)

O silenciamento só conseguiu ser superado resignificando a si mesma e à própria poesia. Quatro anos depois da carta a Noll, ela escreve uma carta para Flávio Moreira onde descreve essa transição, que significou sua passagem pela poesia experimental e pelo concretismo, resultando na publicação de *Para um rei surdo*. O esvaziamento do sentido teve efeitos imediatos na forma da escrita: *isto (ter sido presa e torturada) mudou muita coisa. Cheguei à raiz de mim mesma e me descobri (...) a gente vive tão enredada na crise existencial que acaba por inutilizar os próprios instrumentos de avaliação. Agora entendo, esta crise é da própria liberdade (...) Quando emergi, voltei nua, essencial, um nada e um tudo – refazendo-me – recusando ser eco, porta voz ou reflexo de qualquer ideologia, partido, etc, etc. (...) Me atirei na poesia experimental (...) Acho que este é realmente o espírito da nossa época. É inútil procurar subestimar esta liberdade – ela é o único estatuto do poeta. Não se trata de um mito, e se for, é o único que me parece válido, e é em nome dele que recusamos o descabro de todos os mitos desumanizantes*

Da alegria essencial¹³

Para Wanda Maria.

*Alegria essencial
não é ter amado em carne
e osso.*

*É tocar o fundo do poço
e retornar, incólume
ao começo.*

*Pássaro que mergulha
sem molhar
o dorso.*

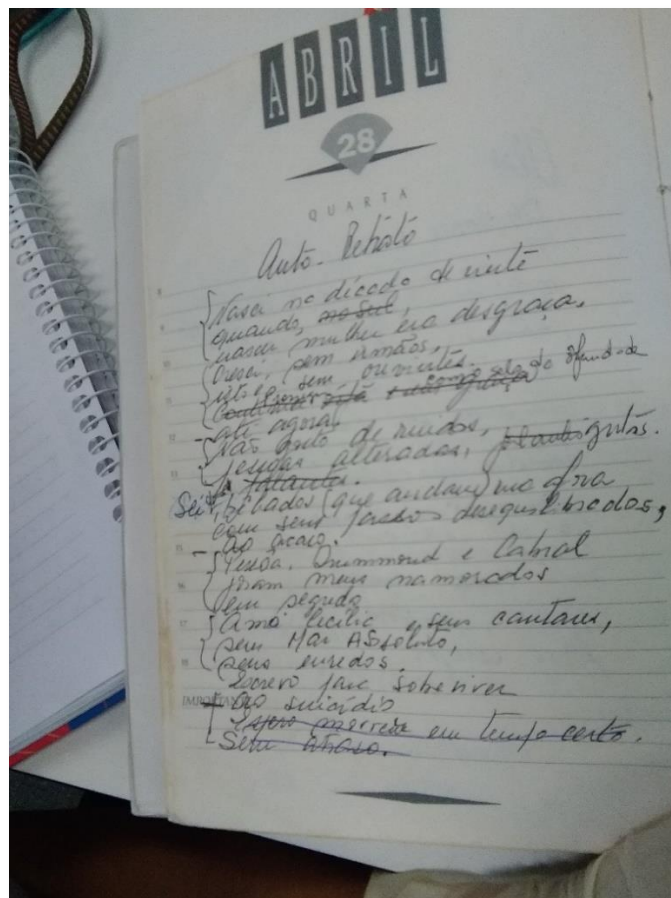
¹³Poema publicado no livro *Dividendos do tempo* (1995)

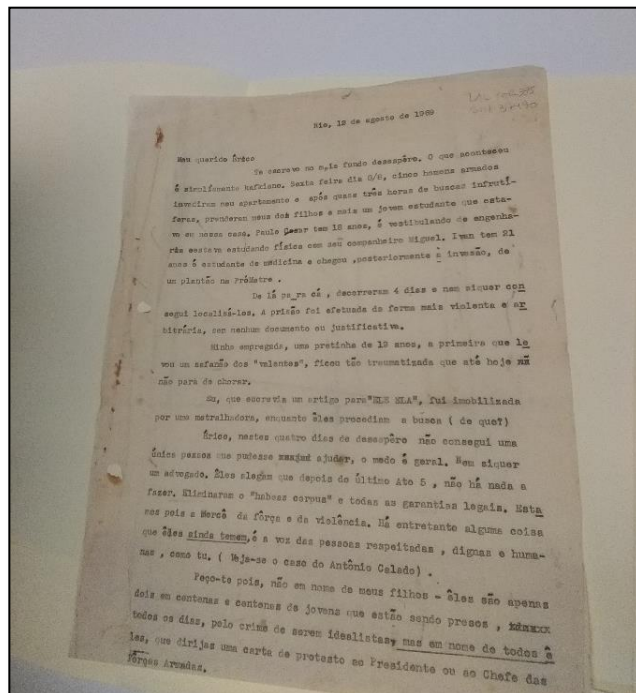
Na obra e nos cadernos de Lara de Lemos há diversas referências a Jorge de Lima, poeta com quem Hilda Hilst também dialogou na sua obra. No caso de Lemos, há pelo menos quatro epígrafes a poemas e livros, e duas citações encontradas até agora em seus cadernos, bem como alguns elementos intertextuais, alguns simbólicos, outros temáticos, sendo o principal o tópico do não-lugar da poesia no mundo e o percurso do poeta em direção a si mesmo e à sua arte, assunto central em *Invenção de Orfeu*. Na última fase da vida de Lara, aquela liberdade, *único estatuto do poeta*, que para ela se tornou numa âncora após o esvaziamento do sentido causado pela crise política, moral e civilizatória que viveu em carne própria durante a ditadura, e que em um primeiro momento conseguiu elaborar através de poemas-processo e da poesia concreta, foi se transformando em uma espécie de despojo, um outro tipo de desterro voluntário, que trouxe consigo uma simplificação da expressão e da vida. Na literatura, isto se manifesta claramente em *Inventário do medo*, livro através do qual ela conseguiu elaborar o terror da prisão dos filhos, com o mínimo de recursos e o máximo de efetividade. Na vida, ela se refugiou na simplicidade da vida no campo, no sítio em Nova Friburgo, longe do mundo consumista onde poeta não tem vez. Em um dos seus cadernos ela cita Décio Pignatari “a poesia é a arte do anticonsumo”. Em outro lugar, após descrever a sua rotina na natureza, a necessidade de retiro e de busca do essencial, anota o seguinte trecho de Jorge de Lima: “Se te queres ilha, desfaz-te das coisas, das excrescências, tira dos teus olhos as vidraças e os véus, sapatos dos teus pés e roupas, calos, botões...”. E ela completa: *aqui, quase consigo isso*.

Os mandamentos do poeta¹⁴

- 1) *amar muito*
- 2) *viver sem ódios*
- 3) *recolher cães perdidos*
- 4) *desfazer-se do não essencial*
- 5) *cultivar plantas e amigos*
- 6) *preferir o silêncio ao ruído*
- 7) *não esquecer os bardos*
- 8) *munir-se de paciência com os surdos*
- 9) *compartilhar a vida com os tímidos*
- 10) *sem sustos, esperar o fim de tudo*

¹⁴Rascunho achado no mesmo caderno da autora.





3. ESCRITA

Ejercicios respiratorios

DISCLAIMER

Ningún poeta fue venerado
durante el proceso de confección
de este libro de poemas.
Las lágrimas de María Mercedes
ensuciaron los dedos pegajosos de Gullar
y se filtraron por rendijas de Cabral.
Levrero fue obligado a hablar de amor
y, de paso, a salir del encierro dudoso
de un discurso vacío.
Drummond y Pucheu pasaron
por una transición de género.
San Juan de la Cruz ya había sido invitado
a la fiesta de Raul Seixas, solo bastó emborracharlo
con Caetano y Milton, que venían con Rosa,
y mencionarle a García Márquez.
Angélica Freitas y Marília Garcia
perdieron los pasaportes
en un viaje de Israel a Guatemala.
Los nidos de Ana Santos
fueron atacados por aves de rapiña.
Y Szymborska, bueno, ella es la excepción,
porque sí intentó ser venerada, pero nos envió una carta
mandándonos a freír espárragos.

NO TENEMOS UNA LENGUA PARA LOS FINALES

Levrero por Juarroz

Pero es verdad que el amor,
 en su rompimiento,
 exhibe algo como un retorno.
 El amor desbautiza el mundo,
 deja en crisis
 la ambulatoria duplicidad de todo lo que existe.
 El amor recoge vestiduras abandonadas
 y después vuelve
 sacrificando el nombre de todo para ganar presencia.

Solo creemos en dioses
 o en palabras.
 Mientras tanto las raíces
 aprenden nuevas formas de ser el fundamento.

*Mientras tanto eso
 aquello
 cercano al amor, que no es exactamente amor,
 que podría confundirse con la libertad
 con la verdad
 con la absoluta identidad del ser
 —y que no puede, sin embargo, ser contenido en palabras
 pensado en conceptos
 no puede ni ser recordado como es.
 Es lo que es, y no es nuestro, pero a veces está entre nosotros.
 Y cuando está, se acuerda de sí mismo,
 y lo recordamos y lo pensamos y lo conocemos.*

Entonces es verdad que el amor,
 en su rompimiento,
 más allá de la pequeña miseria
 y de la pequeña ternura de designar esto
 o aquello,
 es un cuerpo inclinado hacia todo, unos ojos abiertos.

Quizá una lengua para los finales
 exija la total abolición de otras lenguas, exija
 la imperturbable síntesis de las tierras arrasadas.

EL CORAJE PARA EL SALTO

para Ana Santos

Traducir un poema
sobre reproducción de pájaros
como fabricar un nido
en otras latitudes.

Un pájaro me mira
oculto entre las hojas
se hospeda en la fragilidad del tejido
de ramas secas.

Incubar un cascarón entre las manos
aislarlo del grito de sirenas
refranes tiemblan en el vidrio

afuera arde
la fragilidad de otras urdimbres.

El pájaro transporta
buenos signos de estaciones del sur
ajusta ramas de un paraje arcaico
posada de fuego eterno.

Traducir un poema
como quien imita un abrir de alas
una cría tantea el vacío
cegada por la fe más pura.

MOEMA

Leo tu poema con los dedos.
 Es lo que hago cuando traduzco: toco el poema
 punzo el poema
 leo el poema a la manera de los ciegos
 cuando traduzco. Porque los poemas
 —qué digo los poemas—
 las letras solo se incorporan cuando pasan
 por las manos
 de alguna forma me atraviesan fuerte
 y tanto que las manos
 necesitan invocarlas con los dedos
 convocar el tacto.

Leo tu poema con los dedos, palpo
 lo que en el poema
 era forma posible, casa
 para este sueño que tuve
 no sé en qué momento del colapso.

Una mesa larga llena de escritores
 y miembros del gobierno
 moro despotricaba
 se burlaba del nombre de un colombiano
 candidato a un cargo público
 decía colombiano con énfasis y desprecio
 yo quería levantarme y gritar
 —*virar a mesa*—
 denunciar xenofobia misoginia corrupción

salí y me reuní con otras mujeres
 nos metimos
 en una máquina humanoide
 un monstruo de latón con cabeza
 brazos piernas largos articulados
 grandes acordeones de aluminio
 compuerta en la barriga
 escaleras adentro niveles
 paneles, diferentes posiciones
 los ojos del monstruo eran la ventana
 torre de control

otras mujeres entraban

ocupaban lugares
agarraban palancas, juntas aprendimos
a manipular la bestia que creamos
descubrimos cómo andaba
qué botón activaba las articulaciones
cómo avanzaba a la derecha, a la izquierda,
en reversa
descubrimos municiones
un cañón que salía por los ojos
las mujeres se turnaban en los puestos
entre varias cargaban balas enormes
las metían en el cañón
alguna disparaba
otra espiaba por los ojos
de la bestia salía fuego que eran babas
sobre las corbatas y cabezas
de los funcionarios del gobierno bolsonaro.

Son extraños los caminos de los dedos
cuando tocan poemas ajenos.
Menos mal toqué los tuyos
de otra forma el sueño las mujeres
el monstruo las babas
el fuego
se habría quedado para siempre
relegado al cuarto oscuro
donde moran
los poemas jamás leídos por los ciegos.

MATERIA DE POESÍA

todas las lecturas de poesía
son equivocadas

ANGÉLICA FREITAS

Marília Garcia habla de
tener lugar
de buscar lo que conmueve
en lo menos obvio

lo que suele conmover
es lo extraordinario dice ella
quiere otra cosa quiere
detener el instante
leer algo ahí
lo que a mí me sorprende es también
lo extraordinario que no conmueve

la luz de una masa de fuego
derretida sobre una ciudad milenar
hombres mujeres y niños a punto de
volar en pedazos
dentro de esa misma ciudad milenar
toda de piedra
tanta piedra
piedra sobre Magdalena

Magdalena aún empedrada
enterrada viva
lo que sorprende es que yo no me acuerde
de la Luna en Jerusalén
pero sí del Sol todos los días el Sol
pero sí de los árboles plateados
pero no de la Luna
la Luna solo refleja solo cubre de luz
ajena
el mar estaba lejos
no era fácil ver el mar
no era fácil ver las olas comandadas por la Luna
no era fácil en ningún momento.

He aquí una pregunta empuñada
 por Angélica Freitas:
 quién puede decir tengo un útero
 (el médico) quién puede decir que funciona (el médico)
 ilmidici
 el miedo de que no funcione
 para qué sirve un útero cuando no se hacen hijos
 para qué

Jane Austen escribía sin odio
 según Virginia Woolf
 (traducida por Borges)
 escribía serenamente
 con sensatez en vez de tontamente
 para Virginia Woolf
 al parecer
 escribir con rabia produce libros
 deformes y torcidos
 son las palabras (de Borges)
 de Virginia Woolf

criar hijos con rabia
 produce
 gente deforme y torcida
 gestar hijos con indignación
 y odio y miedo
 produce qué, son preguntas
 tener hijos sin serenidad
 es estar en guerra con el propio destino
 es estar condenada a morir
 joven impedida frustrada
 descompuesta
 sin conseguir una expresión
 total del propio *genio*, ¿Virginia?
 son preguntas.

Las obras maestras
 dice Virginia Woolf (dice Borges)
 no nacen aisladas
 solitarias:
 son el producto de muchos años
 de pensar en común

de pensar en montón
 detrás de la voz única
 esta es la experiencia de la masa

“todas las mujeres juntas debieran cubrir de flores
 la tumba de Aphra Behn
 pues ella fue quien les ganó el derecho
 de decir lo que piensan”

lo que pienso es que la voz única
 el *genio* que necesita
 una expresión total es una deformidad
 que cabe en un útero
 junto a capillas hostias crucifijos
 padres de verga floja
 monjas de tetas quietas
 señoras católicas
 que no usan anticonceptivos
 ministras de derechos
 humanos
 que envían al Espíritu Santo
 funcionarios para impedir
 que se practique
 un aborto a una niña de 10 años
 víctima de una violación

todas las mujeres juntas
 debiéramos cubrir de flores
 a Rigoberta Menchú
 hija de partera torturada
 y asesinada
 por los militares
 hija de padre quemado
 vivo
 por la Policía Nacional de Guatemala
 (la voz única)
 pues ella ha parido voces
 insensatas
 sucias gordas y torcidas.

CÓMO DISECAR UN POEMA

para Juliana Maffeis

Hablemos del oficio de disecar poemas,
para conservarlos con apariencia de vivos
y facilitar su exposición, estudio y observación.

Disecar, del latín *dissecāre* 'cortar en pedazos'.
Dividir en partes un vegetal o el cadáver de un poema.
Cortar o seccionar.

La persona que se dedica a esta actividad
se denomina taxiversista:
del griego *taxis* 'arreglo, colocación' y *versus* 'contra, verso'.
Los métodos empleados por los taxiversistas
han mejorado mucho el último siglo.
Suelen poseer conocimientos técnicos
en aspectos tan variados como la morfosintaxis,
la escultura, la música, la disección y el tratado de versos.

Se procede a retirar el verso de manera inmediata
luego del fallecimiento del poema.
Esto se realiza con ayuda de un escalpelo
o un cuchillo muy afilado,
extrayendo el verso de una pieza.
Para ello se hace un corte en las entrelíneas del poema
para que luego, en la obra ya terminada,
no se noten las costuras
y así no pierda lo atractivo y artístico.
En las áreas de mayor metraje es posible hacer los cortes
ya que estos quedan ocultos y el poema queda natural.

Este verso se limpia superficialmente y se sala bien,
extendiendo la sal por el anverso y el reverso.
Una vez seca se procederá a la rehidratación del verso
y al curtido de este en tres procesos:

Remojo: el verso se rehidrata y limpia.
Piquelado: el verso se desnaturaliza,
mediante salado y acidulado,
hasta un determinado pH.
Curtido: el verso se curte y engrasa.

Para realizar el cuerpo
es necesaria la observación del poema vivo
y conocimientos morfosintácticos amplios
además de las medidas del poema
que se va a naturalizar.

Una vez recubierta con el verso
la estructura del poema,
se coserá con un hilo resistente
y entonces se procederá a la parte más complicada,
cuando se le da la apariencia de vida:
colocación de ritmo, sonoridad y título (si lo tuviese).

Una vez terminada la colocación del verso
se deja que expulse la humedad del curtido
y entonces se realzan los colores que el poema tenía
en las zonas sin rima, dado que lo pierden,
y se restaura alguna posible imperfección.

SESENTA POR CIENTO DE GULLAR*

Con raras excepciones
los minerales no tienen olor

como cristales
nos hieren
como azogue
nos huyen
y nada hay en nosotros que se les parezca

excepto
nuestros huesos
nuestros
dientes
que son con todo
porosos
y ellos no: los minerales no respiran.

Y a nada aspiran
(al contrario
de la enredadera
que trepó hasta apoyarse
en el muro
al frente de nuestra casa
en São Luís
para espiar la calle
y sonreír en la brisa).

Rígidos en su color
los minerales son apenas
extensión y silencio.
Nunca se encenderá en ellos
—en su masa casi eterna—
un olor a mandarina.

Como ese que se cuela
ahora en la sala
 viniendo de una pequeña esfera
de zumo y gajos
y no se descifra en ella
aunque la dilacere
y me salpique
el rostro y me unte los dedos
como una hembra.

Y digo
—mandarina

**Ejercicio de traducción del poema "El olor de la mandarina", de Ferreira Gullar.
Exercício de tradução do poema "O cheiro da tangerina", de Ferreira Gullar.*

y la palabra no dice al hombre
 envuelto en ese
 inesperado vértigo
 que vivo ahora
 a domicilio
 (en camisa blanca
 y chancletas
 sentado en una poltrona) mientras
 la flora entera
 sueña a mi alrededor
 porque en los vegetales
 es que mora el delirio.

Ya los minerales no sueñan
 excepto el agua
 (vieja y joven)
 que está en el fondo del aroma.

Mineral
 ella no tiene sin embargo forma
 o color.
 Invertebrada
 se ajusta a cualquier espacio.
 Clara
 busca las profundidades
 de la tierra
 y todo lo permea
 y disuelve
 las sales
 los soles

traduce un reino en el otro
 une
 la muerte y la vida
 ¡ah sintaxis de lo real
 alegre y líquida!

Como el poema, el agua
 jamás se encuentra en estado puro
 y les pesa a las flores
 como me pesa a mí
 (más que mis documentos y ropas
 más que mi pelo
 mis culpas)
 y adquiere
 en mi cuerpo
 ese olor de orina
 como
 en la mandarina
 adquiere
 su olor de floresta.
 Ese olor

que ahora me embriaga
 y me trastoca la vida
 en un relance en un
 relámpago
 y me arrastra de bruces
 atropellado
 por el costo del dólar.

Y aunque
 diga —mandarina
 no digo su fresca alborada

que es todo un sistema
 entrañado en las fibras
 en la savia
 en que destila
 el carbono
 y la luz de la mañana

(durante siglos
 en el punto del universo
 donde llueve
 una línea azul de vida se abrió en hojas
 y te generó
 mandarina
 tangerina
 naranja de China
 para
 que esta tarde
 exhalaras tu olor
 en mi modesta residencia)

joven olor
 que nada tiene de la noche del gas metano
 o de la carne que se pudre
 dulce, nada
 del verdigrís de la muerte
 que ciertamente
 también fascina
 y nos arrastra
 a su fiesta oscura
 próxima al coito
 anal
 al cunnilingus
 al coma
 alcohólico
 cosas de animales
 no de plantas
 (donde la muerte no hiede)
 cosas
 de hombre
 que miente

tortura
o se tira del octavo piso

no de plantas y frutas
no de esta
fruta
que dilacero
y que suelta
en la sala (en el siglo)
su olor
su grito
su
noticia matinal.

RAZONES DEL OFICIO

Tal vez por orfandad
por puro y físico desamparo.
Por lo mismo que hago amigos
en los lugares por donde paso
acepto sus visitas, permito
que me sirvan un café demasiado suave
o exactamente como me gusta.

O porque trato de buscar
anclas en navíos naufragados.
Una vez en la orilla
enciendo una hoguera que no calienta
solo quema desperdicios
de vidas pasadas perdidas en mi nombre.

Por el amor que les profeso
a las casas en ruinas.
Cuando niña aprendí a esculcar
muebles usados por las abuelas.
Adentro se encuentran perlas
o cucarachas dentro de pipas.

23 DE MARZO DE 1982

Y ese día nace un cuerpo que contiene el aire
y ese aire contiene un llanto
y ese llanto contiene el hambre
y contiene el sueño
y contiene el cansancio
de tener un llanto hacinado en las costillas
en la Clínica de los Remedios
a las siete y treinta y cinco de la mañana
y llorar el llanto
exactamente
cuarenta y un años después
de la muerte de una madre que paría un hijo
y del llanto de ese hijo que sería
padre de aquel cuerpo que contiene el aire
y contiene el llanto hacinado en las costillas
y contiene el hambre y contiene el sueño
y contiene el cansancio
de la otra mujer
que parió a su padre y murió en su llanto.

MAGNITUD DE MOMENTO

Las paredes alledañas
a los marcos de las puertas
intentaban desprenderse
al final de cada golpe
o de cada sacudida.
Y yo siempre me acercaba,
muchas veces en puntillas,
e intentaba contenerlas.

Con las yemas de los dedos
presionaba trozos sueltos
y al final se dibujaban
grietas finas en la costra
continuo recordatorio
de que había un equilibrio,
un acuerdo de elementos
sustentado en el vacío.

Y por mucho que intentara
darme cuenta del origen,
inventarme algún arreglo,
cada arranque dependía
de variables imprecisas.
A los ojos de una niña,
el origen de un desastre
puede estar en cualquier lado:

Que la luna está muy grande
o esa mancha en la cocina,
que hoy hiciste mucho ruido
o aquel gesto involuntario
de tu padre o de tu abuela,
el verano insoportable,
tus deseos más secretos
o el silbido del vecino.

Cualquier cosa es un motivo
si hay calor acumulado
en el fondo de la tierra.
No hay nada que detenga
la inminencia del desastre.
Ningún grito, ningún llanto,
puede evitar el derrumbe
de una casa sin descanso.

Los ancianos recomiendan
resguardarse en los pilares.
Son los últimos que caen
y hay algunos que resisten.
Cuando acabe el movimiento,
escoger las escaleras,
no intentar vías alternas,
no correr, bajar en calma.

La estructura de mi casa
descansaba en dos pilares,
una madre y otra hermana
que formaban aquel marco
bajo el cual me resguardaba.
Pero hay sismos de ocho grados
y no hay dedos ni puntillas
que contengan ese golpe.

Lo primero fue el tejado,
luego fueron ventanas,
paredes, bisagras, marcos,
suelo, escaleras y polvo.
Yo quedé entre los escombros
atrapada en un estante
con pedazos de cemento
que guardé como recuerdo.

VARIACIONES DEL NAUFRAGIO
Pucheu y Drummond por Rich

Aquí abajo, entre corales
respiro diferente.
Es fácil olvidar las razones
—mis razones
reptan como insectos
por el elemento profundo.

Entre corales
aprendo a reconocer
el azar del desvío
aprendo a expandir
los pulmones el estómago
las venas el pecho
que aún siente el hambre
de los hijos no nacidos.

Aquí abajo, en la superficie
del lado inverso del mundo
entre corales
respiro diferente:

deslizo una luz tranquila
que va inundando pliegues de fondo
entrañas de mar adentro
restos de corazón pequeño
y aun así mayor
que el lado inverso del mundo
que crece entre la vida y el fuego
entre el amor y el fuego

que no es fuego, es navaja,
es grito, es rito, es duelo
aquíabajo, entre corales.

ASIDERO

Parecía que flotaba por el centro de Porto Alegre.

Entró en un bar insoportable de Cidade Baixa, se tomó media cerveza y salió.

Pasó por una discoteca dizque Opinião.

No entró, porque había una fila de muchachas en minifalda negra y hombres fumando cigarrillos electrónicos que se chupan toda la energía y hasta la materia gris. Y porque no le gustan las discotecas.

Parecía que flotaba y se sentía como se debe sentir una ironía dentro del cerebro de un pastor universal. O como se debe sentir el cuadro que un habitante de calle acomoda para adornar la esquina donde duerme todas las noches.

Ahí, expuesto entre el suelo y la pared, sin nada que lo sostenga, pero en todo caso ocupando el espacio que le fue reservado, paralelo a todos los límites del muro junto al cual el hombre pone su colchón y las cajas de cartón desbaratadas.

Parecía que flotaba, y menos mal no era verano, porque podía respirar y sentir que la vida es húmeda y tibia y a veces huele a orines, pero igual vale la pena.

ORDEN DE ALLANAMIENTO

Haga clic sobre los vehículos.

Necesitamos su autorización. Es totalmente legal, ajustado a las políticas acordadas, hay personas inescrupulosas que se aprovechan de señoras como usted. Gracias por utilizar nuestros servicios.

Una vida antes y otra después.

Cinco días, cuatro noches, comida vegana, meditación dos veces por día, lectura del aura después del desayuno, caminatas por la tarde, programación neurolingüística se paga por separado. Namasté.

La muestra de sangre se toma en ayunas.

Es para comprobar que no haya tocado, ingerido, oído, sentido, oído, untado, quemado nada que altere sus estados, sus sentidos, joven. Políticas de la empresa.

No hay nada que temer.

Es solo una requisa, una mirada, una palpada, una olfateada que nos confirme que todo esté bien bajo su falda, que no haya artefactos explosivos en su entrepierna, señorita. Con todo respeto.

Es necesaria la invasión domiciliar.

Subir las escaleras, bajar al sótano, esculcar el clóset, vaciar los cajones, quebrar los vidrios, tomarnos el jugo que había en la nevera, patear al perro, apuntarle a su madre con nuestra escopeta, niño. Seguridad nacional.

DIESTRA Y SINIESTRA

Quiubo muchachos.
 Soy uno de los brigadistas
 que está prestando primeros auxilios aquí
 en la recta Cali – Palmira
 tengo más de treinta desaparecidos
 en los cañales están disparando
 a diestra y siniestra
 todos los del ESMAD
 están disparando están dándole
 impactos
 de bala.

Ya sacamos más de tres heridos
 de impactos de bala
 tenemos más de treinta
 desaparecidos
 dentro de los cañales
 que no sabemos si se perdieron
 dentro del cañal
 están desmayados o están heridos
 por bala.

También desplegaron el ejército aquí
 en Palmira
 que vinieron a darle
 bala a todos
 a diestra y siniestra
 que no importa quién fuera que la orden era
 darles de baja.

Por favor
 compartan esto en redes
 compartan esto en todo lado
 y no vengán para acá
 por favor
 compártanlo
 con derechos humanos
 con periodistas
 con los que sea.

Transcripción de audio recibido por WhatsApp el 02 de mayo de 2021, a las 22:35, durante el Paro Nacional organizado por la sociedad civil colombiana en contra el gobierno asesino de Iván Duque Márquez.

UN DOS TRES POR MÍ

La patria no es una bandera, ni una pistola.

La patria es un niño que nos mira.

Gloria Fuertes

Angie no se acuerda de los días de la guerra.

Se acuerda de los tiros y de los amigos que se fueron muriendo

y de las calles que el hermano no debía atravesar,

pero de los días de la guerra no se acuerda.

Angie se acuerda del hermano, un poco, sí,

y de la época en que llegaron a trabar amistad, ella y el hermano,

del día que el hermano decidió atravesar la calle, esa de ahí.

“Ahora vuelvo, no le diga a mi mamá”.

Angie no se acuerda de los días de la guerra.

Se acuerda de los temblores, de no saber si eran de bombas

o de tierra, se acuerda de las evacuaciones,

de los simulacros, de no saber cuál de los carros iba a explotar,

pero de los días de la guerra no se acuerda.

Angie se acuerda de las ventanas rotas,

del pedazo de vidrio que se le enterró en la rodilla

jugando al escondite. “Un dos tres por mí”.

Angie no se acuerda de los días de la guerra.

Se acuerda de la compañera que era hija de militar,

de los ojos de la compañera, se acuerda

de que eran los ojos más tristes del colegio,

pero de los días de la guerra no se acuerda.

Angie se acuerda del día en que la hija del militar no se subió al bus,

“en la casa había un arma” susurraban los pasillos,

se acuerda del silencio en los pasillos.

Ese día hubo clase de Sociales.

MEDIAHORA

En la silla del metro un hombre cavila, la vida reñida, los hijos chiquitos.
Mujeres cansadas recuestan el cuerpo, lo sacan del ruido rayando por dentro
su cráneo aturdido detrás de los ojos que notan la sombra cubriendo de tarde
las casas rojizas del cerro de oriente. Recuerda la amiga que vive en la loma, las bromas pesadas,
los dientes torcidos. La última vez que la vio ya estaba casada, tenía un trabajo y la misma crueldad.
En la última entrada del barrio Floresta, le viene a la mente el dinero que debe.

El viejo en muletas que vive sentado en el bar esquinero le había prestado dos días atrás.
La chica del chance cargó la tarjeta con más por error y el hombre, pelado, ni pa' almorzar.
"Si insiste en pagarme, por qué no le pide a Mediahora", le dijo la chica, mirando a la esquina.
"Hasta el martes nomás". En su puesto del metro repasa la cara del viejo,
la forma en que sabe, apenas sabiendo, si alguien le quiere pagar.

Con los ojos cerrados, concentra la mente.

Quisiera poder describirlo,
el modo del viejo que entiende la vida sentado en un banco.
La angustia traqueada, filtrada en el rictus. "Tranquilo, mañana me paga", la mano en el brazo,
coraje domado. La vida anda dura, parece decirle, igual yo le cobro, de aquí no me voy.

"Con permiso, señor", le reclama una joven con niña de brazos, el hombre se quita,
igual ya se baja en la otra estación. La esposa lo espera, no tiene el arriendo,
el fin del trayecto pasó muy ligero, los cerros brillantes recortan el cielo
que en treinta minutos perdió su color.

INSCRIPCIÓN DE SILOÉ
[EJERCICIO DE EPIGRAFRÍA]

Mientras esté en el mundo, soy la luz del mundo
Jesús de Nazareth

el túnel...
...y esta es la historia del túnel
las hachas estaban una contra la otra
y mientras quedaban tres codos para (cortar)
la voz de un hombre
llamó a su contraparte porque
había en la roca, a la derecha
y en el día de
los picapedreros golpearon
cada uno hacia su contraparte
hacha contra hacha y fluyó
agua desde la fuente hasta la piscina por
1.200 codos
era la altura sobre la cabeza de los picapedreros

el proyectil...
...y esta es la historia del proyectil
los jóvenes estaban uno contra el otro
y entró por el costado del pecho hasta (lacerar)
el pulmón de Kevin
agarró a su compañero porque
estaba el otro, el izquierdo
y la sangre fue
la pleura, desgarrando los pectorales
el pedazo de plomo hirviendo cruzó
uno contra el otro y salió
dejando una brecha del tamaño de una moneda de
500 pesos
policías en operativo no vieron nada

Cali, 3 de mayo de 2021

PUENTE RIO-NITERÓI

1968 - 2020

quiero pensar en los puentes y sus límites con las preguntas
 el año dos mil veinte me dejó pensando en los puentes
 marília garcía me dejó pensando en las preguntas
 pensar en los puentes y sus límites con las preguntas
 significa calcinar otras vías de entendimiento
 por ejemplo, calcinar la vía del género gramatical
 en portugués puente es femenino y en español es masculino
 lo que quiero pensar es cómo y por qué calcinamos los puentes y las preguntas
 arnaldo antunes usa muchas palabras para hablar de todas las cosas
 menos de los puentes

cuando habla de los puentes, usa pocas palabras para decir muchas cosas
 como los puentes y las preguntas
dice: el puente es donde llueve el río debajo de él
 cuando arnaldo antunes habla de las puertas dice más cosas de los puentes que de las puertas
sirven para pasar de un lado a otro
existen para salir de un lugar entrando en otro
son medios de transporte que se quedan en el mismo lugar
se mueven pero se quedan en el mismo lugar, como el mar
las moscas se posan en ellas, después vuelan
vuelan, después se posan en ellas
 las moscas también se posan en las preguntas
 vuelan, después se posan en ellas

por ejemplo, muchas moscas se han posado en la siguiente pregunta:
 ¿cuántos cuerpos fueron necesarios para construir el puente rio-niterói entre 1968 y 1974?
 sabemos que se necesitaron más de trece quilómetros de cemento para construirlo
 pero no sabemos cuántos cuerpos se necesitaron para construirlo
 o para dar inicio simbólico a las obras durante la visita de la reina isabel y el príncipe felipe
 en 1968, año de la edición del AI5
 sabemos que ese año cerca de diez personas fueron baleadas por la policía militar de rio de janeiro
 por participar o estar cerca de manifestaciones estudiantiles
 casi todos eran estudiantes que tenían entre dieciocho y veinticuatro años
 también había funcionarios públicos y un lavador de carros
 se llamaba Ornalindo Cândido da Silva
 pero no sabemos cuántos cuerpos fueron necesarios para dar inicio simbólico a las obras
 durante la visita del príncipe y de la reina
 mucho menos cuántos cuerpos se necesitaron entre 1968 y 1974, año de la entrega oficial de la obra
 pero sí sabemos que en marzo de 1974 Amnistía Internacional presentó un informe donde consta
 la muerte bajo tortura de centenas de brasileños

arnaldo antunes tiene razón: el puente es donde llueve el río debajo de él
 no sé cuántas veces pasé por el puente río-niterói
 sin preguntarme cuántos cuerpos se necesitaron para construirlo
 calculo que entre 2010 y 2013 atravesé ese puente unas 288 veces
 ninguna de esas veces me hice la pregunta, porque estaba distraída con el paisaje
 que continúa lindo

es así que se calcinan las preguntas
 uno se desliza sobre ellas de ida y de regreso, hasta olvidarse de que existen
 es más urgente llegar a tierra firme que fijarse en el puente que transporta sin moverse del lugar
 llegando a tierra firme ignoro el río que llueve debajo de las preguntas
 no sé si las preguntas se mueven de lugar

pongamos una hipótesis, que es una de las formas de atravesar una pregunta
 bogotá tiene dos aeropuertos: uno se llama el dorado y el otro se llama puente aéreo
 dos mil veinte
 el año de los cuerpos que no se pueden contar
 me dejó pensando en los puentes aéreos que existen entre brasil y colombia
 son aéreos porque es más fácil cruzar el amazonas volando que cruzarlo navegando
 también es más fácil estar en tierra firme que dentro de un barco por muchos días
 un barco se puede hundir en cualquier momento
 y si se llega a un hundir quedamos a merced del río que llueve debajo de él
 el presidente de brasil dijo que donde hay tierra de indios hay oro que no se puede explotar
 y que eso tenía que cambiar
 el presidente de brasil no conoce la leyenda del dorado
 las preguntas que se hicieron los colonizadores del virreinato de la nueva granada en el siglo xvi
 son las mismas preguntas que se hace el presidente de brasil en el siglo xxi
 entonces las preguntas sí se muevan de lugar
 pero en este caso dejan de ser preguntas
 una pregunta que sobrevive sin alteraciones al paso de los siglos deja de ser una pregunta
 pero no deja de ser un puente

es importante recordar que un puente y una pregunta no son la misma cosa
 hay un puente aéreo que une el nuevo reino de granada del siglo xvi con el brasil del siglo xxi
 no sabemos cuántos cuerpos fueron necesarios para construirlo
 para que las preguntas sigan siendo preguntas, hay puentes que es necesario calcinar

FUERTE, AMAZONAS, PLATA

Carranza por Cabral y Gullar

Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos, es como si
bebiéramos *agua de salitre*.

AUTOR ANÓNIMO DE TLATELOLCO, RELATO DE LA CONQUISTA.

Una vez seca
en situación de pozo,
el agua paralítica
rara vez llega a
reatar
el discurso de agua
que se hacía
porque un río
necesita
muchos hilos de agua
para deshacer el filo
antiguo
que lo hizo ensalitrar.

*Era dulce el río aquí
entre tierras
hoy lleva rosas rojas
esparcidas por las aguas.
No son rosas
es la sangre
que toma otros caminos.*

Rígidas en su color
tantas rosas son apenas
extensión
y silencio.
Tal vez se encienda en ellas
en su masa
casi eterna
la viva sintaxis del agua
en busca de las
profundidades
de la tierra
que todo lo permea
y disuelve
para que los pozos
se enlacen
reanudándose

de un pozo
para
otro
en frases cortas
y luego
frase a frase
hasta que la oración
río
del discurso vivo
que tiene voz
combata la sequía.

ECODERIVA

Feynman por CAConrad

a Salvador

para empezar a sanar
actúa como ojos
mira los árboles y piensa
¿vienen de la tierra?
¿de dónde viene la sustancia?
actúa como ojos
fíjate
vienen del aire: el dióxido de carbono en el aire
entra en el árbol, lo altera
expulsa el oxígeno
separa
el oxígeno del dióxido de carbono y deja
la sustancia de carbono en el agua
actúa como ojos
¿ves?
el agua viene del suelo
sólo que para llegar allá
vino del aire
vino del cielo
entonces en realidad
la mayor parte del árbol
viene del aire

para empezar a sanar
mira
nosotros respiramos el oxígeno y el dióxido de carbono unidos
muy juntitos
¿cómo es que el árbol es tan inteligente
para agarrar el dióxido de carbono
(que es el carbono y el oxígeno combinados)
y deshacer eso tan fácilmente?
¡ah! ¡la vida! ¡la vida y sus mecanismos misteriosos!
¡no!

mira
el sol brilla
y es la luz del sol que baja
y separa
el oxígeno del carbono

entonces se necesita la luz del sol
 para que la planta funcione
 entonces el sol está
 todo el tiempo
 haciendo el trabajo de separar
 el oxígeno del carbono
like polka dots
in the skirt of the sky
 el oxígeno es una especie derivado terrible
 que el árbol escupe
 y el carbono y el agua son materia
 que forman la sustancia del árbol

para empezar a sanar
 actúa como si crearas un fuego
 que no tiene fin
 por ejemplo
 lee este poema
 (mientras tu país se arrodilla
 ante otros países)
 actúa como si crearas un fuego
 que no tiene fin
 por ejemplo
 tomas la sustancia del árbol
 y la arrojas en la hoguera
 y el sagrado oxígeno creado
 por estos árboles y todo el carbono
 prefieren unirse de nuevo
 y cuando logras que el calor arranque
 él sigue y hace mucho ruido
 mientras ellos se vuelven a unir
 y toda esta luz bonita
 sale
 y todo se va deshaciendo
 vuelve del carbono al oxígeno
 y otra vez al dióxido de carbono
 y la luz y el calor que salen
 son la luz y el calor del sol
 que entró
 entonces es como
 sol almacenado
 lo que sale
 cuando quemas
 un tronco.

AMNIOTA

Paradójicamente,
las gallinas guardan la memoria de la Tierra.
Dinosaurios que no llegaron a extinguirse,
sus plumas son escamadas modificadas.
Pescuezo en forma de ese,
fémur encortado, pubis hacia atrás.

Aves y reptiles,
además de un ancestro común,
comparten la vocación de mudanza.
Inconformes en la Tierra,
siempre apuntan más adentro,
más arriba, más al fondo,
más afuera, más azul.

Descendientes de cáscaras de huevo,
pieles y plumas
son cortezas destinadas al fragmento.

En cada nueva estación,
una cría ciega repite el tránsito entre esferas
y una piel se abre a nuevas capas de sí misma.

Hay un gesto compartido entre aquel
que nombra un río por primera vez
y la cría que recuerda sus alas
saltando hacia el vacío.

Con aves y reptiles comparto
el desacato a las fronteras.
El hambre de revés, de reflejo,
de asomo y de inmersión.
La incesante construcción del nido,
sintaxis temporal, fabricada con residuos
de otras casas, de otras lenguas, de otros reinos.

A LA NATURALEZA LE GUSTA OCULTARSE

Observaciones de Heráclito desde el siglo xxi

Tampoco ellos han llegado al conocimiento
de este río que ha existido desde siempre.
Ni antes de haber oído hablar de él
ni mucho menos después.
Como vienen todas las cosas de este mismo río,
todos ellos parecen inexpertos
cuando ensayan palabras y actos
como estos que yo describo detalladamente
distinguiendo cada cosa según su naturaleza
y expresando cómo es.

Se les escapa lo que hacen estando en vigilia
igual que se les escapa lo que hacen mientras duermen.

Por eso es necesario seguir lo que es común,
pues lo común es lo que une. Pero, aunque el río es común,
la mayoría vive como si tuviera una inteligencia particular.

Intentan purificarse manchándose de sangre.
Es como si después de haberse manchado de barro,
quisieran limpiarse con barro.
Y se tendría por insensato al que quisiera reprocharles su conducta.
También dirigen plegarias a unas estatuas.

Si todas las cosas se convirtieran en humo,
las distinguiríamos por el olfato. Lo que se opone se une.
De las cosas diferentes surge la más bella armonía.
Unamos: lo completo y lo incompleto,
lo convergente y lo divergente, lo consonante y lo disonante.
De todas las cosas: una. Y de una: todas.
Son distintas las aguas que cubren a los que entran en el mismo río.

La gente no sabe escuchar ni hablar.
Muerte es todo lo que vemos despiertos.
Sueño, lo que vemos durmiendo.
Después de la muerte los hombres aguardan
cosas que ni esperan ni imaginan.

Este mundo, el mismo para todos,
ningún dios ni hombre lo hizo.
Sino que ha sido siempre y es y será
un fuego siempre vivo
que se enciende según medidas
y se apaga según medidas.

Transformaciones del fuego: primero el mar;
del mar, la mitad se convierte en tierra,
y la otra mitad en torbellino. La tierra se licúa en el mar,
y este es medido por el mismo fuego
de antes de hacerse tierra.

Oyen sin comprender; al contrario de los sordos.
Estando presentes están ausentes.

Para las almas la muerte es convertirse en agua;
para el agua la muerte es convertirse en tierra.
Pero de la tierra proviene el agua, y del agua, el alma.
Entramos y no entramos en los mismos ríos.
Somos y no somos.
Inmortales, mortales; mortales, inmortales.
Nuestra vida es la muerte de los primeros,
y su vida nuestra muerte.

Todo será comprendido y juzgado por el fuego que llegará.

Carretera al mar

No sé cómo es en otras partes, pero aquí en la Tierra
hay bastante de todo.

WISLAWA SZYMBORSKA

Para Gaston, mi regalo del Pacífico

Portada al mar*

La niña juega con una piedra a la orilla del mar. Como si fuera una concha, se la pone en el oído, pondera su peso en la palma de la mano, la mira por todos los lados, se la pone en el oído, la mira otra vez. Es propio de la piedra ser materia y ser fragmento: de planeta, de roca, de montaña, de camino, de tiempo, de rosario. La piedra es resumen del tiempo. Como la piedra, el tiempo no se puede penetrar. Pero esto no le importa a la niña. Ella se pone la piedra en el oído, la mira y toca a la puerta del tiempo. Le dice que quiere respirarlo. Vete, le dice el tiempo. Aun si yo fuera un instante, sería un instante cerrado. La niña toca a la puerta del tiempo. Quiere visitarlo, conocer su palacio. Mira que soy pequeña, le dice, podemos divertirnos. Es imposible, responde el tiempo, me falta el sentido de la risa. La niña toca a la puerta del tiempo: ella quiere entrar y contemplar su belleza, alguien le dijo que el tiempo es uno de los dioses más lindos. Tus sentidos son limitados, dice el tiempo. Puedes palparme, pero nunca verme por dentro, solo alcanzas mi superficie. La niña toca a la puerta del tiempo, no quiere un refugio para la eternidad, está contenta en su mundo, quiere entrar y salir con las manos vacías, no se llevaría pruebas del interior del tiempo, solo inventaría juegos para verlo pasar. El tiempo hace silencio. Contra su propia naturaleza, está a punto de reír. La niña toca a la puerta del tiempo, necesita mirar a través de sus ventanas. Si no crees en mis palabras, le dice el tiempo, acude a la piedra, que te va a decir lo mismo que yo, o a la gota de agua, que te va a decir lo mismo que la piedra. Pregúntale también a un pelo de tu cabeza. La niña mira al mar, toca la piedra, la pesa, se la pone en el oído y la suelta, como una botella al mar.

*Adaptación del poema "Conversación con una piedra", de Wislawa Szymborska.

Diástole y sístole

Que las piedras son las abuelas de la Tierra, dicen las abuelas. Antes del agua, fueron las rocas. Hace 4.500 millones de años, antes de la Tierra ser Tierra, era fragmentos de rocas más pequeños que chocaron y se fundieron. El agua vino después a la Tierra. No existe una historia única sobre cómo la Tierra se llenó de agua, pero el agua ya estaba en la atmósfera y afuera, en el espacio, en forma de gas, meteoritos y tiempo. Algunas personas creen que el agua cayó del espacio en forma de meteoritos de hielo. Otras, que viene del vapor que se formó por la actividad de los volcanes. Otras creen en una combinación de estas explicaciones. Lo cierto es que el hidrógeno y el oxígeno del agua ya estaban en el universo antes de inundar la Tierra. La materia del universo estaba en expansión antes de la formación de la Tierra. Para muchos, no hay diferencia entre la expansión de la materia y el tiempo del universo. El tiempo es una expansión y la expansión es el tiempo. Como una semilla, o como un corazón en reposo, la materia del universo estaba condensada en un punto antes de que las partículas empezaran a dilatarse. La materia del mundo está en una danza de expansión y el planeta que habitamos participa en esa danza. Tratamos de encontrarnos en un mundo que se aleja, en un tiempo que se dispersa.

Antes de la semilla

—Ma, ¿antes yo dónde vivía?

—Vivíamos con tus abuelos.

—¿Y antes?

—Vivíamos en la carretera al mar.

—¿Y antes?

—No habías nacido

—¿Pero dónde estaba?

—En mi barriga.

—¿Y antes de tu barriga?

—Eras una semilla.

—...

—¿Y antes?

—Semilla.

—...

—¿Y dónde vivía cuando era semilla?

—En mi barriga.

—¿Y antes de que tú nacieras?

—En la barriga de la abuela.

—¿Tú?

—Tú también.

—¿Estábamos juntas en la barriga de la abuela?

—Sí.

—¿Como semillas?

—Como semillas.

A mar

Tu madre vive en un cuerpo llamado Tierra. De lejos, la Tierra es una esfera azul que gravita en el espacio. Un día, tú surges como semilla, flotando en el vientre de tu madre, firme, redondo y líquido, como el cuerpo que ella habita. Nueve lunas después, tu madre te dá a luz y después te lleva a vivir a una casa en la carretera al mar. Este evento te dejó para siempre yendo hacia algún lugar. Porque el mar es ningún lugar y es todos los lugares. Dentro del mar están las olas que vienen y van, pero es raro que él lleguemos allá de sus orillas, porque si el mar ignorara sus orillas, treparía las montañas e inundaría las ciudades. Las ballenas jorobadas navegarían por la alameda del río, alegrando a los transeúntes con sus colas elocuentes. Pero el mar sigue en su vaivén, como esta roca llamada Tierra sigue en su giro alrededor del Sol y como la Luna persiste en circular la Tierra. Para algunos, el mar es una masa de agua salada que cubre la mayor parte de la superficie terrestre. Para otros, es una masa líquida que circunda los continentes. Entonces lo llaman océano. Hay quienes notan que el mar no solo circunda, sino que también penetra los continentes, que son de roca. Hay lagos que le roban su nombre al mar, pero no por eso dejan de ser lagos. El mar es abismo, inmensidad, abundancia de cosas. El mar también puede ser su propia agitación, el conjunto de sus olas o aun el tamaño de estas. Así como la piedra viene de la roca y es fragmento de roca, tú y yo venimos del mar y somos fragmentos del mar. Como el mar, somos nuestro propio tamaño, vivimos yendo y viniendo, queremos el cielo, a veces lo alcanzamos subiendo montañas, a veces volando, pero siempre volvemos a bajar, para otro día volver a buscarlo. Como el mar, crecemos cuando nos encontramos con otros, dulces o salados, distintos o semejantes a nosotros. A veces un océano se separa de la persona que amas, pero el mar es transitable y une tanto como separa. Se deja visitar en sus lugares más profundos. Solo necesitas una carretera al mar y tomar mucho aire antes de sumergirte.

Ocho extremidades blancas

Existen tantas formas de ser grande como formas de ser pequeña. Y existen tantas formas de ser pequeña como alcances a imaginar. Los grandes y los pequeños podemos hacer con nuestros cuerpos muchas figuras diferentes, como los pulpos. ¿Alguna vez has visto un pulpo? Dentro del mar, a muchos metros de profundidad, hay pulpos que llegan a parecer ángeles, que danzan para protegerse, que se transforman en globos de proporciones abismales. A veces parecen globos, algas o corales. A veces andan usando sus tentáculos como si fueran piernas, otras nadan más rápido que un tiburón. También he visto mujeres que saltan en paracaídas, gente que se hunde muy profundo dentro del agua, y personas que bailan o que se quedan horas quietas como una roca. Yo misma ya me he sentido como un pulpo: cuando nadan, los pulpos arrastran sus ocho apéndices atrás de sí, como yo arrastro mis recuerdos y los de mis antepasados. Los caracoles, las almejas, los calamares y los pulpos tienen sifones, unos pequeños tubos por donde fluye el agua. Los pulpos usan sus sifones para respirar y para transitar, expulsando chorros. En vez de sifón, yo tengo nariz, boca y piernas. Como los pulpos, tengo la costumbre de respirar y de habitar las regiones más diversas. El cuerpo blando de los pulpos puede alterar su forma a toda velocidad y permite que se escurran a través de pequeñas grietas. Para defenderse, también pueden camuflarse, trasladarse rápido por el agua, esconderse o exhibir extrañas coloraciones. Por tener huesos, yo no podría escurrirme por pequeñas grietas, pero sí podría pararme de cabeza o hacer un arco iris con el cuerpo. La sangre de los pulpos es azul, la mía es roja (pero se vuelve azul debajo del agua). Como ellos, soy solitaria y suelo atrapar más presas de las que puedo comer. También tengo neuronas lejos del cerebro y un sentido desarrollado del tacto, pero no puedo sentir el gusto de lo que toco, por eso necesito nariz y lengua. Es brevela vida de los pulpos, las hembras mueren justo después de reproducirse. Los pulpos bebés crecen en un saco de huevos que parece una flor.

A veces, cuando nacen, sus ocho extremidades blancas cambian de color. Tal vez sea una forma de protegerse. Cuando yo nací, pasé de un ambiente líquido a otro sólido y aéreo, pero no tuve que cambiar de color para protegerme, tuve que aprender a mamar la leche y a respirar el aire.

Astroidea

Cuando el abuelo se murió, me dijeron que se había ido a vivir a las estrellas. Después descubrí que las estrellas también se mueren. ¿A dónde se van a vivir las estrellas y las personas después de que se mueren? Las estrellas se mueren de diferentes formas, muchas lo hacen expandiéndose hasta que sus partículas se dispersan por el espacio. Millones de años más tarde, se reúnen y forman nuevas generaciones de estrellas y planetas. Así como allá arriba hay un espacio por donde se dispersan los planetas y las estrellas, aquí abajo hay un espacio por donde se dispersan las palabras y las estrellas de mar. Miles de años más tarde, se reúnen y forman nuevas generaciones de palabras y de estrellas de mar. Algunas especies de estrellas de mar tienen la capacidad de regenerar brazos perdidos. La regeneración puede durar varios meses o años. Una extremidad separada también puede vivir de nutrientes almacenados hasta que vuelve a crecer un disco central y una boca y es capaz de alimentarse de nuevo. Cuando mi abuelo se murió, una parte de mí se fue con él y otra se quedó aquí abajo. “Te quiero mucho”, fueron las últimas palabras que me dijo el abuelo antes de morir. La parte de mí que se quedó aquí abajo se ha alimentado de esas palabras, que se quedaron almacenadas en mi pecho. Con el tiempo, me han nacido nuevas agrupaciones de palabras que se fueron esparciendo por el espacio. Entonces se puede decir que cuando se murió, el abuelo se dispersó por el espacio de arriba y por el espacio de abajo.

Ala de ballena*

Nadie sabe por qué las yubartas cantan, por qué las yubartas migran, por qué las yubartas se acercan a los barcos. Por qué las yubartas del norte del Atlántico comparten la misma canción, diferente de la canción de sus congéneres del Pacífico Norte, o si el canto de las ballenas de otros mares influencia el canto de las ballenas del Océano Índico. Nadie sabe cómo llamar una yubarta: ballena jorobada, ballena cantora, ballena negra, ballena serena. Nadie sabe por qué solo los machos emiten cantos largos, fuertes, complejos, en un registro bajo que varía en amplitud y frecuencia y se prolonga de diez a veinte minutos. Pueden pasar veinticuatro horas forzando el aire en patrones de notas que varían y jamás vuelven a ser cantadas. No se sabe por qué las familias son tantas, por qué las hembras de la Antártida prefieren la costa bahiana, guardan sus crías en aguas calientes y lejos de los vientos del sur. Tampoco se sabe por qué las yubartas llegan tan hondo, cómo vencen la gravedad, elevan su cuerpo fuera del agua en un movimiento de danza y vuelo en espiral. Sus aletas pectorales son alas blancas y abiertas, doblan el cielo en el mar, desatan el mar, abandonan el mar en su peso, se abandonan al mar ponderando la superficie, se hacen al margen y al tiempo la espuma se expande por fuera. Por dentro desastre y ondas sonoras. Nadie sabe por cuánto tiempo las yubartas viven. No se sabe dónde las yubartas guardan misterios tan pequeños, nadie sabe medir la vida en contraflujo, en red de burbujas, en busca de presa y plegaria. Nadie sabe mirar una grandeza de cerca, ser una existencia que no cabe. Ya somos de este tamaño, y así, tan monstruosos, apenas cabemos. No se sabe por qué las yubartas se pierden, por qué las yubartas huyen y encallan en la arena antes de encontrar el camino en la inmensidad de las aguas. Navíos parten haciendo figuras, una ballena abre las alas y sigue a la espera. Es inmensa y todavía respira.

*Poema originalmente escrito en verso, en portugués, en coautoría con Maria Williane, Geysiane Andrade y Juliana Maffeis.

Abra palabra

En vez de cola, los caballos de mar tienen retoños de helecho. Hay tiburones que en la cabeza tienen un martillo. Algunos corales son cerebros submarinos. Las tortugas se alimentan de sus ideas. Las medusas son lágrimas de mar, pero también pueden ser hongos, campanas y sombrillas. En el fondo marino hay peces que son bombillos. Las rayas son pájaros de agua, pero algunas también son guitarras. Las conchas son ecos de la Vía Láctea. Algunos peces son rocas con espinas. Otros, en vez de hocico, tienen una sierra. Los ojos de los peces nunca se cierran. Las ballenas no solo son cantantes, también son bailarinas. Los icebergs son montañas que viven al revés. Debajo del agua, la gente no llora, recicla el mar con cuentagotas. El mar es donde juegan las palabras cuando no las ves.

De mar a mar

Como olas en el mar, las palabras hacen sus figuras en la inmensidad del viento. Después vuelven a él, sin nunca haberse separado por completo. Las palabras vuelven a un lugar que nunca abandonaron. Cuando decimos que no encontramos las palabras, ¿significa que no encontramos el viento? Si el viento es aire en movimiento, ¿cómo podemos perder algo que siempre tenemos dentro? Las palabras son el viento y se las lleva el viento. Viajan en él, se confunden con él y con otras palabras. Una misma palabra puede significar cosas diferentes, dependiendo de su posición en el espacio. Como ruinas de un naufragio, las palabras se alteran por el efecto que tiene el mar. Altamar es la parte del océano que está lejos de la costa. Sin el efecto del mar, alta es solo una estatura. Mar ancha es lo mismo que altamar. Sin el efecto del mar, ancha es apenas una dimensión. Mar larga es lo mismo que altamar y que ancha mar. Sin el mar, larga puede ser la distancia que nos separa de Corea. Arbolada, en el mar, es cuando el agua está muy agitada, con olas de hasta nueve metros de altura. Lejos del mar, es un conjunto de árboles. Mar rizada es cuando el agua está un poco ondulada, con olas muy bajitas. Rizada, sin mar, puede describir el pelo de Teresa. Mar en bonanza es cuando el agua está tranquila o cuando hay abundancia de minerales. Bonanza, apartando el mar, puede ser solo prosperidad. Mar en leche es mar en bonanza, mar tranquilo. Para la ballena es lo que alimenta a sus ballenatos. Mar de leva y mar de fondo son lo mismo: una agitación que nace desde dentro. Cuando no se junta con el mar, leva es el diente de una rueda. Las palabras son mar de viento. Una agitación que sopla en determinado lugar. Su magnitud depende de la fuerza del viento, de su duración y de la distancia desde la que sopla en el mismo sentido. Las palabras son mar de fondo. Una agitación que nace desde dentro y puede llegar hasta otras orillas.

4. ESCRITA-TRADUÇÃO

4.1. TRADUÇÃO DE MEMÓRIA

1.

Eu e Maurício entramos num local público, parece um restaurante. A gente senta à mesa, na frente de outro casal. Parece um daqueles restaurantes de comida oriental que tem mesas longas, compartilhadas por vários grupos de fregueses. O restaurante está cheio, tem bastante barulho, mas eu só vejo o Maurício e o casal que temos na frente. O barulho do lugar começa a me perturbar e com o passar do tempo ele se intensifica. O volume crescente do barulho me causa mais do que desconforto, começa a me deixar muito nervosa e esse sentimento se transforma em terror quando percebo que a confusão mental que sinto não é causada pelo ruído, mas pelo fato de as pessoas estarem falando uma língua que eu não consigo identificar. O ruído de fundo vem de uma língua inédita. Não é uma língua estrangeira, é uma língua que não existe. Eu tento me concentrar na fala do casal que temos à nossa frente, mas ela parece de outro mundo, de outro tempo, não consigo associá-la com nada, com nenhum lugar, nenhum idioma, espaço geográfico ou família linguística. Olho para Maurício, quero compartilhar a experiência com ele, mas as palavras não existem. Não é que eu não consiga falar, é que as palavras não existem, não tenho linguagem, só o impulso de me conectar com ele e com as pessoas ao redor. Maurício parece estar familiarizado com o que acontece, olha para o casal, escuta — não sei se entende — e me olha. Faz isso algumas vezes. Seus olhos me transmitem um misto de compaixão e impotência, como se ele soubesse o que está acontecendo, mas não tivesse como me ajudar.

2.

Estou num quarto pequeno, escuro, ocupado por mais gente do que, a julgar pelo tamanho, poderia receber. O quarto não tem mobília, apenas gente que entra e sai, que conversa e se desloca pela peça. Eu não converso com ninguém, não conheço ninguém, não pertenço a esse lugar nem me desloco com a mesma propriedade que as outras pessoas demonstram. Apenas observo o movimento e sinto o ar pesado dentro do quarto, reforçado pelas roupas escuras das pessoas, a falta de luz (não sei se tem janelas) e a aparente pressa ou ansiedade que todo mundo tem. Acho que só tem homens dentro do quarto, ou minha memória não recupera a imagem de nenhuma mulher. Eu ando devagar entre as pessoas, com receio, como uma convidada a uma festa que ainda não

encontrou os anfitriões ou amigos em comum. Depois de avançar mais um pouco, vejo, quase no meio da peça, o corpo de um homem largado no chão. O homem está morto, a morte não é recente. Eu sei disso automaticamente. O corpo não exala cheiro nem tem marcas visíveis, mas eu sei que se trata de um cadáver que faz parte da paisagem. A pressa das pessoas não tem nada a ver com ele, elas não olham para o corpo, elas ignoram sua presença, alguns passam por cima dele, como se fosse um tapete enrolado que alguém tivesse deixado ali, ou se desviam para não tropeçar com o vulto. Eu alterno o olhar entre o corpo e o movimento — a indiferença das pessoas. Tento compreender por que todo mundo age como se esse corpo não estivesse ali, começa a crescer uma angústia com esse fato, a angústia vai se transformando em raiva, mas a interação com as pessoas parece uma possibilidade cada vez mais distante: tanto pela atitude delas quanto pela minha sensação de estranhamento, com se eu não pertencesse a esse lugar e não tivesse o direito de dizer nada.

3.

Estou com a Tai na cobertura de um prédio muito alto, é um apartamento enorme e iluminado, com terraço. Estamos com outras pessoas da universidade, professores e colegas, conversando sobre escrita ou literatura ou algo do tipo. Saímos à varanda e olhamos para a avenida, tem bastante trânsito e movimento. Então presenciamos um acidente: um ônibus atropela uma pessoa e se cria uma confusão, o ônibus para (mas depois some da cena), chega a ambulância, o trânsito vira um caos, tem ciclistas contornando o local do acidente, pedestres reunidos em volta, carros se detendo para olhar também, outros querendo avançar, apitando. Eu e a Tai começamos a descer e seguimos falando no assunto, que tem a ver com a estilização da violência na literatura, nos seriados, nos filmes, com os questionamentos que isso nos traz. Quando chegamos no térreo e saímos à rua, a ambulância não está mais, o trânsito se normalizou, mas no lugar do acidente, na rua bem junto à calçada, perto de um ponto de ônibus, estão as manchas de sangue e uma espécie de túmulo, como se tivessem coberto o lugar do acidente, ou o corpo, com terra. Em cima do túmulo colocaram as mesas de um restaurante e nas mesas há pessoas comendo, bebendo, conversando, como se nada tivesse acontecido, como se suas mesas e cadeiras não estivessem em cima do sangue, da terra, do túmulo.

4.

Estou com a Tai de novo. Estamos numa espécie de sítio ou fazenda, dentro de um estábulo vazio. Eu saio do estábulo e começo a andar pelo sítio. Há uma casa com vários cômodos, um deles cheio de entulhos, há um balanço de madeira no meio de um campo. Eu converso com algumas pessoas que vou encontrando no caminho, desço a ladeira e subo no balanço. As cordas do balanço estão presas a algum suporte que não alcanço a enxergar. Eu começo a me balançar e atinjo cada vez mais altura, as cordas são muito compridas. À medida que a velocidade e a altura do movimento aumentam, vai ficando mais difícil manter a direção, o balanço começa a se desviar como se fosse a girar em torno de si mesmo. Eu desacelero, desço do balanço, volto ao estábulo e encontro a Tai deitada numa plataforma que serve como cama. A Tai me olha da plataforma, o olhar é atento, aberto, tranquilo, como disposto a receber o que eu trazia comigo depois do passeio pelo sítio, eu sinto a Tai como uma testemunha. Eu me deito ao lado dela, de bruços, e, ao olhar para frente, vejo um cavalo negro, muito grande, forte, olhando na minha direção. Ficamos nos olhando por um longo tempo, eu e o cavalo. Eu sinto amor pelo cavalo, admiro sua beleza, admiro seu olhar, que parece querer dizer alguma coisa, admiro seu corpo forte, robusto, brilhante. Olho para ele com tanta intensidade, por tanto tempo e com tanto amor (ele sempre me olhando de volta), que ele atende meu chamado, um chamado que eu mesma descubro quando vejo que se aproxima. O cavalo chega perto, aproxima seu rosto do meu, sinto o ar saindo pelas suas narinas, depois sobe na plataforma, entre mim e a Tai, e se deita às minhas costas (agora eu estou em posição fetal). Sinto suas patas dobradas em contato com minha coluna, sinto o calor do seu corpo me acolhendo, me amparando.

Justo antes de tomar esta foto en una comuna de Medellín, Jesús Abad Colorado estaba retratando al hermano de Angie, que hacía el mismo gesto de mirar por el agujero dejado por la bala. Jugando, Angie lo empujó, para sacarlo del retrato: ella también quería mirar y ser vista por el “ojo mágico”. El poema “Un dos tres por mí” es un ejercicio de traducción de esta imagen, donde también incluyo algunas informaciones que Angie compartió con el fotógrafo cuando, años después, fue a visitarla a la comuna. La entrevista puede ser



vista en el documental *El testigo: Caín y Abel*, que acompaña al fotógrafo en su viaje de regreso a los lugares donde tomó algunas de las fotos más emblemáticas de la guerra en Colombia. La imagen me ha acompañado desde el inicio de la investigación para la tesis: no solo el poema, sino todo el trabajo, indaga e intenta habitar ese lugar situado entre la mirada de la niña, la mirada del fotógrafo y mi propia mirada.

Al final del cuarto sueño, me di cuenta de que estaba escribiendo los sueños en portugués. Ser una mujer-en-traducción, de forma consciente y activa, ha sido mi estrategia de sobrevivencia y de continuidad en el ejercicio de la escritura. La disertación que escribí para la maestría en escritura creativa fue, de hecho, un ejercicio de apropiación del portugués y una indagación sobre escritura y sanación. Fue escribiendo en portugués que logré lidiar con los bloqueos de escritura durante la maestría, con todo lo que eso implica en términos internos, al punto de tener aliento para seguir con el doctorado. La escritura de *Ejercicios respiratorios* (que antes era *Huésped*, y antes era *Magnitud de momento*) y de *Carretera al mar* es el resultado del movimiento de retorno a mi idioma natal, las huellas y residuos que dejó en ese camino de vuelta. La lectura, respondió una vez Alejandro Zambra en un conversatorio, es un acto de pertenencia, incluso más que la escritura. Escribir mi lectura, otra forma de nombrar el método.

Tengo muchas preguntas y reparos en relación con la escritura de *Huésped*. Tal vez la mayor incomodidad de todas, dejando de lado que es el resultado de mi primer acercamiento a la escritura de poesía— acercamiento que empezó durante la maestría y temerariamente decidí continuar en el doctorado—, es el hecho de que, justamente por ser una primera exploración del territorio, hay mucha heterogeneidad en la forma, en el estilo, en la dicción, en los caminos de enunciación. Y es natural que sea así, no solo por la inexperiencia, sino por el camino que elegí —o que me eligió: el de ser huésped y hospedera de otras voces. Como dije, escribir *mi* lectura. Una lectura activa y creadora, como toda traducción, pero al fin y al cabo observadora y operadora, más que creadora. Y no es que haya un problema en eso, por sí mismo. Reconozco el germen de cualquier creación en esos dos movimientos y sé del proceso creativo implicado en cada uno de los poemas que presento aquí, desde los más apropiadores hasta los más autónomos. No es una cuestión de mérito u originalidad, sino de cohesión. Me agradan especialmente los libros y los proyectos poéticos que exhiben una homogeneidad en la forma, una extensión de verso, un patrón rítmico, una unidad temática, una cadencia que se extiende por todas las páginas. No es ni será el caso de lo que este libro llegue a ser, porque es contrario a su naturaleza.

agosto / 2022

Cuando empecé a alimentar el mapa para ver la distribución geográfica de las autoras de la antología, se me ocurrió pedirle a algunas amigas y colegas que me grabaran sus lecturas de los poemas, porque la página permite subir audios y videos. También era una forma de revisar las traducciones o de releer el poema en portugués desde otra perspectiva, en otra voz, otro cuerpo. Cada poema es muchos poemas. Leer en grupo siempre revela esto, y la lectura en voz alta lo revela todavía más. Leer los poemas que ellas leyeron me ayudó a repensar las traducciones, a sentir o percibir los poemas de otras formas. El caso más ejemplar (y divertido) fue cuando le mandé el poema “[Llama d or](#)” a Gica, que, además de escritora, es actriz. Este poema no está en la antología,

pero yo lo traduje, porque pensaba incluirlo y, sobre todo, porque me gusta aunque me deje desorientada, y creo que podría estar en la antología. Le mandé el poema sin mayores explicaciones, aunque yo tenía muchas dudas sobre los nombres de los animales en portugués y no sabía muy bien cómo interpretar (o pronunciar) la palabra extranjera (¿francesa?) del título y del último verso. No he encontrado nada sobre el poema o sobre la autora hablando del poema, entonces se mantiene como un “misterio”. Ella lo leyó y me hizo algunas preguntas sobre los animales, porque yo había usado nombres menos comunes en esta región de Brasil, por ejemplo “tapir” en vez de “anta” o “gnu” en vez de “boi-cavalo” (después “boi-cavalo” me pareció un nombre perfecto para el juego que el poema propone, no lo había visto antes de conversar con Gica). Ella me preguntó también sobre cómo pronunciar la palabra *d or*. Discutimos varias posibilidades de sentido del poema, dependiendo del significado de la palabra en francés y en portugués, y de la pronunciación, y de nuestras imaginaciones, que son bastante “viajantes”. No llegamos a ninguna conclusión. Unos minutos después, ella me mandó tres audios, donde experimenta con todas esas posibilidades que discutimos, y con diferentes ritmos y estilos de lectura. Llegué a la conclusión de que la interpretación, una interpretación como esa, tan abierta y plástica como puede llegar a ser el signo poético, es la forma ideal de traducir un poema, lo más cercano a tener la sensación de la (imposible e inalcanzable) lectura completa del poema. Así que uní las tres lecturas en una y las subí al mapa.

Cuando las estaba uniendo, me pareció bonito ver los patrones de respiración (o de silencio y sonido, silencio y frecuencia) que el programa de audio “dibuja” para cada lectura. Cada lectura tiene una traducción en patrones vibratorios y de inhalación/exhalación. Cada poema contiene infinitas posibilidades de patrones respiratorios. Yo he estado, justamente, explorando las posibilidades de los patrones respiratorios, porque algunos días estoy haciendo *pranayamas*, que son técnicas clásicas de yoga para canalizar el *prana* (la energía vital) a través de la respiración. Hay miles de tipos de *pranayamas*, cada uno tiene un efecto diferente en el sistema nervioso, dependiendo justamente de los patrones respiratorios, que son prácticamente infinitos. Esto me hizo pensar que lo que yo he hecho todo este tiempo, con lo que antes llamé la “heterogeneidad” de mis poemas, es explorar esos patrones rítmicos en la escritura y lectura de poemas. Todo esto me volvió más conciente de la importancia de la lectura en

voz alta, de los poemas que traduzco y de los que escribo. Antes de leerlos en voz alta, varias veces, de formas distintas, el proceso todavía está incompleto.

febrero / 2024

Desde el inicio, cuando presenté el proyecto, imaginé el libro dividido en tres partes. Esas divisiones no estarían demarcadas explícitamente, sino que habría poemas-frontera que podrían sugerir lecturas o tránsitos. Cuando presenté el proyecto inicial, imaginaba que esa división estuviera sustentada en dimensiones de la memoria: la primera parte incluiría poemas que tematizaran una memoria individual, confesional y la violencia introyectada; la segunda, después del poema *Magnitud de momento*, que serviría como frontera derrumbada entre el mundo interior y el exterior, incluiría poemas que llevaban la mirada hacia afuera, hacia la memoria colectiva e histórica, hacia la violencia que viene de afuera; la tercera, incluiría poemas donde estas dos dimensiones se confunden, y poemas que tematizarían o cuestionarían la propia idea de frontera lingüística y cultural, poemas donde español y portugués se entrelazarían, y tal vez transitarían territorios geográficos e históricos donde las divisas entre Colombia y Brasil se confunden, como la propia Amazonía, el río y la selva, con sus propias violencias características. Después de entender, en la práctica, que la traducción y la hospitalidad son elementos claves del trabajo, que son gestos y campos en tensión donde yo me desplazo, esta división en tres partes pasó a estar fundada, en mi imaginación, en tres tipos de hospitalidad: la hospitalidad lingüística (poemas más marcadamente apropiativos, metalingüísticos e intertextuales); la hospitalidad de la memoria o de una actitud abierta hacia la alteridad (poemas testimoniales, documentales o de denuncia, inscripción o elaboración de la memoria), y la hospitalidad de la naturaleza (poemas donde esa alteridad se extiende más allá de lo humano e incluye los animales, las plantas y los dioses, como dice Derrida). Si tuvieran subtítulos, el de la primera parte sería “El subrayado es mío” o “No tenemos una lengua para los finales”; el de la

segunda sería “Magnitud de momento” y el de la tercera sería “Huésped” o “Ecoderiva”.

agosto / 2022

El montaje de la antología me hizo repensar la estructura de *Ejercicios respiratorios*, y qué poemas quiero incluir o no. En el conjunto que presento en esta versión, sigo considerando la idea de secciones y las dimensiones de la memoria, la violencia o la hospitalidad, un poco influenciada por las secciones de la antología, pero el libro evidentemente está en una fase embrionaria, entonces esas secciones no son tan diferenciables en este punto. Y está bien así, realmente considero, cada vez más, el tercer capítulo de la tesis como un residuo del proceso, que está condensado en el segundo capítulo. No lo digo en un sentido peyorativo, no es un residuo como algo descartable, sino como algo que se deriva y se retroalimenta del proceso de traducción de los poemas de la antología, de las lecturas adyacentes, e incluso del producto que presento con determinado orden, con un título y unas secciones. Y por ser un residuo del proceso, necesita más tiempo para encontrar su propia forma. Yo necesito más tiempo para digerir todo lo que este proceso ha provocado en mi sistema.

febrero /2024

Roberto Juarroz tiene muchos poemas metalingüísticos. Yo estaba leyendo algunos de sus poemas en internet, buscando ideas para construir un poema-collage que Diego Grando nos había pedido para su taller de poesía: un poema hecho de retazos de otros poemas o de otras fuentes, escribir sin escribir. Mientras leía, vi que la palabra “palabra” aparecía todo el tiempo. Muchos me parecían poemas de amor, solo había que cambiar “palabra” o “poema” por “amor”, y seguían teniendo total sentido. Como quería hacer el poema-collage en portugués, traduje un par de estrofas, haciendo al mismo tiempo el

cambio de las palabras relacionadas con lenguaje por la palabra amor. También traduje al portugués una estrofa del poema que abre *El discurso vacío* de Levrero, que en efecto incluye la palabra amor, pero hablando de algo indefinido, que también se puede leer en clave metalingüística. Las dos primeras y dos últimas estrofas de “No tenemos una lengua para los finales”, entonces, fueron construidas con versos metalingüísticos de Juarroz, alterados para hablar de amor en portugués, y la tercera con los versos de Levrero, sin alteraciones. El poema primero fue construido en portugués y, después de la lectura de Diego y los colegas en el taller, lo “retraduje” a español, hasta llegar a la versión que presento aquí.

Por los días del Paro y la pandemia, en Bogotá, llegó un momento en que el agotamiento físico y emocional me estaba derrumbando. Pasábamos noches sin dormir, esperando las peores noticias: la policía entraba a los barrios, el suministro de energía eléctrica era cortado y después aparecían jóvenes muertos, otros desaparecían y no se volvía a saber de ellos; civiles que se sentían amenazados por los bloqueos causados por las protestas atacaban a bala a la guardia indígena, con la complicidad de la fuerza pública; policías vestidos de civil llegaron a la calle de mi mamá, la misma donde mi mejor amigo de la adolescencia trabaja, y empezaron a disparar contra los manifestantes que estaban bloqueando la vía; jóvenes eran retenidos por la policía y torturados en estaciones de transporte público. De muchos lugares, llegaban noticias de este tipo de respuesta militar del gobierno ante la protesta. Era difícil seguir con la vida, con el trabajo, como si nada estuviera pasando, y también era difícil seguir saliendo a la calle. Ana Santos, amiga y poeta de Porto Alegre, me había pedido la traducción de un conjunto de sus poemas, que serían publicados en la revista peruana Vallejo & Co¹. Pasé varios días sumergida en la traducción, fue lo único en que pude concentrarme. Ana me mandó la canción “Palco” de Gilberto Gil, *posada de fogo eterno para afugentar o inferno*, y una foto de la torcaza que, después de un año, había vuelto a hacer el nido frente a su ventana, el mismo nido que inspiró su poema “Tratado inexato

¹Santos, Ana. “Todo lo demás es polvo. 13 poemas de Ana Santos”. Disponible en: <https://www.vallejoandcompany.com/todo-lo-demas-es-polvo-13-poemas-de-ana-santos/>

sobre a reprodução dos pássaros”. Habitar la poesía de Ana, hacer morada en esa imagen: pensar en el revés de las palabras, del lenguaje, de la vida; como esa nueva madre, cuidar lo frágil y pequeño, lo único que estaba en mis manos, mientras el mundo se venía abajo. En una de nuestras conversaciones, Ana me regaló esta imagen: traducir es como anidar en otra latitud. Después de terminar la traducción de sus poemas, escribí el “El coraje para el salto”. Hoy, mientras escribo esta memoria, Ana me escribe para contarme que la torcaza volvió a hacer nido, por tercer año consecutivo.

En septiembre de 2023 volví a Colombia, hice el viaje más difícil de mi vida. Mi mamá sufrió un accidente de tránsito mientras iba a trabajar y murió en el acto. Yo estaba en el proceso de “terminar” la tesis, sentía que el tiempo no me iba a alcanzar. Cuando una tragedia como esta sucede, y cuando esa tragedia involucra la pérdida de la madre, el mundo literalmente se viene abajo y todo pierde sentido. Por lo menos fue así como lo sentí. La tesis y absolutamente todo lo que antes tenía algún peso, alguna consistencia en mi vida, me parecía insignificante. Todo, menos el amor de las personas más cercanas. Pero incluso eso gana otra dimensión, otra perspectiva. La tesis simplemente ya no tenía la menor importancia para mí, ni siquiera tenía realidad. Nada tenía consistencia o realidad o sentido. Mi estructura, como en el poema “Magnitud de momento”, que ahora parece profético, se vino abajo. O, por lo menos, lo que yo sentí como mi estructura en el momento en que me enteré de la tragedia.

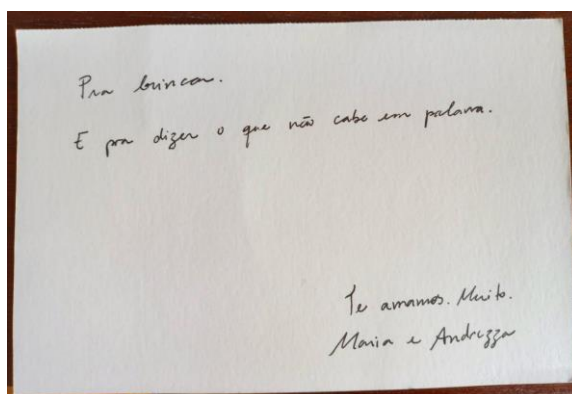
Cuando volví de ese viaje y me reinstalé en mi vida en Porto Alegre, una vida donde siempre me siento un poco en estado de *deslocamento*, por ser extranjera, pasé un buen tiempo sin poder trabajar, sin poder hacer nada del trabajo (solo dormía, empecé a hacer yoga y a ratos jugaba con acuarelas). No me importaba, realmente, nada importaba. Después de un tiempo de entrega a ese nada, y de empezar a hacer terapia, decidí retomar la tesis e intentar defenderla dentro del plazo estipulado, porque no quería agregarle a mi estado emocional la angustia de alargar el cierre del ciclo del doctorado y saber qué rumbo va a tomar mi vida, dónde, cómo, de qué voy a vivir de ahora en adelante. Entonces retomé el trabajo y, al principio, solo era capaz de traducir (no de escribir). Ya hablamos con Grando, en algún momento en que él puso el tema, sobre la

pregunta que esto levanta, sobre la “naturaleza” de los actos de traducir y escribir, y sobre la disposición emocional que convocan en nosotros. Traducir, pensaba yo cuando retomé el trabajo, era menos doloroso, me permitía, tal vez, un distanciamiento (a pesar del tema dolorosísimo de los poemas, pero eso no había cómo evitarlo, no era hora de cambiar el tema de la tesis). Entonces empecé a buscar nuevos poemas y pasé algunos días en la biblioteca y en internet saltitando entre las obras de algunas autoras. En ese proceso, descubrí el poema “A Tierradentro, en su martirio”, de Matilde Espinosa. Para mí, era un poema sobre una avalancha provocada por un terremoto que hubo en el área del volcán, que mató miles de personas en Tierradentro, en los años noventa. Después de traducirlo, descubrí que era sobre el periodo de La Violencia.

Cuando traduje “A Tierradentro, en su martirio” el accidente de mi mamá todavía estaba muy reciente (sigue estando), y algo que me ocurrió con esa experiencia fue que mi mente estaba todo el tiempo buscando construir un sentido para lo que pasó. Tratando de llenar un vacío de comprensión de la realidad y, en términos más concretos, de reconstrucción de los sucesos. Porque un día hablé con mi mamá por teléfono y dos días después recibí una llamada de mi hermana diciéndome lo que había pasado. El espacio entre esas dos llamadas y, más concretamente, el momento del accidente, se volvió un vacío tan doloroso que yo necesitaba llenarlo de alguna forma. Entonces mi mente, contra mi voluntad, volvía una y otra vez al accidente, intentaba vivirlo con ella, reconstruirlo, estar allá de alguna forma. Cuando leí el poema, me conmovió pensar en la tragedia del terremoto, en las vidas perdidas, en todo lo que el poema moviliza, pero sin un efecto muy profundo, apenas me pareció triste y doloroso, un sentimiento pasado por la reflexión. Pero, cuando lo empecé a traducir, a tocarlo palabra por palabra, las imágenes se dislocaron hacia el accidente de mi mamá, y entonces yo ya no estaba traduciendo un poema sobre un terremoto o sobre masacres cometidos por milicias conservadoras contra indígenas liberales, sino un poema sobre el accidente de mi mamá y los efectos del impacto y de la pérdida. Lloré muchísimo traduciendo el poema, nunca había llorando así ni escribiendo ni traduciendo nada en mi vida. La experiencia me ayudó a aliviar el dolor, abrió un espacio dentro de mí. Y, sobre todo, le devolvió el *sentido* a la tesis. El poema, el acto de la escritura-traducción del poema, acogió mi dolor, le dio un lugar para regarse y reposar. Eso abrió espacio interno que me permitió seguir escribiendo, escribí cosas nuevas para cada capítulo, terminé de traducir y

organizar la antología, y escribí las cartas que componen “Todas las casas”, que pretendían ser algo mayor, pero presento aquí en estado de incompletud, como un registro del proceso y tal vez como un embrión de algo que puedo desarrollar más adelante.

El día del accidente de mi mamá, aquí en Porto Alegre estaba cayendo un temporal fuertísimo. Yo me desperté en la madrugada con el apartamento inundado y pasé la noche en vela, sacando agua y tratando de controlar el desastre. Cuando amaneció, recibí la llamada de mi hermana. La lluvia y los truenos, el agua en general, se volvieron un recordatorio de ese día, de ese momento. Cuando volví a Porto Alegre, Maria Willi y Andrezza me dieron una caja de acuarelas, Willi dijo que era para que yo me reconciliara con el agua. Con la cajita, venía esta tarjeta: “Para jugar. Y para decir lo que no cabe en palabra. Te amamos. Mucho.”



4.2. TODAS LAS CASAS

María de mis amores,

Parafraseando al poeta, ya hace tiempo que quiero escribir sobre traducción; no un ensayo ni una obra de teatro ni una historia ni un poema —la traducción pide una correspondencia. Quiero preguntarme con una correspondencia, acordarme con una correspondencia, afirmar y guardar con una correspondencia lo que es la traducción. Que la obra es su forma, el modo de plasmar lo que se quiere plasmar, ya está dicho —con distintas palabras, en muchos tiempos. Curiosa esa elección: “plasmar”, porque vino intuitivamente. Después fui al diccionario y vi que era exactamente la expresión que quería: moldear una materia para darle una forma determinada. Era la que quería porque tiene mucho de sensorial, da cuenta de ese proceso, que también tiene lugar en la escritura, y que, de hecho, difiere de la traducción —en grado, tal vez, pero no en el propio gesto—: el proceso de transformar una masa amorfa, pero dueña de peso, densidad, una consistencia medio gelatinosa, medio arcillosa que está alojada en ese sistema nervioso, en algo deshilachado, o decantado, un poco más definido, con aire entre las partes. “Plasmar” es diferente de “decir”, porque esta última pasa la impresión de que algo previamente definido se vacía en un molde listo, preparado con anticipación. Como fabricar un objeto de plástico. La escritura se parece más al modelado de arcilla y la participación de las manos, como del resto del cuerpo, el acto de caminar, por ejemplo, es fundamental. Es en el acto del desplazamiento que la masa encuentra su forma.

La obra es su forma. Y para escribir sobre traducción, que también es escribir sobre desplazamiento, que también es escribir sobre testimonio, que también es escribir sobre hospitalidad, la carta, esa forma que deja explícita la instancia del otro, que es lo que pasa entre aquí y allá, que es la tercera margen del río, como lo es la propia traducción, el propio desalojo, el tránsito —quiero decir *deslocamento* —, se me hace el medio perfecto.

Y ese otro, vos, María Elena, con quien puedo hablar en este español felizmente contaminado, este español que ya no sabe muy bien dónde está enraizado —si alguna vez lo supo, fue pura invención, la línea dudosa de un mapa —, pero que parece que me irriga cuando lo escribo. No es una metáfora decir que la lengua nos constituye: escribir en español me irriga, un español no solo saborizado, sino alterado químicamente con portugués, después de diez años viviendo y escribiendo en lengua extranjera. Parecida,

pero extranjera. Ahora pienso, también con el poeta: el español se limita con el portugués, así como la traducción se limita con la escritura. Se limitan, es decir, difieren y se tocan. Sobre todo en lo que se refiere a la disposición del cuerpo. Recuérdate volver a esto.

Mañana me caso, María. Y en vez de estar “haciéndome las uñas” —no deja de parecerme horrorosa esa expresión, en español y en portugués, pero en portugués el singular y transitivo la vuelve todavía más absurda: *fazer a unha* —, o en una tina de espuma y con rodajas de pepinos sobre los ojos, le escribo una carta sobre traducción a mi amiga venezolana, nacionalizada brasileña. Tiene todo el sentido del mundo: mañana, una colombiana se casa con un suizo en Brasil. En una jugada del destino, la institución del matrimonio nos va a permitir burlar la institución de las fronteras. La xenofobia no sé, ya veremos. En el grupo de traducción hablamos sobre qué significa vivir en estado de traducción, que es como me siento, como siempre me he sentido, incluso antes de aprender otros idiomas, sobre todo antes de aprender a hablar, pero que se ha vuelto más intenso los últimos años, por obvias razones. Bueno, mañana voy a firmar los documentos que me ratifican ante la ley como una persona en estado de traducción.

Besos, te quiero mucho,

A.

Porto Alegre, veinte de diciembre de 2023

Mi Mary,

El otro día me invitaron a hablar en una mesa de mujeres migrantes y lengua portuguesa brasileña. Conté un pedazo de la historia de mi bisabuelo, no sé si te he hablado de él, la referencia a una foto suya aparece en un cuento de *Madreselva*: “Alguien en la Tierra nos espera”, el de la abuela desmemoriada que espera a la hija desaparecida, narrado por la nieta. En el cuento, a la hija la desaparecieron mientras participaba en una protesta y, a su vez, la abuela era hija de un militar llamado Domingo Salvador. Sí, mi bisabuelo tenía nombre de personaje de García Márquez: Domingo Salvador de la Rosa. De hecho también era caribeño, como vos, pero de Panamá.

Ese día empecé diciendo que, como todo el mundo, vengo de una familia de migrantes. En mayor o menor medida esto es cierto, todos venimos de migrantes. El punto es cómo y por qué se da la necesidad de la migración. Entonces mostré que, cuando estalló la guerra de los mil días, y cuando los liberales la perdieron, Domingo tuvo que migrar de Panamá hacia el sur por el Tapón del Darién. Como su nombre lo dice, esa zona es todo menos la línea fronteriza del mapa, es una selva atroz, por donde hoy en día sigue migrando y padeciendo gente de todo el mundo que quiere llegar al norte en busca de mejores condiciones de vida (¿has visto [el trabajo de Federico Rios](#)?). En todo caso, el general vivía en Colón, hacía parte del ejército del partido liberal que, en el contexto político de la época, era algo así como un ejército de resistencia, una especie de milicia o de guerrilla que se oponía a la hegemonía conservadora. El general tenía una misión: entregar en las manos del máximo dirigente liberal una carta que explicaba la necesidad de iniciar la emboscada y la estrategia propuesta por los hombres de Panamá contra el ejército oficial. Eso implicaba un largo viaje por el río Magdalena y por la cordillera de los Andes hasta llegar a Bogotá y después seguir al sur del país para unirse a la campaña, asumiendo el mando de un batallón en el Cauca. La travesía suponía el riesgo de ser interceptado por el enemigo, tener la carta aprehendida y estragar el plan de todo un ejército; en su mirada, el futuro de todo un país. Por eso, antes de partir, decide ir a la casa de una amiga, conocida por sus dotes de costura, para pedirle que le esconda la carta en la solapa de su chaqueta. Ella ejecuta el trabajo a la perfección y él parte con la tranquilidad de llevar el mensaje bien resguardado.

Esa costurera es una de las pocas mujeres mencionadas en el libro de memorias. La única cuya participación en los hechos, directa o indirecta, es reconocida. Los

sumarios de los capítulos son un rosario de nombres masculinos. Esa mujer que tuvo su participación reconocida, tal vez por tratarse de una anécdota pintoresca digna de entrar en el libro, me vuelve a la mente una y otra vez como una especie de arquetipo necesariamente injusto e insuficiente de “las vencidas”. Porque no tengo ni idea de qué pasaba con mis ancestras —mi bisabuela, mi abuela Beatriz, sus hermanas— mientras el general estaba en la guerra. Mucho menos con las otras mujeres. En mi familia, como en la historia nacional, como en la historia latinoamericana, sea de los vencidos o de los vencedores, la figura del general, sus triunfos y fracasos congelados en el tiempo y condensados en los pocos objetos que restan y que mi mamá y mis tías guardaron con un orgullo heredado de mi abuela, echó sombra sobre la existencia, sobre el mero nombre de las mujeres. Ni hablar de las diferencias entre ellas.

Ana Rosa, mi bisabuela, la primera esposa del general, se quedó en Panamá cuando él migró a Colombia. Ana Rosa es una incógnita. Nadie en la familia sabe nada de ella, solo se sabe que él se fue con los hijos para Colombia (entre ellos mi abuela muy pequeña) y que allá se casó con Josefa, su segunda mujer, con la que tuvo otros hijos y de quien tampoco sabemos nada. Mi abuela perdió la memoria muy joven. Dos de mis tíos ya la están perdiendo por completo. Del general no solo heredamos un barniz hipócrita de alcurnia y dignidad, sino que ese barniz maquilla la amnesia, la demencia, el abuso, la depresión, la manía, la crueldad, la pérdida de territorio y de referentes que se alastra y se metamorfosea entre los miembros de la familia. Heredamos la violencia y el silencio de la culpa. Como el fuego, esos dos elementos consumen y retuercen todo lo que tocan, todo lo que nace. En su libro, el general habla de sus muertos y de “los excesos” de la guerra como males necesarios. De la misma forma en que mi mamá hablaba de las violencias contra mí y contra mis hermanas como una parte amarga, pero ineludible, de la educación. De la misma forma en que el establecimiento colombiano lleva siglos justificando las masacres de la población civil perpetradas por el ejército o sus aliados en la mafia.

No dije todo esto en la mesa, la idea era hablar de mi propia migración y mi relación con el portugués. Conté que mi migración sí estaba impulsada por un deseo de huir de varios tipos de violencias, de nombrarlas en otro idioma que a su vez permite habitar otro cuerpo; pero también por un afecto, por un amor a la lengua portuguesa brasileña, por una pulsión de vida. Dije algunas cosas sobre cómo distanciarme del español me ayudó a destrabar y experimentar con la escritura, mostré una cita que saqué de una entrevista de Hilda Hilst que creo que te va a gustar:

“Primeiro você precisa saber a sua própria língua de uma maneira absoluta. Depois, esquecer que sabe a língua e começar tudo de novo, para dar aquele passo novo na língua. Do contrário, você seria uma pessoa formal, escrevendo muito bem, tendo uma boa redação, mas uma coisa chatérrima. Portanto, é todo um processo de construir e destruir. Isso leva anos e, quando você está velhinho, parece que aí você consegue escrever mais ou menos bem. Quando se está com aquelas manchas nas mãos, que aparecem com os anos e que eu chamo de ‘as flores do sepulcro’”.

Esa última parte me parece muy importante también, la lógica del joven talentoso que se forma en una universidad y sale listo para ser “escritor profesional” me parece de una pobreza absoluta, de una tristeza arrasadora. Es una fortuna, una gran conquista, tener el espacio para escribir ficción o poesía o lo que sea dentro de una universidad (referencia políticas públicas), el problema es que los estudiantes no amaguen la lógica mercantilista de las universidades durante ese proceso, que de verdad sientan que se están preparando para salir listos para un mercado de consumo. Y sí, lo están, de alguna forma, pero tomárselo demasiado en serio es tan triste. En fin, no me quiero ir por las ramas, pero en la mesa aproveché para decir que así me siento, como HH, estoy gateando en el proceso de la escritura, y entré a la maestría con casi cuarenta años. E tá tudo bem.

Al final de la charla una mujer me preguntó cómo veía hoy en día esa selva que mi bisabuelo transitó, cómo era mi relación con esa selva —también se refería al Amazonas, que fue por donde yo vine hacia el sur, casi quince días en barco— y cómo esa relación había cambiado desde esa época, desde la época de Domingo Salvador hasta los días de hoy. Hablé de esas mujeres ausentes del libro de memorias de mi bisabuelo y de cómo, aunque ellas no sean nombradas ahí, es gracias a ellas que yo pude hacer ese viaje sola por esa selva y muchos otros viajes. Es gracias al trabajo, al sacrificio invisibilizado de ellas que yo pude tener esa libertad. Y gracias también a muchas mujeres escritoras que lucharon por un espacio en los periódicos, en las editoriales, en las universidades, en su propia casa, que yo estoy aquí sentada mientras mi marido prepara el almuerzo, que Brasil me dio el regalo incalculable de pagarme durante cinco años para que me sentara a pensar y escribir sobre un asunto (insertar referencia a política pública). No me engaño, estamos lejos de una posición ideal, nos siguen matando y silenciando y discriminando y eso es inaceptable, pero reconocer el esfuerzo de esas mujeres, incluyendo a mi mamá, a mis tías, a mis hermanas —todas atravesadas por violencias y reproduciéndolas y combatiéndolas en mayor o menor

medida— para que una mujer latinoamericana pueda dedicar sus horas a escribir lo que le salga de las entrañas y a traducir lo que bien le parezca, es fundamental para seguir andando. Es una obviedad, pero tengo que decirla: escribir y traducir son actos políticos. Los actos políticos de mujeres y hombres que me antecedieron son condiciones de posibilidad de mi propia escritura, de mi propia existencia, más o menos libre. Por eso mi tesis de doctorado pretende ofrecer un espacio, un humilde espacio y homenaje, para esas mujeres que escribieron antes las violencias, que buscaron formas de plasmarlas en poemas. Las traduzco como una forma de visitarlas, de honrarlas, como una forma de mantenerlas vivas. Sin ellas yo no estaría aquí, nosotras no estaríamos teniendo esta conversación.

Besos,

A.

María del Perpetuo Socorro:

Después de la última carta me quedé pensando en el hecho de ver mi trabajo de traducción como una forma de visitar a las muertas, a las autoras que nos precedieron, a las mujeres que nos precedieron, como una manera de mantenerlas vivas, de poner flores en sus tumbas, de habitar con ellas el reino que nos fue negado por la colonización: el espacio-tiempo de nuestras ancestras, de nuestros muertos. En esas me acordé de un poema de Ana que me hizo recordar una metáfora que Mirta Rosenberg — la poeta y traductora argentina — propone para pensar el acto de traducir poesía, a su vez suscitada por una frase de Anne Carson. El poema de Ana es precioso y dolorosísimo, está en su libro nuevo, el que ella te mandó. No sé si ya lo leíste, así que te lo copio completo, y aprovecho para incluir mi traducción (en proceso), porque quiero saber qué opinas:

O trabalho dos vivos

Aos poucos, conjugamos
os verbos no passado
e saímos ao sol no dia dos mortos
sem qualquer pudor.

Os mortos acenam de um portão
enquanto partimos (somos nós
que partimos)
menos nítidos, mais distantes
cada vez que olhamos
para trás.

Os mortos sofrem, pedem:
“não nos esqueçam”.
E seguem acenando do portão
de sua casa, anos a fio,
dentro da mesma noite.
Têm olhos graves,
mas amoráveis.

El trabajo de los vivos

Poco a poco, conjugamos
los verbos en pasado
y salimos al sol el día de los muertos
sin ningún pudor.

Los muertos dicen adiós desde un portón
mientras partimos (somos nosotros
los que partimos)
menos nítidos, más distantes
cada vez que miramos
hacia atrás.

Los muertos sufren, piden:
“no nos olviden”.
Y siguen diciendo adiós desde el portón
de su casa, años y años,
dentro de la misma noche.
Tienen ojos graves,
pero entrañables.

Voltar à casa dos mortos
de quando em quando,
acender a luz do alpendre
para que não sintam medo:
eis o trabalho dos vivos.

Volver a la casa de los muertos
de vez en cuando,
encender la luz del pórtico
para que no sientan miedo:
he ahí el trabajo de los vivos.

Porra, Ana.

¿Cómo traducirías *amoráveis*? Es triste que no exista esa palabra en español, con lo hermosa que es. Creo que “entrañables” es la traducción que más me satisface por ahora, pero la pérdida es grande. A propósito, ¿uno ama con las entrañas? ¿Es perdonable la ausencia de “amor” en la raíz de la palabra? Otra que no existe tal cual es *acenar*. Es decir, no hay una sola palabra en español para el gesto de saludar o despedirse con la mano. Toca decirlo con más de una palabra, sacrificando la consición, algo que en la poesía de Ana es fundamental. Una de dos opciones: o sacrificar la consición o inyectarle un sentido adicional a los versos en que aparece, sacrificando la imagen dolorosísima de la mano de los muertos diciendo adiós que, para mí, es todo. Decir “saludan” o “se despiden”, sin mencionar la mano, significa prescindir de un elemento esencial del poema, que es el hecho de caracterizar a los muertos como “gente” que sigue teniendo la forma, los ojos, la casa, el cuerpo y el rostro de cuando estaban vivos. Que esperan visitas y sienten saudade y miedo y traen un gesto que responde a su nueva fase. Una especie de sobrevida, como Benjamin se refiere a esa vida que permite la existencia de una traducción, un pervivir del texto de partida a través de aquellos que lo leen y lo traducen. O mejor, una posibilidad de traducir el texto del pasado, de visitar al autor ya muerto, porque en él hay vida, una vida con la que el traductor dialoga y metamorfosea la letra hasta llegar al texto de la traducción. Porque el autor o la autora nos sigue *aceniendo* desde el portón.

...

El texto de Rosenberg es breve, pero riquísimo. Algo así como un recorrido poético por algunas teorías o metáforas posibles de la traducción. Contiene algunas frases e ideas que creo que te van a gustar. Para empezar, recupera la idea de que el traductor de poesía, él, ella misma poeta, está expuesta “a la misma fricción con la lengua que es el centro de su labor”, y busca *una tregua* “entre lo que el otro dio y lo que digo yo”. Esta idea de la tregua es interesante, porque tradicionalmente se ha caracterizado la traducción en términos de canibalismo, apropiación, conquista, invasión, penetración — ¿te acuerdas de Steiner y sus ocurrencias psicosexuales? —, y el resultado de esa violencia en términos de saqueo, asimilación, pérdida, infidelidad, servilismo, sumisión, traición. La tregua pone el foco más en lo que se gana que en lo que se pierde, en el espacio común, sin pretender negar las tensiones propias del trabajo con el lenguaje y del encuentro con el otro. O en otras palabras, como Rosenberg le responde a Frost, y me hace pensar en Benjamin: “la poesía no es eso que se pierde con la traducción, sino lo que hace que valga la pena traducir un poema”.

Sobre el encuentro con el otro: “decir menos, dejar hablar al otro” y “menguar el yo, no diluirlo”. De nuevo, sin pretender negar la subjetividad propia del oficio de la traducción, el foco está en la escucha, en ser vehículo para que el otro diga. Ella, como casi cualquier persona que se ponga a pensar en la traducción —incluso las más radicales, que extrapolan las premisas — acaba en busca de un camino entre la traducción letra a letra y la transcreación, un ejercicio de equilibrio, de pesos y contrapesos, y desemboca en “no perder el hilo del sentido: usarlo más bien para domar el narcisismo, para dar”. Un sentido de trascendencia del yo, un llamado a la apertura del propio lugar, a ser una *zona de contacto*, más que una línea fronteriza o una cerca. Entonces, como Haroldo de Campos, casi que como un accidente natural del percurso de su propio pensamiento, desemboca en la necesidad de colectivos de traducción, “para sopesar poesía y verdad (...) distinguir diferencias de lo mismo”. De nuevo: la traducción como creación y, sobre todo, como crítica, entendida así, como ese ejercicio de *ver a través de*, que es siempre a través de los ojos de alguien, de muchos, necesariamente.

Y finalmente llega a Carson. Después de “arriesgarse a la aventura del pasaje”, de “dejar que el poema vaya a algún lugar, moverlo, sin que llegue agotado por el viaje”, la poeta-traductora puede entrar al cuarto oscuro hecho de versos y, “como quiere Anne Carson, tantear hasta encontrar, en los muros escandidos, el interruptor de la luz. Contemplar lo que se pudo iluminar”. La traducción, lo que logramos entrever al

encender la luz de la casa de los muertos. Sería necio pasar por alto que la traducción, como cualquier ejercicio de escritura y de memoria, es un trabajo de duelo. Acoger las pérdidas —y las ganancias— en un cuerpo nuevo: el nuevo cuerpo del poema, en la lengua de llegada. Si se piensa como un proceso de duelo, también tiene sentido la formulación de Benjamin de que la traducción libera al poema de la forma que lo aprisiona. El duelo también es eso, un proceso de liberación y de apertura a nuevas formas, a una interrogación que convoca a nuevas maneras de volver y habitar la casa de los muertos: un volver a cuándo.

Te quiero,

A.

Porto Alegre, 23 de diciembre de 2023

Porto Alegre, 29 de diciembre de 2023

La navidad se atravesó, María. El veinticuatro fuimos a la playa. Aquí mismo, en Porto Alegre. Mientras leía a bell hooks en una hamaca que era el paraíso entre árboles en una playa de Porto Alegre, me daba cuenta de que esta ciudad se me convirtió en un lugar de pertenencia. La razón es que aquí encontré un lugar de escucha y de habla, de interlocución con mujeres que escriben y viven el oficio. También algunos hombres, contaditos con los dedos de la mano. Yo no creo mucho en ellos, pero que los hay los hay. Aquí encontré una especie de kuagro, el lugar de pertenencia es el kuagro.

El día que te escribía sobre cómo el texto de Rosenberg me hizo pensar en la traducción como el trabajo de los vivos, yo le pedí permiso a Ana para incluir su poema en mi texto. Ella me dio permiso y me dijo que mi mensaje la había sorprendido mucho porque acababa de recibir de su hermana la imagen de una charla breve de Anne Carson —prefiero mil veces *falas curtas*—, sobre cómo los muertos están atrás de nosotros, no tienen pulmones para llamarnos, pero les encantaría que nos volteáramos a verlos. La hermana la recibió de alguien que le decía que el texto de Carson le recordaba un poema de Ana. Ana me reenvió la imagen con el mensaje de la hermana que contenía el mensaje de la amiga de la hermana. Ella no sabía, no sabe, que en mi texto yo estaba enlazando su poema con la imagen de Rosenberg-Carson: matrioska de sobresaltos. Porque, además, Ana escribió el poema antes de leer el texto de Carson.

Ese mismo día busqué el texto de Nox donde Carson habla del interruptor, para ver en qué había dado la tregua Carson-Rosenberg. Y me encantó descubrir que Rosenberg desdobló la imagen. Carson dice: “Nunca logré la traducción del poema 101 de Catulo como me habría gustado. Pero, a lo largo de los años en que trabajé en ella, empecé a considerar la traducción como una habitación donde se busca a tientas el interruptor de la luz. Tal vez nunca se termina”. Y Rosenberg continúa: *contemplar lo que se pudo iluminar*. Las dos reconocen —quizá celebran— la incompletud, la inevitable insuficiencia del acto de traducir. Rosenberg: “Ser sabio y ser tonto al mismo tiempo (...) Imitar como el tonto, con la mayor exactitud posible, como en un juego infantil que exige seguir al que encabeza la fila. Y saber detenerse, aburrirse, terminar”.

Besos,

A.

María Elena,

Es muy bonito tu nombre. Lástima que casi nunca lo uso para hablar contigo. (Es más, no sé por que te trato de tú y no de vos, si “vos” es nuestro “pronombre madre”, el maracucho y el caleño. Es triste que la gente piense que solo los argentinos hablan de “vos”. Y el hecho de que yo lo use poco dice mucho de cuánto se me ha extraviado esa supuesta patria que es la lengua madre, y que es una idea que en el fondo no tiene mucho sentido. Pero también dice mucho de cómo las palabras no son “cosas en sí”, no existe EL “vos”, existe el “vos” caleño, el “vos” porteño y etc. Entonces no debería sorprender que, dado que nos conocimos y convivimos en Brasil, ninguna de las dos “importe” el vos para hablar con la otra). Lo uso mucho, tu nombre, cuando me refiero a ti en conversaciones con otras personas. Arthur nota que lo digo todo junto: marielena. Así hablamos en Cali, juntamos primer y segundo nombre, a veces nombre y apellido: guillermopotes, julimolano.

Fue duro el primer 31 de diciembre sin mi mamá. Lloré mucho. Sentí, otra vez, que necesito saber dónde y cómo está. Ella no me va a contar la primera parte. La última vez que la vi, en un sueño, me dejó claro que estaba bien, que iba a estar mejor, y que el dónde no era mi problema por ahora. Los vivos no tenemos que adelantarnos a los hechos, *a vida em seus métodos diz calma*. Curioso que la única vez que mi abuela, mamá de mi mamá, se me presentó en un sueño, fue para decirme eso: no te afanes, no sobredimensiones tu realidad. Ya sabremos cuando nos toque. Gaston me abrazó mucho esa noche.

Encuentro, en el mismo libro de Carson, la narración del momento en que su madre, en su lecho de muerte, se detiene, levanta un dedo y le dice que en casa hay un caja con sus cartas (las de Anne). Ella no sabía que su madre las guardaba. Le dice dónde están y se las ofrece:

“Puedes tomarlas, solo quiero una.

Espero.

La que escribió tu hermano desde Francia ya lo sabes durante el invierno en que murió la niña”.

No puedo evitar pensar en mi mamá, en su lecho de muerte, que fue su último apartamento. El carro no deja de atormentarme como el lugar de la consumación de la muerte que ella se imaginaba “yo me quiero a morir así: pum”, pero jamás será un lecho. Porque mi mamá presentía que se iba a morir, yo presentía que se iba a morir, y su última mudanza fue como mudarse a su lecho de muerte. Fue como ir preparando ese lecho. “Si alguien decide vivir de manera consciente, escoger el lugar donde va a morir es tan importante como escoger dónde y cómo vivir”, dice bell hooks.

Mi mamá fue viviendo el duelo de la muerte de su mejor amiga y su propio duelo, el de su propia vida, al mismo tiempo. Y de la vida que tuvo al lado de sus hijas y de la vida de sus hijas y nietos que ya no cabía en su casa, ni en su lecho de muerte. Cuando la visité por última vez acababa de mudarse al nuevo apartamento, más pequeño —“porque ya no necesito más” —, y necesitaba que yo recogiera mis cosas, ya no tenía espacio para guardarme lo que dejé antes de venirme para Brasil —la eterna promesa de volver a esa casa que es tantas casas y que no está en ningún lugar —: algunos libros, *Los hermanos Karamazov* —el libro de mis dieciocho años—, los diccionarios de latín y griego que guardo desde la época de la universidad, pocos más, tres o cuatro cuadros, un cojín, fotos y una caja de cartas que ella guardó compasivamente, de trasteo en trasteo. Incluso las transplantó de una canasta de mimbre a una caja de plástico, para que se conservaran mejor, y le puso una etiqueta “Cartas Angie”.

Mi mamá sabía que se iba a morir. Yo también. Con una parte de mí que no se deja enunciar. La parte que me hace traductora antes que escritora. Cada momento de esa última visita estuvo atravesado por ese presentimiento, la última foto que nos tomé, antes de la última visita a su mejor amiga en el hospital, la tomé sabiendo que probablemente sería la última. El desayuno en la mesa, que siempre me conmovía, porque era donde ella mejor sabía expresar el amor, y donde solíamos hablar de cosas graves e ir cambiando el tono de la conversación hasta terminar riéndonos de los mismos recuerdos, atesorados en una gaveta que nos salvaba. Caminar con mi mamá siempre me sorprendía, por la energía que esas dos piernas tan cortas y delgaditas podían contener, una fuerza que conozco muy bien, para bien y para mal. La última caminata que hicimos fue para ir a la notaría donde me registraron cuando nací, ella me mostró cómo llegar a pie y me dejó ahí haciendo mi vuelta mientras iba a un lugar donde había encargado un material para su negocio de bisutería. Después nos reencontramos y me acompañó a comprar un chip colombiano para mi celular. Volvimos caminando.

En el regreso hablamos de su duelo, de lo que significaba perder a la mejor amiga, a mi tía. Me dijo que ella se apuntaba a cualquier plan, le seguía la cuerda en todo: “no tengo otra amiga como ella”. También hablamos de lo duro que había sido para ella hacer ese trasteo sola, deshacerse de tantas cosas, reducir su propio espacio. Me dijo que todavía no se había adaptado, que no sabía si iba a poder adaptarse a esa casa. Le dije que ella siempre se reinventaba, que ella siempre me había parecido alguien que sabía cerrar y abrir nuevos ciclos, que este era un nuevo ciclo. Se quedó pensando un momentico y me dijo que sí, que era verdad, era un nuevo ciclo y no se había dado cuenta. “Te vas a reconstruir, como siempre lo haces, eres muy buena en eso”. Me dijo que sí, que era verdad, que ella siempre había sido buena en eso, pero que esta vez era diferente.

Cuando subíamos la loma para ir a El molino a comer pandebono, me dijo, como si se acordara por primera vez, casi con sorpresa: “tú naciste aquí”. Me confundió esa declaración. “¿Aquí dónde?” Y señaló una casa azul, al lado de la panadería. “La acaban de pintar, es esa casa, aquí vivíamos cuando naciste”. “¿No vivíamos en la carretera al mar cuando nací?”. Era lo que siempre me habían dicho, o lo que me dijeron alguna vez. Fue lo que guardé en la memoria. “No, fue en esta casa”. “Pero hay fotos de la celebración de mi primer año en la casa de la carretera al mar”. “Sí, allá cumpliste el año, pero naciste aquí. Creo que nos mudamos poco después, no me acuerdo bien”. Muchas veces pasamos caminando por esa panadería y por esa casa, sobre todo en los últimos años, que ella vivía cerca. Nunca me había hecho esa revelación, porque se sintió como una revelación, como si llegara el momento de finalmente saber, de todas las casas, cuál era la de mi nacimiento. Creo que heredé de ella, y tal vez la llevé al extremo, esa manía de mudarse que hace que todo se revuelva en la memoria. Ella se guiaba por una sabiduría interna que le indicaba que era hora de darle nuevo contorno a su territorio. Sabía morir, mi mamá. Y sabía renacer.

Pienso en el gesto de la mamá de Carson y de mi mamá de guardar las cartas. Pienso en ese lugar que son las cartas, ese lugar de memoria. Más allá de eso, son un lugar de afecto y de contención, de pertenencia, pero también de verdades dolorosas: un lugar de hospitalidad, con todas sus tensiones. Las cartas eran el medio a través del cual mi mamá y yo, mi mamá y mis hermanas, mis hermanas y yo, mis amigas y yo, nos comunicábamos las cosas más profundas, más dolorosas, más verdaderas. Para mi mamá escribir cartas era una forma de reparar lo irreparable. Para mí escribir cartas era una forma de dar y recibir amparo, una forma de tejerme, muy cercana al hábito de

escribir diarios. Pasé toda la infancia y toda la adolescencia construyéndome en cartas y diarios, unos y otros se confundían. El diario más importante que tuve era epistolar, las entradas estaban dirigidas a mi primer amor, que existía, pero era totalmente ficcional. Él jamás las iba a recibir. Eso no le impedía ser el espacio de contención y verdad que yo necesitaba. La escritura nunca ha dejado de ser eso, cartas a un interlocutor real y fabricado, un vaivén de afectos sostenidos sobre un abismo con muros de contención y de resonancia. La traducción nace de ese mismo gesto, siempre incompleto, siempre abierto a un nuevo eco: la parte del muro más pasible a la resonancia.

Al final de su texto, Rosenberg comenta que en la época isabelina “translate” se usaba también para “morir”: “ser trasladado de la vida a la muerte, y esa es la única versión definitiva”.

Yo sospecho que esa tampoco lo es.

Abrazote,

A.

Porto Alegre, 2 de enero de 2024

5. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “O que significa elaborar o passado”. In: *O que significa elaborar o passado. Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. P. 29-49.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ANDRADE, Mário et al. *50 Poemas de revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANZALDÚA, Gloria. Hablar en lenguas: una carta a escritoras tercermundistas. In: *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Moraga, C. & Castillo, A. (Org.) Alarcón, N. & Castillo, Ana (Trad.) San Francisco, Estados Unidos: ISM Press, 1988.

ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1984.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2000.

AUTOR ANÓNIMO DE TLATELOCO. *Relato de la Conquista*. México: UNAM, 2006. [Traducción directa del náhuatl de Ángel María Garibay]

ÁVILA TORRES, D. (2017). *San Basilio de Palenque y su organización social: El kuagro como referente histórico cultural*. Hexágono Pedagógico, 8(1), 155–163.

AYARZA, Emilia. “O universo é a pátria”. In: *Revista Nota do Tradutor; Ed. Especial Mulheres “Eu Existo!”*; 15º, vol. especial, 2020. Disponível em: <https://www.notadotradutor.com/revista15.html>

BARBOZA, B., & CASTRO, O. (2022). (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?. *Tradterm*, 29, 216-250.
<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v29i0p216-250>

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História”. In: *Obras escolhidas Vol. 1.: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* / tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, Santa Catarina, v. 1, n. 4, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e crítica”. In: _____. *Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2011. p. 31-46.

CARRANZA, Maria Mercedes. *El canto de las moscas: (versión de los acontecimientos)*. Bogotá: Arango Editores, 1998.

CARVALHO FONSECA, L., RAMOS DA SILVA, L., & SILVA-REIS, D. (2020).
 “Consideraciones fundamentales de los Estudios de la Traducción Feminista en América

Latina”. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, 13(2), 210–227.

<https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a01>

CASSAN, Barbara. *Elogio da tradução: complicar o universal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

CASTELLANOS, Gabriela. *Matilde Espinosa: inocencia ante el fuego*. Cali: La Manzana de la Discordia, UNIVALLE, 2002.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and Metaphorics of Translation. Vol. 13. Chicago: Journals, 1988. pp. 454-472. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3174168>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

CIRO, Estefanía. *Etnografía como poesia: artefactos explosivos inmateriales de las voces coccaleras del Caquetá*. A la Orilladel Rio, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/38349762/Etnografi_a_como_poesi_a_artefactos_expl...eras_del_Caq_ueta_A_la_orilla_del_rio.pdf

CUESTA, Guiomar; OCAMPO, Alfredo. *Antología de mujeres poetisas afrocolombianas*. Bogotá: Ministério de Cultura, 2010.

CUESTA, Guiomar; OCAMPO, Alfredo. *Poesía colombiana del siglo XX escrita por mujeres*. Tomos I y II. Bogotá: ApidamaEdiciones, 2013.

DEUS, Zélia Amador de. “Espaços africanizados do Brasil: algumas referências, de resistências, sobrevivências e reinvenções.” In: DEUS, Zélia Amador. *Caminhos trilhados na luta antirracista*. Belo Horizonte: Autentica, 2020, p. 51-64.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2014.

ERASO, Gabriela. (2021) Etnografia como poesia: una forma de transformar el estigma en orgullo. Disponible en: <https://humanas.org.co/pazconmujeres/etnografia-como-poesia-una-forma-de-transformar-el-estigma-en-orgullo/>

EVARISTO, Conceição. “Tituba, um evocar das águas que ainda nos atormenta”. In: Condé, Marysé. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. [Tradução de Natália Borges Poleso]. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2023.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. Nos gritos D’Oxum quero entrelaçar minha escrevivência. In: DUARTE, Constância Lime et al.(orgs). *Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Editoras Mulheres, 2014, p. 25-33.

EVARISTO, Conceição. *Poemas malungos – cânticos irmãos*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2011

FERREIRA, Amanda. *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022

FERREIRA, Cinara. “Entrevista com Lara de Lemos”. *Organon*, Porto Alegre, v. 34, n. 67, p. 1–9, 2019. DOI: 10.22456/2238-8915.99360. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/99360>. Acesso em: 8 dez. 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. “Linguagem e trauma na escrita de testemunho”. In: SALGUEIRO,

Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011. P. 19-29.

HOYOS, Angélica. “Animal de ocultos apetitos. Muestra de poesía colombiana contemporánea sobre el desplazamiento, el conflicto armado y la desaparición forzada”. In: *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, III (4), 2017.

HOYOS, Angélica. “Poesía testimonial escrita por mujeres: memoria de la violencia en Colombia”. In: *La manzana de la discordia*, 2018, 13 (2). p. 7-20.

JACKOBSON, Roman. “Aspectos lingüísticos da tradução” in *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes

JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical (1958-1975)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Disponível em: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/285-135-roberto-juarroz>

LARANJEIRA, Mário. “Sentido e significância na tradução poética”. In: *Estudos Avançados*, 26 (76), 2012.

MOLLOY, Silvia. *Viver entre línguas*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. *O negro visto por ele mesmo*. São Paulo: Editora Ubu, 2022.

PERLOFF, Marjorie (2013). *O gênio não original. Poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

PUCHEU, Alberto. “A poesia em tempos de terrorismos”. In: *Revista Cult*. São Paulo, 27 de abril de 2007. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-poesia-em-tempos-de-terrorismos/>

PUCHEU, Alberto (org.). *Poemas para exumar a história viva*. São Paulo: Cult Editora, 2021.

RATTS, A. & GOMES, B. (Org.). *Todas [as] distâncias: poemas, ensaios e aforismos de Beatriz Nascimento*. Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

ROSENBERG, Mirta. Página maestra, traducir poesía. In: *Extra/ I – Lecturas para poetas*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2016.

RICOUER, Paul. *Sobre la traducción*. Traducción y prólogo de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.

RIVERA GARZA, Cristina. *Dolerse: textos desde un país herido*. Oaxaca: sur + ediciones, 2011.

_____, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.

ROCA, Juan Manuel. “La poesía colombiana frente al letargo”. In: *Revista Casa del Tiempo*, 2003, p. 58-65.

_____. *La casa sin sosiego: la violencia y los poetas colombianos del siglo XX: antología*. Bogotá : Taller de Edición, 2007

ROCHA, Miguel (Org.). *Pütchi Biyá Uai: antología multilingüe de literatura indígena contemporánea en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, 2016.

SALGUEIRO, Wilberth. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória: EDUFES, 2017.

SANTOS, Tatiana Nascimento dos. *Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2014.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: siglo xxi editores, 2011.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*; tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba: Editora UFPR, 2005

SZYMBORSKA, Wislawa. *Um amor feliz*; seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien — 1ª- ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SIMON, IumaMaria. Seminário O golpe militar e a cultura brasileira. 17-19/09/2014, na Universidade de São Paulo. Disponível em <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=25178>>.

TELLES, Lygia Fagundes. *Posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Publicado em: *Discursos Acadêmicos*. Rio de Janeiro: ABL, 1992. Vol. 25.

VANEGAS, Beatriz. Poéticas de la violencia en Colombia. El papel de la poesía en la formación de una memoria crítica. In: *Revista Temas*, III(12), 2018, 109-121.

VILLA-FORTE, Leonardo. Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WAQUIL, Marina. (2021). Tradução comentada de Malinche, de Rosario Castellanos: uma dupla correção na história. *Cadernos De Literatura Em Tradução*, (23), 111-122.
<https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i23p111-122>

_____. (2020) Malinche: da história aos Estudos de Tradução. Palestra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qCg5VwjGnVw>. Acesso em: 28 fev. 2024.

WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio*. Barcelona: Penguin Random House, 2020. [Traducción de Jorge Luis Borges]

5.1. Dos poemas incluídos na antología

AGUSTONI, Prisca. De mármore ou de carvão. En: *Irmãos de feno*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2002.

ARRAES, Jarid. nunc obdurat et tunc curat. En: *Um buraco com meu nome*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

_____. uma mulher pergunta. En: *Um buraco com meu nome*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021

AYARZA, Emilia. A Cali ha llegado la muerte. En: *El universo es la patria*. México: Talleres de B. Costa-Amic Editor, 1962.

BASTOS, Fernanda. Lami. En: *Dessa cor*. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2018.

_____. Poema de influência. En: *Dessa cor*. Porto Alegre: *Figura de Linguagem*, 2018.

CARRANZA, María Mercedes. Bogotá, 1982. En: *Poesía completa*. Bogotá: Penguin Random House, 2018.

_____. La patria. En: *Poesía completa*. Bogotá: Penguin Random House, 2018.

CESAR, Ana Cristina. minha boca também. En: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CORDERO VILLAMIZAR, Luz Helena. Memoria de nada. En: *Postal de la memoria* (Antología personal). Ibagué: Caza de libros, 2010.

DE LA TORRE CÓRDOBA, Jenny. Mi abuelo negro. En: Cuesta, Guiomar; Ocampo, Alfredo. *Antología de mujeres poetisas afrocolombianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

DELMAR, Meira. Elegía de Leyla Kháled. En: *El reencuentro*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 198.

DOMICÓ, Mileidy. Así, ¿eso, así!. En: *Sbelel ch'ul K'opetik / Ritual de palabras*. Autoedición realizada en minga creativa gracias al Centro de Estudios Ecocríticos e Interculturales (CEI) del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ), sede Bogotá, con el apoyo de The Cultural Conservancy, 2023.

ESPINOSA, Matilde. A Tierradentro, en su martirio. En: *Los ríos han crecido*. Texas: Antares, 1955.

FREITAS, Angélica. porque uma mulher boa. En: *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Porto Alegre, 2016. En: *50 poemas de revolta*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

_____. uma mulher gorda. En: *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GALVÃO, Patrícia (Pagu). Nothing. En: n'A Tribuna, Santos/SP, 1962

GARCIA, Adriane. poema sem maracatu. En: *Garrafas ao mar*. São Paulo: Penalux, 2018.

GARCIA, Marília. história natural. En: *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GUERRERO, Julia Simona. Mestiza. En: *Del alba hasta la tarde*. Bogotá: Apidama Ediciones, 2009.

IVÁNOVA, Adelaide. a porca. En: *O martelo*. Rio de Janeiro: Edições Guarupa, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. A empregada. En: Ferreira, Amanda. *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022

_____. Quando eu morrer. In: Ferreira, Amanda. *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022

LEMOS, Lara de. Celas 1. En: *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

_____. Celas 6. En: *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.