

Poesías heterotópicas

Silvana Santucci¹

Resumen:

Este trabajo expone una lectura general de la poesía de Severo Sarduy, la parte menos explorada de su trabajo, puesto que ha sido ubicada en un borde subsidiario frente a los ensayos y las novelas que produjo. Partimos de asumirla integrada al régimen de visibilidad cultural de las artes del siglo XX (Rancière, 2006; Laddaga, 2006) y como parte de una modernidad caracterizada por la erosión de certidumbres epistémicas y por la crisis de subjetividades, considerándola muestra de dichos procesos en el arte latinoamericano de ese siglo. Por otro lado, a partir de la tesis de las “heterotopías simbolistas” con las que Susana Scramim (2010: 231) metaboliza la “situacionalidad de lugar” presente en los textos, ponemos en correlación esta poética con los comentarios sobre poesía de Paulo Leminski y revisamos también aspectos generales de la poética del brasileño. En consecuencia, proponemos un cruce entre estas poesías que excede los vínculos que ambos tuvieron con el movimiento concretista.

Palabras claves:

Severo Sarduy- Paulo Leminski- poesía- heterotopía

Abstract:

This paper offers a general interpretation of the poetry of Severo Sarduy, which constitutes the less explored part of the author's work. Sarduy's poems can be defined as borderline facing his essays and novels. It is our assessment that they are a part of the twentieth century's regime of cultural visibility of the arts (Rancière, 2006; Laddaga, 2006). This frame characterizes modernity as the erosion of epistemic certainties and subjectivity crisis, and, in this sense, we consider these poems to be a sample of the above cited processes in Latin America. On the other hand, based on the thesis of “symbolic heterotopia” with which Scramim conceptualizes a “place situatedness” present in texts, we relate Sarduy's with Paulo Leminski's poetry. Also, we go over general aspects of this Brazilian author work in an intersection that exceeds the links between their concrete poetry.

Keywords:

Severo Sarduy- Paulo Leminski- poetry- heterotopia

Un buen poema lleva años.

Paulo Leminski

La vie en Close.

El tiempo de la poesía

En la búsqueda que recompone la disputa imaginaria, creativa, por el dominio de la palabra en la poesía, el origen de la experiencia del espacio y del tiempo inscribe, para decirlo en términos de Derridá, una diferencia que articula en la unidad de una experiencia (de una “misma” vivencia para un “mismo” cuerpo propio) las nociones de tiempo y espacio. Como sabemos, esta articulación que permite la adaptación eventual y lineal de una cadena gráfica (visual-espacial) a una cadena hablada (fónica-temporal) parte de un supuesto: “la articulación es la diferencia y la diferencia es la articulación” (Derrida, 1998:

¹ Silvana Santucci es Lic. en Letras (UNiversidad Nacional del Litoral).Ciffyh-UNC-CONICET. Contacto: silvanasantucci@gmail.com.

85-86). Montadas sobre el eje de esta singularidad, paradoja que la deconstrucción asume como operatoria básica de la escritura, comprendemos el corpus de poesías que este trabajo se propone revisar. Severo Sarduy (Camagüey, 1937- París, 1993) y Paulo Leminski (Curitiba, 1944- Curitiba, 1989) forman parte de las series de escritores que se muestran particularmente interpelados por la poesía, a pesar de que a lo largo de su producción no se hayan dedicado con exclusividad a ella. Si bien, a juzgar por las publicaciones, pareciera que Leminski depositó en la poesía su mayor preocupación, resta aún hallar una lectura que asuma el desafío de comprender los desarrollos teóricos, diferenciales y destacables que Sarduy generó en el territorio de la poesía, dado el tiempo que pasó reivindicando los usos de lengua puesta en arte. Leminski cerca el origen de su voluntad poética en la infancia:

Me doy cuenta que desde los 7 u 8 años de edad la única cosa que yo quería ser era poeta. Y de ahí en adelante todo lo que hice fue tratar de ser un mejor poeta, cada vez (...) fue la práctica de la poesía la que me dio el dominio de la palabra. Por eso yo no puedo decir cuándo fue que comencé a ser poeta. Poeta es una de esas cosas que uno es de la palabra (...) el poeta no se hace de acuerdo con los contenidos que vincula (...) los poetas se definen, sobre todo, por la capacidad de crear belleza con el lenguaje y eso se emparenta con la creación, por ejemplo, que hacen los atletas (...) un Pelé, por ejemplo, no puede ser programado, uno no puede crear un Pelé².

En el caso de Severo Sarduy, la poesía, pero también la pintura³, constituye un territorio de búsqueda y, luego de su llegada a Francia, de extensión de su trabajo con la palabra neobarroca. La misma, de acuerdo a la síntesis que propone Valentín Díaz, representaría: “un punto de irradiación en el marco de [una]serie de recuperaciones del barroco que se vuelve, antes que nada, un método a partir del cual revisar los sentidos de lo moderno” (2010: 4).

Por lo tanto, si bien corresponden a órdenes diferenciales, las poesías de Sarduy y de Leminski ponen a resonar las emergencias modernas de las literaturas latinoamericanas de fines del siglo pasado, en la medida en que hacen uso de configuraciones “éticas” de la palabra, registrables en un doble aspecto. Por un lado, estas poesías reflexionan sobre los propios recorridos que la avanzada de la modernidad traza en el territorio latinoamericano (“esta literatura se escribe con la radio, la televisión y el cine” afirma al respecto Ludmer⁴). Y por el otro, permiten revisar el estado de disponibilidad, el margen de la emergencia, que

² “Ervilha da fantasia” es un documental para TV realizado en 1985 por Werner Schumann con edición de Eduardo Pioli Alberti y Producción Ejecutiva de Altenir Silva, Willy Schumann, Werner Schumann. El 11/3/2011 el propio autor lo subió a youtube desde donde se puede acceder al mismo en forma gratuita. La traducción de éste y otros fragmentos es de nuestra responsabilidad, tratamos de sostener algunas sonoridades.

³ Cfr: Gilles Deleuze *Pintura el concepto de diagrama*, Cactus, 2007 p.186. “...pintar es modular la luz o el color en función de una señal espacio. De allí que el tema de la pintura no es eminentemente figurativo, incluso cuando se asemeja a algo, puesto que ella es la cosa misma en su presencia sobre la tela”. Por su parte dice Sarduy: “Escribir es pintar. Lo último que queda, una vez terminada la página laboriosa, ajustados los sucesivos párrafos, las frases rápidas, las palabras corriendo como en la cresta de su propio oleaje, es una imagen. Menos que una imagen porque han desaparecido los contornos, se desvanecen como en el sueño, las formas: un color. Menos que un color: la vibración, la incandescencia de una franja del prisma, su idea casi, una reverberación” (1999:34).

⁴ Josefina Ludmer “Puig y Sarduy”. Entrevista para *Revista Ñ* 24/07/2010. Consulta en web: 01/2012: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/24/_02205787.htm

las producciones artísticas del presente tienen para la constitución de sus nuevas “éticas artísticas”. Es decir, desde la interrogación en torno a los materiales artísticos disponibles, plantean relaciones transgresivas y novedosas sobre los signos, su circulación, inventando tonos, ritmos y subjetividades (Laddaga, 2010: 30; Ludmer, 2010).

Las preguntas epistémico-poéticas que estos escritores instalan animan, por otra parte, el instante derrideano de la juntura experiencial mencionada y articulan y diferencian tiempos, espacios y esfuerzos imaginarios que, para la historia de la literatura, reconfiguran distintos modos de habitar, de confeccionar ser(es) en el lenguaje. Al mismo tiempo, dichas estancias lingüístico-subjetivas diferenciales, inscritas en el campo de las reconfiguraciones estéticas que las modernidades latinoamericanas inician hacia el final del siglo XX, moldean a los textos proponiéndolos como textos del presente articulados en “formas-de-vida”, en potencias, en vitalidades (Link, 2011)⁵ que aquí trataremos brevemente de recuperar.

Poesías del presente

Ya no soy el de ayer, el tiempo pasa
mi verso se ha tornado transparente.
por las tardes me vienen de repente
bruscos deseos de volver a casa.

la pasión que ensimisma y la que abrasa
se alejaron de mí, ahora es la mente
quien disfruta, nocturna indiferente
con los cuerpos que el día me rechaza.

no deploro el amor, que me fue ajeno;
sino el deseo que redime, invierte
y modifica todo lo que toca.

escrituras, pasiones y veneno
faltaron a mi vida y a mi muerte.
y el roce de unas manos, una boca.
(Sarduy, 1993: 156)⁶

La de Severo Sarduy es, en términos generales, una poesía extremadamente dispar y a la vez, una poesía que no está desbordada por la actualización y homologación del archivo sino que recrea, como un agujero negro, cada vez, una instancia en la que todos los puntos coincidirían en una de sus principales categorías: “el estallido”. Metáfora del fin y el inicio, Sarduy comprende y asume la inauguración del presente poético en tanto “pasaje temporal” en el que el pasado “es contemporáneo del presente” como propone Deleuze. En consecuencia, construye una poesía sostenida en un *aquí* y *ahora* que metaboliza, entre

⁵ “Sobre la Literatura y la vida” Material exclusivo para los alumnos de la cátedra Literatura del Siglo XX. Daniel Link, 2011. <http://campus.filo.uba.ar/mod/forum/discuss.php?d=18584#p34805>

⁶ Poema *Recuento* en “Un testigo perenne y delatado” (1993) En *Obras I*, Poesías, 2007, FCE de México pp.156.

otras cosas, el trabajo con las formas clásicas, fijas, de la poesía española del Siglo de Oro. En pleno ejercicio de la “retombeé”, el anacronismo y el “eón barroco”⁷ que actúan como protocolos de escritura⁸, Sarduy piensa, escribe y produce versos con rima consonante que actualizan el soneto en la incipiente Cuba revolucionaria, desde mediados de la década de 1950 y los retoma en París, ya en la última década del siglo XX. De esta manera, recontextualiza una de las principales formas clásicas y ejemplo de “sublimidad poética” en lengua española. E inscribe al soneto y a la décima como parte de sus formas predilectas, destacando sus participaciones en los rituales sacros del archivo retórico de los siglos XVII y XVIII. Por lo tanto, el trabajo con estas formas fijas combinadas con imitaciones de Sor Juana, con copias de los epitafios de San Juan de la Cruz, con el gusto y la admiración declarados por Juan Ramón Jiménez y Juan Goytisolo, hacen de la lengua española el hospicio históricamente abierto para el encuentro de Sarduy con la simulación del hogar, su tradición y los desafíos de aquello que el presente -como tiempo y espacio, es decir como distancia- le repone.

El interés por la rima consonante y las formas fijas se registra desde los inicios de su producción en 1953, cuando comienza a publicar sus primeros poemas en *El camagüeyano*. “Profecía y nocturno” (1959) visibiliza la apropiación de un tema clásico y hace gala del poder del lírico, metaliterario, que vuelve al poema, violento fuego y canto:

Traigo una llama de amor
aquí en el pecho
y no puedo cantarla
(es muy amplia la garganta de la noche)
y no puedo llamarla
porque no tiene nombre, Y moriré
quemado por su fuego...! (Romero, 2007: 32)

Sin embargo, en la experimentación con la forma Sarduy no trabaja estrictamente con estructuras clásicas, ni de tradición española, tal como puede verse en este poema “A las letras del alfabeto”, donde la función lírica de la dedicatoria juega con cierta pervivencia de los motivos clasicistas. Además, este poema viene acompañado de una addenda, de unos tips explicativos que precisan tanto los términos genéricos desde donde leerlo, como las

⁷ Nos referimos con especial relevancia al trabajo de E. d’Ors (1935), que extendió la noción de Barroco como una “constante” de la historia del arte, registrando veintidós momentos “barrocos” (eones) que alternarían de modo lineal con momentos “clásicos” del arte. Para ver su correlación con el método cfr. Díaz, Valentín “Severo Sarduy y el método neobarroco”. En *Confluence* Vol. 2, No. 1, Università di Bologna. Cabe considerarse que aquí estamos recontextualizando el término a fin de retomarlo en un sentido contiguo al de pasaje.

⁸ Siguiendo a Analía Gerbaudo, los protocolos de escritura forman parte de la dimensión retórica o textual de las operaciones de la crítica y permiten “indagar los punto de pasaje entre la crítica y otros segmentos de la cultura como también el modo en que se configura ella misma como tal” (2008: 44). Lo que el término protocolo señala, dice: “es una lucha que, librada en el plano teórico moviliza el entramado de relaciones en las que se polemiza con tradiciones de pensamiento en el marco de una disciplina o de disciplinas conexas, abriéndose una pugna atravesada por variables políticas, axiológicas, éticas, etc. En el establecimiento de aquello que se constituye como protocolo es decir como convención que regula en qué condiciones y bajo qué parámetros las operaciones de lectura deberán desarrollarse para poder asignarles validez, es impensable no intuir un debate, un intento de construcción, de regulación o de subversión de esa construcción o esa regulación” (2008: 44-46).

decisiones y elecciones terminológicas determinantes para la construcción de sentido: “es un doble ABC, cada verso comienza y termina con una letra del alfabeto siguiendo el orden. El simple ABC es un género tradicional de la literatura brasileña: Castro Alves lo practicó con frecuencia y entre los contemporáneos, Jorge Amado lo ha recuperado, en prosa. (...). Añade, pues, al ABC brasileiro la norma de utilizar la misma letra al final de cada verso” (Sarduy, 2007: 177). En síntesis, Sarduy juega, duplica el procedimiento y presenta una suerte de manual del ejercicio para su correcto uso:

Ardiente letra, tu sangre será
breve, como las flores de baobab.
crearás palabras y otras letras (sic)
de estas caerán, en un torpe ardid.

En otro reino la escritura fue
fragmento, cuña, nudo, raga y kif;
grave estampido de un dorado gong,
huella y espejo de un antiguo aleph:
imagen que el espacio da de sí.

Juntan las letras al sol y al reloj,
-Kafka se encuentra con su doble, K
lenta escritura de un rumor letal-
llenar, combinan, como dijo Lull.
Mallarmé no lo olvida, ni al Islam
ni el monje que enseñó bajo el
monzón,
o el que con letras escribió y oró.

Piet Mondrian pinta escuchando bebop.
¿quién es Duchamp y quien HOOQ?
¿refléjase en lo nimio y lo estelar
-signos, silencios-no la sombra, más
todo el ser de la luz, como en Rembrandt)
universo de letras donde tú
ves ciudades pintadas: Tel- Aviv,
Westminsterpor Monet, la gris Glasgow;

Y aquí la firma: Severo Sarduy
-zurdo algoritmo de la tozudez-.

Por otro lado, explora los trucos iniciales de la poesía visual y circula por las constelaciones racionales de la poesía concreta. Tal como puede leerse en el poema THE

MOOCHE, en el cual se invita a recorrer las aspas de un avión en viaje, a la manera de Huidobro con su viaje en paracaídas⁹.

Por otro lado, en cruce con las artes plásticas produce trasposiciones y éfrasis¹⁰ de cuadros de Franz Kline y Mark Rothko (Sarduy, 2007:112; 139) y retoma las plasticidades modernas y pop como el tatuaje en “Irezumi”, su colaboración para *Corpografía* (1992), poemario de Josely Vianna-Baptista. Cabe destacarse que ésta es una obra en conjunto con el artista plástico Francisco Faria donde Severo Sarduy, Haroldo de Campos y Néstor Perlongher, entre otros, colaboraron con textos propios. La poeta y el plástico arman un texto mixto que quiere configurarse como un “hiato” entre “la lectura y el mirar”, trazando una lógica de intercambio emparentada con regímenes de representación de la obra barroca¹¹.

De esta manera, Sarduy produce en consonancia con el modo en que Susana Scramim (2007: 23-43) piensa la constitución de “los pasajes” en el arte moderno. Estos *pasajes*, como categoría temporal registrable en los textos del presente, permiten discutir con las historizaciones, en la medida en que sostienen la existencia de “un presente no inaugural”, una zona de contacto en la que conviven distintos textos y acontecimientos que actualizan en una misma trama las paradojas y los anacronismos literarios. El “presente” de los textos literarios no tiene que ver con un “ahora” de los textos, alterado o mudado con relación a un eje “único e irreversible” de sucesos que los circulan. La temporalidad presente que actúa en los textos contemporáneos, más que presuponer una contemporaneidad implica la construcción de una “noción compartida del hacer literario”. Entonces, los escritores que juzgamos como “del presente” no son, para Scramim, necesariamente contemporáneos, sino que promueven un pensamiento común acerca de lo

⁹ Lamentablemente debido a políticas de copyright no podemos reproducir exactamente el poema de Sarduy pero, como Huidobro, explora la técnica del *technopaegnon* (isometría entre el componente lingüístico y la figura que se quiere diseñar):

“Jugamos fuera del tiempo
Y juega con nosotros el molino de viento
Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
Molino de aumento
Molino de unguento
Molino de sustento
Molino de tormento
Molino de salvamento
Molino de advenimiento
Molino de tejimiento” (*Altazor*, Canto V).

¹⁰ El concepto de “transposición” refiere el traslado de una representación de un sistema de signos a otro (del plástico al verbal, por ejemplo) y lo tomamos en el sentido en que L. Spitzer entiende la éfrasis (1982: 72): la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica implica la reproducción, por medio de palabras, de dichos objetos de arte.

¹¹ Dice el prólogo: “foi um mapeamento, a sua escritura. Escritura do olhar vago, atenta às obras do sentido e à superfície. Escrituras de formas esgarçadas na pele da imagem do texto, deslizando lenta sua estrofe sensível, revivendo a floração da leitura como proximidade, experiência afetiva. Como um outro espelho da imagem esfoliada sobre o qual o olhar incide. Essa incisura no corpo do poema a poesia devolve em sutura, deslocando a imagem para uma outra imagem, que está fora do quadro além da letra – curioso milagre topológico” (J. Vianna- Baptista, 1998:13).

literario. Estos escritores del presente con frecuencia no generan el efecto de formar parte de un grupo legible o identificable de escritores, sino que, por el contrario, suelen aparecer como partícipes de “una comunidad sin lazos”, constituida por singularidades movidas por un deseo de arte y no propiamente por un hacer artístico. (Scramim, 2007: 15-16). En esta perspectiva, Walter Benjamin es quien produce un concepto de “temporalidad presente en el arte” cuando estudia las formas originarias del barroco alemán y del expresionismo. Y concluye que todo presente artístico está ligado a ciertas “nociones de hacer literario”, que pueden incluir tanto una noción de no-hacer, pero que, sobre todo, pueden reafirmar “apenas un querer hacer artístico”. Es decir, que incluyen (o que pueden incluir) una “noción de abandono del propio acto de hacer literatura.” (2007: 16-17). En esta instancia, Scramim registra que los procedimientos críticos comienzan a leer esta literatura del presente en vinculación con el arte, pero propone que esta relación está modulada más precisamente por un “querer ser” y no efectivamente por un “ser arte”. De allí surge la posición política de algunas obras del presente que abdican de las características de ser arte, ultrapasando las fronteras de los géneros, siendo distintas modalidades discursivas, pero ninguna de ellas autónomamente (2007: 20).

Abierta no,
 Entrejunta.
 Esa ranura mira. (Sarduy, 2007: 113)

Llegados a este punto: ¿Tiene la poesía de Paulo Leminski alguna relación, por más imaginaria que fuese, con la poesía de Severo Sarduy más allá de los vínculos que ambos tuvieron con la Poesía Concreta? ¿Despliegan algún modo de habitar el lenguaje comparable y que -excediendo el idioma- nos permita visualizar la producción de una ética artística semejante?

Las Heterotopías simbolistas en los sujetos del habitar

No imaginen que lo que me gustaba era el lado racionalista de aquella tendencia [la vanguardia concreta]. Que me perdonen los rené descartes y los le corbusier pero lo que siempre me gustó en la cosa concreta fue la locura de aquello que representa la ampliación de los espacios de la imaginación y de las posibilidades de un nuevo decir, de una nueva y mejor expresión. Si a mí me gustase la razón, hubiese hecho un curso de contabilidad. (Leminski, 1985)

En la dedicatoria de la biografía de Matsuó Batshó (1983), el propio Leminski toma a Haroldo de Campos como el inventor, a través de la Poesía Concreta, “de la poesía Japonesa en Brasil” y asume que el mayor vínculo que traza y lo une al concretismo deriva de la experimentación y el interés de Leminski por el Haiku. La visualidad y la concisión como forma fija sostendrían la tendencia compositiva de la experimentación lingüística como un camino de acondicionamiento del espíritu por el arte de la palabra.

nada queda
 a no ser que sea bonito
 la idea fija

es mi deporte favorito
(Leminski, *Winterverno*, 2001.)¹²

Sin embargo, Susana Scramim en un artículo dedicado a la obra de Leminski, no niega la búsqueda *espiritiosa*, vitalista y experiencial que el orientalismo le aporta a esta poesía y propone una mirada que pone en correlación dichas búsquedas con el Simbolismo. Sin embargo, lejos de pensar al Simbolismo como una superación, es decir, un *más allá* de lo moderno y lejos de concentrarse (en el marco de la historia de la literatura brasileña) en la discusión con Dalton Trevisan dada en la revista *Joaquim* sobre “o seqüestro do simbolismo”¹³ para la constitución de la literatura moderna, Scramim (2010: 215) comprende al Simbolismo como parte del proceso de modernización de la cultura y de la producción artística de Paraná. En consecuencia, se detiene en la profundización del impacto que las poesías de Darío Vellozo (Río de Janeiro, 1869 - Curitiba, 1937) y Cruz e Sousa (Nossa Sra. do Desterro, actual Florianópolis 1861-Minas Gerais, 1889) tienen en el trabajo de Leminski. Piensa el impacto de las potencias “vitalistas” y *de pasaje* que estos dos simbolistas del siglo XIX le imprimen a la poesía vanguardista del XX¹⁴.

La relación que Scramim ve entre la poesía de Leminski y la poesía de final del siglo XIX se construye y se mantiene por “el deseo de producir vida literaria en un contexto de muerte” (Scramim, 2010: 220). Ante la decadencia del mundo que Raúl Antelo (1988: 12) registra como característica del siglo XIX, el anti-intelectualismo (tal como se hace evidente en la exaltación de Pelé) constituye, para la autora, una actitud asumida como práctica por esta producción poética. La vida es comprendida en su materialidad, es decir, en su aspecto sígnico:

Leite, lectura
letras, literatura
tudo o que passa,
tudo o que dura
tudo o que duramente passa
tudo o que passageiramente dura
tudo, tudo, tudo,
não passa de caricatura
de voce, minha amargura
de ver que viver não tem cura

¹² *Leminskiana. Antología variada*. Paulo Leminski. Mario Cámara (selección) 2006 p.141.

¹³ Es destacada la categoría de “seqüestro” con la que Haroldo de Campos (1989) discute la exclusión de Gregorio de Matos, y con él del Barroco, en La formación de la literatura brasileña de Antonio Candido, es decir en la formalización del canon de la literatura brasileña como proyecto nacional. Para revisar el secuestro del simplismo cfr: Bona Moreira, Caio R; “O Seqüestro do Simbolismo na revista *Joaquim*: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata”. En *Revista Crítica Cultural*, volume 3, n° 1, jan./jun. 2008. UNISUL.

¹⁴ La historia y la escritura de Cruz e Sousa es apasionante. Apodado “el Cisne Negro”, es uno miembro de honor de la Academia Catarinense de Letras, pero antes que eso fue hijo de esclavos liberados bajo la modalidad de alforria. Por lo tanto, es hijo de “negros forros”. Tuvo una educación cuidada por sus dueños, y pudo aprender francés, latín, griego y matemáticas. Paulo Leminski publicó en 1983 un conocido ensayo sobre él: *Cruz e Sousa*, Ed. Brasiliense, Colección *Encanto Radical*, São Paulo. Allí propone al anagrama como figura central de esta poesía.

(*leminskiana* p. 46)

En este punto, la letra y la poesía en su iconicidad asume, siguiendo a Scramim, el lugar de pasaje de los reflejos de un sujeto que, en consecuencia, se vuelve imagen. Los poemas, lejos de colocarse de mundos etéreos y evanescentes, conforme comúnmente son leídos los poemas simbolistas, están marcados por una concreción, en el sentido de que la composición se empeña en la posesión de un real no pacificado a través de la imagen. Sin embargo, no se trata de mero esteticismo o mero realismo, puesto que, como mencionamos, hay una opción por el pensamiento decadente. En este sentido, Paulo Leminski retoma del Simbolismo el modo en el que, a través de la letra como índice, se trabaja la relación entre la palabra y la cosa. Este aspecto parte de la construcción de un espacio que (coincidente en rasgos con la propuesta poética de Sarduy) reconstruye la noción foucaultiana de “heterotopías”. Es decir, se recrea “el espacio en el que vivimos (...) [como] un espacio heterogéneo. No una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas. [...] vivimos dentro de una red de relaciones que delinear lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer”¹⁵.

Las heterotopías foucaultianas yuxtaponen en un lugar real una variedad de espacios incompatibles. En las “heterotopías simbolistas” de acuerdo al modo en que las define Scramim (2010: 225), el territorio del “yo” pasa a ser pensado como un trayecto dislocado, como una “inautenticidad”, tornándose un artefacto más entre otros, marcando un desajuste entre la literatura y la vida con base en un vitalismo sin utopías, sin didactismo, en suma, sin modernismo progresista.

Esta lengua no es mía
 cualquiera lo percibe
 cuando el sentido camina,
 la palabra permanece.
 quien sabe que mal digo mentiras,
 verá que sólo miento verdades.
 Así me hablo, yo, mínima,
 quien sabe, yo siento, mal sabe.
 Esta no es mi lengua
 la lengua que no hablo traba
 una canción distante
 la voz, más allá, ni palabra.
 El dialecto que se usa
 en el margen izquierdo de la frase,
 he aquí el habla que me obstruye
 yo, medio, yo dentro, yo casi (*O exestranho* p.37)

La poesía de Leminski recrea, entonces, un espacio que obstruye a un “yo”, a priori, obstruido por la lengua. La poesía propone una forma y con ella, una posibilidad de organización del mundo conforme a las prácticas. Las formas-de-vida subjetivas se vuelven en la poesía formas que capturan y catapultan al sujeto en el balbuceo. Un “yo

¹⁵ Foucault, M: "Of other spaces", *Diacritics* N° 16, pp. 22-27, 1986.

medio, yo dentro, yo casi” que lo afirma en la misma medida en que lo inestabiliza. Pensar, de acuerdo con Reynaldo Laddaga, en el régimen de visibilidad cultural de las artes del siglo XX, implica asumir la separación “tiempo-espacio” como diluyente de la “situacionalidad de lugar” en una modernidad erosiva de las certidumbres epistémicas y subjetivas: “En la actualidad (afirma) el abordaje del arte requiere un trabajo particular, el de quien se confronta, cada vez, a una aparición sin modelo. (...) sublimidad o extrañeza son los valores que esta modernidad persistirá en valorizar” (Laddaga, 2009: 38-39).

De esta manera, Severo Sarduy y Paulo Leminski, constructores de epistemologías poéticas que son pasajes y cruces se vuelven, como en flujos laminares, líneas de corrientes de estas ideas en el siglo XX. Obstrucciones y búsqueda entre lo extraño (o lo *ex -estranho*) y lo sublime. Sujetos cualesquiera situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos. Sujetos abocados a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, campos de actividad de cuyo despliegue se espera la nada previa, a la vez que la desinstalación de modelos. Sujetos que actúan la juntura que articula, tal como anunciaba Sarduy, el desajuste entre la realidad (la obra barroca visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el horror vacui) (Sarduy, 1972: 182). Toda *la nada* que precede el espacio barroco.

Bibliografía

- Antelo, Raúl; “A ficção pós-significante” Museu/arquivo da poesia manuscrita. 1998.
- Cámara, Mario (sel.); *Leminskiana. Antología variada*. Paulo Leminski. Ed. Corregidor. Bs. As. 2006.
- Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, 2007.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998, pp. 85-95. Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti en Edición digital de Derrida en castellano.
- Diaz, Valentín; “Severo Sarduy y el método neobarroco”. En *Confluente* Vol. 2, No. 1, pp 40-59, Università di Bologna. Disponible en la web. Consulta 10/9/2011. <http://confluente.cib.unibo.it/article/view/1857>
- Franchetti, Paulo; “Paulo Leminski e o Haica”. *Em A pau a peda a fogo a pique. Dez estudos sobre a obra de Paulo Leminsky*. Marcelo Sandmann (orga.), Governo do Estado do Paraná, 2010.
- Gerbaudo, Analía; *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*, UNC, Universitas y Santiago Editor, Córdoba. 2006.
- Laddaga, Reynaldo. *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Editora. Bs. As 2006, 2010.
- Link, Daniel; “Sobre la Literatura y la vida”, material exclusivo para los alumnos de la materia Literatura del Siglo XX. UBA, 2011. Consulta 18/9/2011.
- <http://campus.filo.uba.ar/mod/forum/discuss.php?d=18584#p348052011>
- Leminski, Paulo; *La vie en close*. Editora brasiliense, 1994.
- Romero, Ciria (2007). *Severo Sarduy en Cuba 1953-19612*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente
- Sarduy, Severo, *Obras I. Poesía*. Fondo de cultura económica. México, 2007.

- Sarduy, Severo, “Barroco y Neobarroco” *América Latina en su literatura*. Ed. S XIX. México.1972.
- Scramim, Susana. *A literatura do presente. Historia e anacronismo dos textos*. Chapecó. Argos. Brasil. 2007.
- Scramim, Susana. “Paulo Leminski e o Simbolismo”. *Em A pau a peda a fogo a pique. Dez estudos sobre a obra de Paulo Leminsky*. Marcelo Sandmann (orga.), Governo do Estado do Paraná, 2010.
- Schmummann, Werner- Leminski Paulo; “Ervilha da fantasia”. Documental para TV, 1985.