

ANA CRISTINA CESAR

ÁLBUM DE RETAZOS

Antología crítica bilingüe
Poemas, cartas, imágenes e inéditos

Edición crítica y traducción

LUCIANA DI LEONE

FLORENCIA GARRAMUÑO

ANA CAROLINA PUENTE



CORREGIDOR

EN ESTADO DE EMERGENCIA: POESÍA Y VIDA EN ANA CRISTINA CESAR

La vida se escabulle, se escurre: está en su condición el ser movimiento, errancia, duración. Si la escritura intenta apresarla, al apresarla la convierte en historia, relato, ilación: ya no es vida, entonces, sino biografía. En *Água Viva* Clarice Lispector encontró una solución que ilumina en negativo esa imposibilidad de la historia de hacerse cargo de la vida: acercarse a lo *bio*, allí, implicó alejarse de la historia, despojar a la escritura no sólo de todo relato, sino también de personajes, narradores, acontecimientos, espacios y, aun, tiempo. También Virginia Woolf había optado por un modo inestable de escritura al intentar apresar, en *To*

Es decir, todo sucede como si, en nuestra cultura, la vida fuese *aquello que no puede ser definido pero que, precisamente por ello, tiene que ser incesantemente articulado y dividido*.

Giorgio Agamben, *Lo abierto*.

the Lighthouse, “that impersonal thing” y responder, con esa forma, a la pregunta de Lily Briscoe: “What is life? What is the meaning of life?”. “Life –había respondido Woolf en un texto anterior que puede leerse como intuición de esa escritura que vendría más tarde- is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo.”¹

¿Será que cuando la escritura es errancia y prolifera hacia la heteronomía, entonces, y sólo entonces, puede acercarse a la vida?

Algo de esa errancia anida en la escritura iridiscente de Ana Cristina Cesar. Cuando en 1982 se publican sus poe-

¹ En ambos casos, esa persecución de la vida por la escritura responde a una fuerte inestabilidad de la forma sobre la cual ambas autoras reflexionaron. Cf. Clarice Lispector, *Água Viva y Correspondência*; y Virginia Woolf, *To the Lighthouse, A Writer's Diary* y “Modern Fiction”, p. 69.

mas por primera vez en una editorial de gran circulación (Editora Brasiliense), el acontecimiento no sólo marca la consagración –en un sentido editorial y también crítico– de una poeta que hasta entonces había publicado sus textos en ediciones artesanales de escasa circulación. El hecho es también síntoma de una cierta decantación en la cultura brasileña de una serie de discursos “alternativos” que habían venido gestándose durante la década anterior de modo no necesariamente silencioso –la suerte de “happenings” en los que se presentaban estas antologías y textos resultaban a menudo no sólo explosivos sino incluso perseguidos por la policía– pero sí proliferantes por los resquicios y hendiduras de un espacio cultural al que se pretendía hacer aparecer como monológico o, en su defecto, vacío.

La edición de los poemas de Ana Cristina no es un hecho aislado: Brasiliense publica también en esos años *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu, *Gigolô de Bibelôs*, de Waly Salomão –que incluye una reedición completa del primer libro de Waly, inaugural en toda esa efervescente gestación, *Me segura que eu vou dar um troço*– y varios otros textos de poetas y escritores que, durante los

años setenta, habían venido removiendo las turbias aguas de la cultura de la dictadura.² Esos acontecimientos editoriales escenifican en la superficie de los textos el diálogo que, en el terreno de las relaciones íntimas, había sido fundamental en la construcción de lenguajes y prácticas sostenidos todos en una fuerte noción de *convívio*, como dice Waly Salomão, al dedicarle a Hélio Oiticica su compilación *O Mel do Melhor*.

Pero el caso de ese pequeño libro explosivo de Ana Cristina Cesar es más que un ejemplo de esa transformación. El texto, al recopilar todos los poemas publicados por Ana Cristina hasta el momento, resulta una suerte de “summa literaria” de su práctica poética; esos primeros poemas, por otro lado, vienen precedidos por una serie de “nuevos poemas” que, al releer y enmarcar a los poemas anteriores a través de una serie de operaciones de relectura y cita (lo que Ítalo Moriconi llamó el *carácter autofágico* de la escritura de Ana Cristina), sitúa a esos poemas anteriores en un terreno de permanente cambio y transformación, reforzando la condición de estos textos de pequeños terremotos en plena y constante actividad.³ Ni selección ni

² En Brasiliense se publican ediciones de Chico Alvim, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Chacal y Cacaso.

³ Sobre la relectura que la edición de *A teus pés* de 1982 realiza sobre los poemas anteriores de Ana Cristina Cesar –*Cenas de abril*, de 1979, *Correspondência Completa*, de 1979, y *Lavas de Pelica*, de 1980– trabajé en “Los secretos de la esfinge”, *Grumo* 2. Si se comparan las primeras ediciones de *Cenas*, *Correspondência* y *Lavas*, pueden percibirse, además de las citas y relecturas, también cambios y exclusiones de palabras, versos y aun poemas completos. También se presentan cambios en muchos de esos poemas que aun antes de su primera edición independiente habían sido publicados en revistas o antologías. Cf., en esta edición, las notas preparadas por Luciana Di Leone.

muestrario, tampoco ejemplo o caso, *A teus pés* —éste el título del libro— también puede leerse como una reflexión sobre esa transformación de la cultura brasileña operada durante la década del 70.

Claro que es posible leer también la poesía de Ana Cristina Cesar hacia el futuro, recorriendo las resonancias que ciertas conquistas y experimentos de su lenguaje poético tendrán en la poesía que le sucedió —y que de alguna manera impulsaron asimismo la periódica publicación de otros textos de Ana Cristina que hasta entonces habían permanecido inéditos (sobre todo aquellos compilados por Armando Freitas Filho, *Inéditos e dispersos*, de 1985, *Escritos da Inglaterra*, de 1988, y *Escritos no Rio*, de 1993), así como el volumen de sus cartas y la nueva antología realizada por Armando Freitas Filho para la Colección *Novas Seletas*, cifras de un interés cada vez más importante sobre la obra de esta poeta. Como en una suerte de Pessoa posmoderno, la escritura de Ana Cristina continúa sacando textos de la galera —postales, como en “Epílogo” de *Lavas de Pelica*— a partir de ese maletín, también mágico, que es su archivo, hoy depositado en la sede carioca del Instituto Moreira Salles. Su poesía parece ser, como la del poeta portugués, infinita.

Ese efecto de escritura infinita que Ana Cristina instaló en la lectura que ella misma hizo de su propia poesía adquiere, desde su archivo, mayor intensidad. En él se per-

cibe con claridad el carácter de *obra en proceso* de la escritura de Ana Cristina: los textos son reagrupados en manuscritos diversos; distintas versiones de un mismo poema, corregidos varias veces con tintas de distintos colores, aparecen en cuadernos y libretas o se desprenden de ellos para encabritarse, nuevamente manuscritos, en hojas lanzadas al viento inhóspito de la “exterioridad”. Podría creerse que se trata del exceso de auto-corrección y autorreflexividad de una poeta que, sin dudas, se destacó por su conciencia crítica. Pero no se trata sólo de eso, sino de otra pulsión aparentemente contradictoria con esa pulsión autocrítica. Como los dibujos que publicó en *Caderno de Portsmouth*, esos textos se sostienen sobre el régimen de la proliferación de las formas que van repitiéndose y cambiando hasta perder su forma original y convertirse en otra cosa: textos y dibujos mutantes, *poesía como arte de la conversación*, como la llamó Flora Süssekind, más que texto en un sentido estático y rígido, la escritura de Ana Cristina asume hasta las últimas consecuencias la dimensión efímera de la experiencia.

Desde estas coordenadas, la escritura de Ana Cristina no sólo se aúna a esos textos tan disímiles entre sí y con su propia escritura junto a los cuales siempre se la leyó para separarla —la poesía marginal— sino también a la emergencia, en textos diversos y producidos desde los vértices más disímiles, de una problematización de la relación entre

escritura y vida en la que deben colocarse también un gran número de textos que dramatizan esa misma relación sea desde un modo crítico –como *Em Liberdade* y *Stella Manhattan* de Silviano Santiago, *Armadilha para Lamartine* de Sússekind & Sússekind, *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu, *Mar de Mineiro* de Cacaso, *Os Últimos Dias da Paupéria* de Torquato Neto, o los últimos textos de Clarice Lispector –*Água Viva*, *A Via Crucis do Corpo*, *A Hora da Estrela*–, o de un modo quizás más “ingenuo” y directo, como en el caso de la afloración de testimonios de vida y de guerrilla, cuyo caso más paradigmático parece ser *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira. En el caso de la poesía de Ana Cristina esta cuestión se inserta en esa serie y permite leerla desde su más intensa complejidad: la de la explosión de la subjetividad que vio la literatura brasileña a partir, sobre todo, de los años setenta.⁴

Del sujeto y lo personal

La poesía eminentemente subjetiva de Ana Cristina Cesar –poesía intimista, sentimental y corporal, enunciada en yo y constructora de un escenario en el que el yo se exhibe– convive con una evidente interrupción de esa pulsión exhibitiva. Junto a la exhibición y lo personal, un cierto repliegue y anonimato. En sus libros de poemas, la intimidad viene reforzada en cada caso por la elección de uno o varios dispositivos de indicación subjetiva: *Cenas de abril* exhibe en los poemas el deseo del yo lírico; *Correspondência Completa* abandona el verso para posicionarse como una única y larga carta destinada a “My Dear” –insertándose de esta manera en la dicción subjetiva que despliega el género epistolar–; *Luvas de Pelica* trabaja con el formato diario (diario de viaje, comenzando por el viaje en avión) entremezclando ese diario con cartas y correspondencia que refuerzan esa pulsión subjetivadora. Pero lo personal aparece atravesado siempre por fuerzas

⁴ Sobre esta cuestión, cf. Flora Sússekind, *Vidrieras Astilladas*; José Guilherme Merquior, “Capinam e a nova lírica” y “Sobre o verso de Francisco Alvim”; Silviano Santiago, “Os abutres”; y Heloisa Buarque de Hollanda, “Introdução”, en *26 Poetas Hoje*. En un texto bien temprano Heloisa Buarque ya anticipaba que aun incluso en los testimonios de guerrilla no se trataba de una autobiografía sino de algo diferente. Según Heloisa, en las memorias de exiliados/poesía na prisão, no se trataría ni de nociones clásicas de autobiografía o de relato histórico, porque en ellos no se manifestaría el deseo de recuperación y organización del tiempo pasado, ni tampoco habría un énfasis factual. Dice Heloisa: “é relativamente pouca a informação original acerca da luta armada, organizações, torturas, inquéritos etc.” Habría que leer esos escritos, por lo tanto, “pela via do testemunho geracional. O leitor se identifica com o relato e atualiza uma memória que também é a sua. Saber o que já se sabia. Vivenciar aquilo que não nos permitíamos vivenciar.” Cf. Heloisa Buarque de Hollanda, “Um eu encoberto” p. 194.

que descentran al sujeto: numerosas citas, traducciones de otros poetas, y restos de conversaciones desvían esa intimidad de los poemas hacia una cierta exterioridad que sin embargo no conduce en los poemas a un abandono del sujeto, sino a una constante imbricación entre exterioridad e intimidad. Exterior e interior, o el yo y su interlocutor, no se oponen en estos poemas, sino que se intersectan precisamente en ese punto móvil que es el sujeto.

Un fragmento del primer poema de *A teus pés* condensa varias de estas estrategias:

Banda sonora de fondo: piano en el burdel, voces regateando una información difícil. Ahora silencio: silencio electrónico producido por el sintetizador que antes compuso una amenaza de alas batiendo frenéticamente. Acabado técnico.

Los canales que sólo existen en el mapa.

El aspecto moral de la experiencia.

Primer acto de la imaginación.

Soborno en el burdel.

Tengo una idea.

No tengo la menor idea.

Una frase en cada línea. Un golpe de ejercicio.

Memorias de Copacabana. Santa Clara a las tres de la tarde.

Autobiografía. No, biografía.

Como un documental cinematográfico, el poema se construye a partir de la concatenación de imágenes o escenas que, si por un lado refieren directamente a la vida ("Esta es mi vida", dice uno de los versos siguientes), por el otro lado lo hacen adoptando un formato entrecortado que parece reforzar la idea de construcción. La referencia a ese "acabado técnico" interrumpe el tono confesional. Se trata en realidad de un poema-guión que quiebra la continuidad y conspira contra la unión de las escenas en una sintaxis única, en un discurso, en una narrativa que dé cuenta completa de ese sujeto omnipresente. La indicación de una poesía biográfica, y la declaración "Esta es mi vida", aparecen enmarcadas en una concisión muy lacónica: un verso para cada declaración (o, como dice el poema, "una frase en cada línea"); cada verso es como un flash, verdaderas escenas pero mínimas de vida, sin conexión evidente unas con otras, que en la renuncia a la ilación presentan esas escenas de forma inconexa, descolgadas, evitando toda narratividad y o discursividad. Lo poético es construido a partir de la concatenación de imágenes, pero ya no poéticas (literarias) sino jugando con el sentido literal y tecnológico de la imagen. Si la poesía es imagen, Ana Cristina lleva este mandato a su límite exterior a partir del cual se convierte en imagen pura: "Memorias de Copacabana./Santa Clara a las tres de la tarde." Los versos parecen insertarse en la página del poema cual collage de postales e imágenes.

No hay oposición entre un sujeto y su descentramiento hacia otras voces o escenas, sino escenificación de la poesía como registro de lo que se podría nombrar como una cierta *extimidad* de la poesía. El sujeto *es* también ese afuera, ese descentramiento, esos otros; la intimidad *es* un cuerpo extraño que anida en el seno más íntimo del yo interior y al cual el propio sujeto jamás puede llegar más que con acercamientos esporádicos, escaramuzas y pequeñas invasiones.⁵ Como dice Ana Cristina en uno de sus poemas: “la subjetividad se parece a un robo inicial”.

La figura que diseñan estas operaciones es más una deriva –en general, fuertemente marcada por la interrupción y el desvío– que la coagulación de una identidad. Esa

deriva hace de los poemas cifras del movimiento constante de la escritura. Desde el título “Meios de transporte” que Ana Cristina pensó darle a *Luvas de Pelica* –y finalmente descartó–, mediante esa centralidad del movimiento los poemas aparecen interrumpidos por operaciones diversas: o se contraen por la irrupción de otras voces, o imitan el habla entrecortada, o se desplazan hacia formas diversas de escritura, deslizándose por una variedad de lenguas y registros.⁶

La interrupción y la idea de lo inconcluso prolifera en sus textos: *Correspondência Completa* se titula irónicamente un libro, brevísimo, constituido apenas por una sola carta; “Jornal íntimo” se interrumpe en una preposición

⁵ El término *extimidad* surge en el pensamiento de Lacan para designar lo real en lo simbólico. Según la definición de Dylan Evans en *An Introductory Dictionary of Lacanian Vocabulary*: “extimacy”, neatly expresses the way in which psychoanalysis problematizes the opposition between inside and outside, between container and contained. The real is just as much inside as outside, and the unconscious is not a purely interior psychic system but an intersubjective structure (“the unconscious is outside”). Again, the Other “is something strange to me, although it is at the heart of me.” The center of the subject is outside: the subject is ex-centric. The structure of extimacy is perfectly expressed in the topology of the torus and Moebius strip.” Según Jacques-Alain Miller, “Extimacy is not the contrary of intimacy. Extimacy says that the intimate is Other –like a foreign body, a parasite. In French, the date of birth of the term “intimacy” can be located in the seventeenth century; it is found for instance in Madame de Sévigné’s *Correspondance* (...)”. Cf. Jacques Alain Miller, “Extimité”. Hay una escultura de Lygia Clark que se llama “O dentro é o fora”, una estructura de acero inoxidable, elástica y deformable, que continúa la propuesta iniciada con *Caminhando*, una cinta de Moebius a la que el “participante” debe cortar longitudinalmente con una tijera.

⁶ Del inglés y el francés al portugués, pero también de lenguas o estilemas en los que se reconocen otros poetas y escritores (Pessoa, Bandeira, Moore, T. S. Eliot, Baudelaire, Lispector, Mansfield); y desde registros más “literarios” (Cf. “Encomienda”, en *Otros inéditos*) a registros vulgares y pedestres (Cf.: “Pienso poco en Thomas. Pasó el frío de los primeros días. Después, hartazgo: de él, de su pija, de su política, de su guitarra. Pero no me ocupé del asunto. Me tomé vacaciones.”)

("Volví al"); "Epílogo", el poema con que se cierra *Luvás de pelica*, también se detiene por una salida de escena sorpresiva del yo lírico. Sin embargo, no se trata de un fragmentarismo puro y simple porque, de hecho, son varias las operaciones de religamiento –tanto dentro de un mismo poema como de poema a poema–, que van pautando esa deriva del texto: los poemas no sólo se conectan unos con otros dentro de un mismo libro, sino que también de libro a libro, a través de esas citas y referencias ya mencionadas, los textos se enlazan reescribiéndose a sí mismos interminablemente, construyendo una idea de escritura como pura dispersión.

Ana Cristina percibió molesta esa sintaxis entrecortada. En una carta a Maria Cecília Londres Fonseca, le dice:

Siento nostalgia de otro lenguaje (ya te lo dije) –quisiera escribir poemas largos, con versos largos y fluidos, como quien escribe cartas– como Pessoa, o el Capinam de Anima (¿lo conocés? Va a salir en la anto-

logía). Pero sólo consigo raros ritmos cortos, entrecortados, puntos y comas en cada esquina. Quisiera escribirte con largos versos, ritmo fluido.⁷

Ése es el ritmo que consigue, indudablemente, en *Luvás de pelica*. En "Na outra noite no meio do fio" una sintaxis serpenteante despliega el poema a partir de la conexión de fantasías que se asemejan a un sueño diurno. Es como si hubiera allí conseguido extender en la superficie horizontal del poema la sintaxis serpenteante que con el encabalgamiento, en el verso, impone el ritmo de prosa.⁸ *The Waste Land*, de T. S. Eliot –uno de los subtextos de Ana Cristina más fuertes, como puede percibirse desde el título *Cenas de Abril*– es uno de los ejemplos más típicos de esa sintaxis serpenteante del verso que Ana Cristina busca, también presente en otra poeta central en la biblioteca de Ana Cristina, Marianne Moore.⁹ Pero en el caso de Eliot, el encabalgamiento constante despliega en el eje vertical una heterogeneidad que resulta siempre contenida dentro de la

⁷ Cf. sección "Correspondencia", carta 1.

⁸ Sobre el encabalgamiento como rasgo distintivo del poema, dice Giorgio Agamben: "El *enjambement* exhibe una no coincidencia y una desconexión entre elemento métrico y ritmo sintáctico, entre ritmo sonoro y sentido, casi como si, contrariamente a un difundido prejuicio, que ve en ella la consecución de una perfecta adhesión entre sonido y sentido, la poesía viviese, en cambio, tan sólo de su íntima discordancia. El verso, en el momento mismo en que, rompiendo un nexo sintáctico, afirma su propia identidad, se ve, sin embargo, irresistiblemente atraído a inclinarse sobre el siguiente verso, para aferrar aquello que ha arrojado fuera de sí: esboza un paso de prosa con el mismo gesto con que da testimonio de su propia versatilidad. Cf. *Idea de la prosa*, pp. 22-23.

⁹ Para las intertextualidades de la poesía de Ana Cristina con Eliot, Moore y otros, cf. Flora Süssekind, *Até segunda orden não me risque nada*.

forma del verso. En los poemas en prosa de Ana Cristina, esa energía es llevada hacia el extremo y al desplegarse sobre el eje horizontal, presiona incluso sobre la forma misma del verso, exhibiendo una suerte de proliferación del discurso que sin embargo no adopta ninguna pulsión narrativa porque siempre hay un punto de *versura* que retiene la idea del verso en una espacialización y horizontalización de lo poético: el verso *se acuesta* sobre el renglón, y en ese acostarse parece también acercarse a la experiencia.¹⁰

La “tensão constante entre poesia-da-experiência e poesia da auto-reflexão, entre dicção aparentemente muito pessoal” e postura quase sempre “em guarda”¹¹ debe ser postulada no tanto como una contradicción sino como un desplazamiento: de lo subjetivo en tanto política de identidad a lo subjetivo como forma de captación de una experiencia inaproximable. Que no necesariamente deba tratarse de una experiencia personal, íntima, única y original, pero que

pueda sí utilizar como materiales de esa literatura *también* esa experiencia personal e íntima.

La poesía de Ana Cristina se sostiene en dos pilares, endebles en su constitución, pero pilares al fin: el sujeto y la experiencia. Mientras el sujeto se descentra en voces y es ese descentramiento lo que lo constituye, no en una multiplicidad, sino en un sitio en tensión de voces diversas donde el exterior y la intimidad resultan indistinguibles, la experiencia que ese sujeto articula en el discurso es una experiencia también descentrada, que reniega de la presencia, la plenitud, y la completud. Esto no significa, sin embargo, que un sujeto y experiencia plenos habiten en “lo real” pero no puedan ser capturados por la poesía, sino más bien que en esa captación de un sujeto y experiencia cercenados la poesía se postula como indiferenciada de lo real. La poesía se niega a la sutura de esos desvíos y elige en cambio, por operaciones diversas, la figuración poética de esas fracturas.¹²

¹⁰ De nuevo: no es Ana Cristina única en esta suerte de horizontalización del verso que ve la poesía durante las últimas décadas y cuyas asociaciones con lo bajo, lo pedestre y, en algunos casos, lo abyecto (para salir del Brasil, pienso en Perlongher y Osvaldo Lamborghini) podría poner estas cuestiones, cf. Rosalind Krauss en *Bachelors* y Hal Foster en *The Return of the Real*.

¹¹ Flora Süssekind, *Até segunda orden não me risque nada*.

¹² Según Martin Jay, la elaboración teórica de una noción de experiencia semejante a la que puede percibirse en estos poemas de Ana Cristina puede encontrarse en dos de los pensadores franceses que más influyeron en ella —como puede percibirse a través de su correspondencia y de sus artículos críticos—: Foucault y Barthes, pensadores que también, y como no podía dejar de serlo dada su preocupación por la noción de experiencia, se ocuparon de un pensamiento renovado sobre el sujeto en los años 70 y 80, describiendo, con esas preocupaciones, una parábola que

Por eso el intimismo de los poemas de Ana Cristina no tiene tanto que ver con sentimientos y emociones –siempre superficiales en esta escritura, como señaló Silviano Santiago¹³–, sino con la presencia constante de cuerpos y deseos: el cuerpo y los deseos del sujeto lírico, como también los de otros sujetos. En sus poesías, sin embargo, no es el cuerpo el que se describe, sino los efectos que en éste producen las diferentes relaciones con el deseo, las fantasías, y las relaciones sexuales. Ese erotismo es también un descenramiento del sujeto, como en “O ginecologista” (texto autocensurado por la propia Ana Cristina en la primera edición de *Luvás*) que huele la acidez vaginal de sus distintas pacientes y se relame los labios, en la camilla del consultorio. Cito la traducción:

El ginecólogo

Espera a las próximas mujeres con labios apretados sobre la lengua. Camina por el consultorio. Sólo consigue adherir a la más estricta verdad. Señora, sáquese la bombacha y suba ese escalón sin demora. Asegura la linternita y aparta los obstáculos a la visión. Clara y lúcida. ¿Debería llamar para cancelar? Del techo baja

las tiras de cuero. Jadear. Que pase la otra. Huele diferente. Grados variados de acidez. Todavía esperando cubre la sala con un gesto extinto y se humedece las comisuras de la boca, listo a empuñar la tijerita curva como una caricia extemporánea.

Como en este poema, cuerpo y deseo no definen en la poesía de Ana Cristina Cesar sujetos plenos de identidad definida, sino desvíos y derivas: del ginecólogo al que se refiere en tercera persona, a las mujeres que miran cómo las tiras de cuero bajan, al yo lírico que al recordar e imaginar la escena –y escribirla– piensa en cancelar la cita con el ginecólogo. Perder el rostro para ganar el cuerpo parece ser el mandato de esta poesía.

La demisión del verso

Psicografía

*También yo salgo sin rumbo
y procuro una síntesis en las demoras
cazo obsesiones con fría temperancia y digo*

los separa de una más general desconfianza de estas nociones dentro del seno del Postmodernismo francés. Cf. Martin Jay, *Songs of Experience*, pp. 361-400.

¹³ Cf. Silviano Santiago, “A falta que ama”.

*de corazón: no supe y digo
de la palabra: no digo (todavía no puedo creer
en la vida) y demito el verso como quien saluda
y vivo como quien despide la rabia de haber visto*

Ana Cristina Cesar

Una de las características más evidentes de *A teus pés* es su radical heterogeneidad. El libro compila varios libros de poemas bastante diferentes entre sí, pero además, aun dentro de un mismo libro, esa heterogeneidad es contundente: en *Luvás* es posible encontrar un poema breve que juega con el espacio en blanco de la página (“necesito volver y mirar de nuevo...”), una traducción (“Primera traducción”), o una aparente entrada de enciclopedia (“Hécate”). Esa heterogeneidad se repite en *Cenas* y en los primeros poemas de *A teus pés*. Como señaló Maria Esther Maciel, esa “poesia à margem do verso” es uno de los ejemplos del entrecruzamiento entre poesía y otras modalidades discursivas que aparece en la literatura brasileña de los años setenta.¹⁴ En el caso de Ana Cristina esa heterogeneidad debe ser interpretada como una progresiva búsqueda de un exterior de la poesía, como efecto de un sujeto descentrado

y en deriva que presiona la forma hacia una “deformación” o demisión del verso. De lo que se trata es de llevar la poesía fuera de sí, ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre literatura y no literatura parece dejar de funcionar. En otra carta a Cecília Londres Fonseca, luego de transcribir un texto que, según Ana Cristina, “no es “poesía” ni propiamente “literatura”. Es más biográfico, medio brutal.”¹⁵, se pregunta:

¿Será que eso funciona como literatura? ¿Alguien que no supiera quién soy, que no me conociera, lo encontraría interesante? Raro. La lit. parece ser un lugar para decir CON OSADÍA que yo no tendría “en la vida real”. El foco en 3° y el discurso indirecto libre parecerían como peligrosos artificios. No sé, eso me confunde. Pero por otro lado es mucho más interesante que lo “bello en sí” de ciertos poemas... La solución que veo: es una forma todavía híbrida.

La demisión del verso se alinea junto con un abandono de lo “bello en sí”, cifra de una preocupación que, si bien estaba presente en la escritura de Ana Cristina desde muy temprano (cf. uno de los primeros poemas, “Forma sin

¹⁴ Maria Esther Maciel, “Poesia à margem do verso”, en *A memória das coisas*. El artículo trabaja la profundización de esta tendencia en la poesía de los años 90.

¹⁵ Ana Cristina Cesar, Sección Correspondencia, carta 3.

norma”, en *Inéditos y dispersos*), parece resolverse por la adopción de una forma híbrida sólo hacia fines de los años 70, sobre todo, durante la escritura de *Luvas de Pelica*, que es el ejercicio más claro de esa resuelta forma híbrida. También *A teus pés* se resuelve por esta hibridez: poemas breves, más largos, en prosa, para acabar con un abrupto cambio de registro en “Fuego del final”:

26 de marzo.

Necesito comenzar de nuevo el cuaderno terapéutico. No es como el fuego del final. Un cuaderno terapéutico es otra historia. Es deslavada. Sin guantes. Medio bruta. Es un papel que desistió de dar mensajes. Una imitación de lavandería con sus máquinas a seco y sus prendas a vapor. Un informe del instituto nacional de comercio, ríspido pero dichoso, inconfesadamente dichoso. En él yo soy yo y vos sos vos mismo. Todos nosotros.

Digo todo con ays a voluntad. Y recojo los restos de las conversaciones, ambulancia. Trottoir en la casa. Unos tantos recelos.

El terapéutico no se hace el inocente ni se hace rogar. Responde y cierra con llave. Metálico, estalla en la boca, sin sanata.

Y de nuevo.

En la primera inscripción en todo el libro de una “entrada de diario” sin más, señalada por la fecha –la única–, el poema designa una impugnación a la escritura redentora, impugnación que en realidad *A teus pés* viene ejerciendo desde el primer poema. A través de operaciones como la inclusión de datos y el ejercicio, si no con el formato del diario, sí con su escritura (telegráfica, ocasional, con las iniciales de los nombres “verdaderos” de amigos y relaciones de Ana Cristina, como H., o Patinho, de situaciones claramente incorporadas de su vida cotidiana), la escritura –poética o no– se desliza del registro de la cotidianidad hacia ese “cuaderno terapéutico”. En el poema, el salto desde el poema anterior hacia la idea de un cuaderno terapéutico opera explicitando esa suerte de desbordamiento del poema hacia una escritura que abandona la distinción entre lo literario y lo no literario.

El trabajo con el archivo de Ana Cristina Cesar depositado en el Instituto Moreira Salles evidencia esta correspondencia entre la “vida real” y los escritos literarios de Ana Cristina de diversas maneras: una rápida leída a las cartas incluidas en la sección “Correspondencia” de este libro puede verificar la inclusión, sin transformaciones ni reelaboraciones, no sólo de situaciones de su vida personal e íntima, sino también de sus preocupaciones intelectuales y sus otros trabajos como traductora y crítica. Pero aun más allá de su correspondencia, sus notas, resúmenes, trabajos, y líneas enteras de cuadernos, álbumes y agendas resurgen

en poemas variados quebrando toda posibilidad de establecer límites ciertos entre lo que es literatura y lo que no es literatura (ensayos, traducciones, cartas, diario íntimo, anotaciones personales, agenda), entre lo que es literatura y lo que es vida.¹⁶

Esa hibridez específica el itinerario del abandono del verso en Ana Cristina: se trata de una impugnación radical de la *forma literaria* en tanto sublimación y ejercicio de redención, que se define precisamente por la deriva hacia espacios que, en la poesía moderna, habrían sido desestimados como base de un trabajo artístico. También en una carta, Ana Cristina lo explicita:

Estuve preparando *Poema de sete faces* do Drummond y descubro que lo que él quería era quejarse de la vida y llorar de pena de sí mismo, pero salió por la tangente de la mirada irónica y distante. O si no se queda dando vueltas: sobre lo que siente pena, vuelve corriendo hacia las casas que espían al hombre o hacia el colectivo lleno de piernas, visualidad que poco importa. "Siento horror, siento pena de mí mismo y siento muchos otros sentimientos violentos, pero se esquivan en el inventario..." Me gustaba Drummond. Hoy me parece un hipócrita y la literatura duele. Sólo la dicción

noble podría a tales alturas consolarme, le decía yo a mi diario íntimo, lleno de páginas bien escritas e inacabadas en la impotencia. En realidad siento pena de mí y escribir sería revolverse en esa pena, dictar consuelos. El tono seco de los textos "modernos" quieren exorcizar, tematizar la pena, y no profundizar en ella.¹⁷

Frente a esa forma sublimatoria de literatura, la poesía de Ana Cristina diseñó estrategias de interrupción de ese poder redentor de lo literario mediante la hibridez sustentada en un acercamiento o captación directa de lo real por la literatura y la poesía.

Durante esos mismos años, Lygia Clark y Hélio Oiticica abandonaron el concepto de obra artística como objeto ofrecido a la contemplación del espectador. En el itinerario artístico de Hélio y Lygia, el abandono de la obra en tanto objeto supone un intento de reemplazar esta idea por la de una incitación a la experimentación: el arte se propone entonces como una suerte de soporte para producir él mismo experiencia en un sujeto activo que participa de la experiencia y la produce en su "consumición" (y las *Cosmococa* de Hélio Oiticica, o sus *Ninhos*, exacerbaban esta disposición).¹⁸ Tampoco en la poesía de Ana Cristina la

¹⁶ Cf. "Notas a esta edición" y "Cronología".

¹⁷ Cf. Sección correspondencia, Carta IV, p. 299.

¹⁸ Sobre Lygia Clark, cf. Guy Brett en *Lygia Clark*; sobre Hélio Oiticica, Waly Salomão, *Hélio Oiticica Qual é o Parangolé e Outros Escritos* y Celso Favaretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*.

escritura se separa de la experiencia sino que es ella misma, la escritura, la que se convierte en experiencia: son varios los poemas que asocian escritura y cuerpo en un vórtice vertiginoso en el que obra y cuerpo se consumen, lo que marca una progresiva apertura del objeto literario al mundo exterior que se propone además como un vaciamiento del valor fetichista del objeto literario. Su suicidio, tal vez, deba ser leído también dentro de estas coordenadas.

El fin de la autonomía

La impugnación a la forma literaria como modo de redención de lo real en la literatura no-literaria de Ana Cristina Cesar es un claro paso al costado de un paradigma de arte moderno que en la literatura brasileña comienza a desmoronarse a partir de algunas intervenciones artísticas y teórico-críticas que emergen en la cultura brasileña a partir de los años setenta del siglo veinte. Las razones y ejemplos de ese desmoronamiento son varios y heterogéneos y, más que resumirlos en una suerte de espejo negativo de un modernismo él mismo también heterogéneo, tal vez convenga discernir de las obras que, como las de Ana Cristina,

se alejaron de ese paradigma, las características *positivas* de ese desplazamiento. En estos poemas y no poemas, la deformación de la escritura y ese acercamiento a lo híbrido resultan en una impugnación a la autonomía artística que lleva a la construcción de textos en los que se dibuja, a través de operaciones discursivas novedosas, una cierta continuidad entre arte y vida. De allí que los modos de confrontación con lo real se pauten sobre un enfrentamiento a menudo descarado y desesperanzador, en donde la utilización de un lenguaje coloquial e incluso "grosero" irrumpe en la escritura alejándose de todo posible neorrealismo: ni pintoresquismo ni costumbrismo, ese coloquialismo cumple una función de corte abrupto, de golpe y de explosión (al modo de un Fonseca o un Lamborghini), o, como dice la propia Ana Cristina:

Como si el único alivio fuera imaginar una gran literatura que las arrebatará y reventará, un texto que ya naciera impreso y divulgado directamente desde mi cabeza hacia la úlcera de los otros.¹⁹

Según Hal Foster, "to proclaim the autonomy of the art *object*, as both aesthetics and art history often do, is to presuppose or to project an autonomy of the art *subject*".²⁰ Si

¹⁹ Cf. Sección Correspondencia, carta IV.

²⁰ Hal Foster, "Antinomies in Art History", p. 101.

el sujeto en Ana Cristina ya no se proclama como sujeto autónomo, tampoco su experiencia retiene ningún brillo de verdad o autenticidad. Pero el arte pensado en el mismo terreno que la vida —ella también incomensurable e incomprendible— permite desarmar la noción de un arte que, separado de la vida, se erigiría como su contestación o su promesa de felicidad. Mientras que el principio de la autonomía artística impulsado por un tipo de arte —el arte constructivista y modernista— y el imperativo kantiano de auto-crítica condujo a la historia del arte a imponerse la tarea de demostrar la autonomía del arte, por un lado, y por el otro conectar el arte a la historia social, esa tensión —que tanto la historia del arte como la teoría literaria resolvieron de diversas maneras— parece ser reemplazada en estas obras por otro tipo de preocupaciones y conceptos.²¹

¿Cómo leer, entonces, a Ana Cristina? Habría que proponer un concepto de forma estriado por el exterior en donde la aporía de la apariencia estética pueda ser suplantada por otra más acorde con estos desplazamientos. Los experimentos vitales que acompañaron a estas prácticas artísticas (la experiencia con las drogas, el descubrimiento del cuerpo, la noción de experimentación, el *desbunde*, la *curtição*, en síntesis: ese *convívio* del que hablaba Waly Salomão) tal vez ayuden a conceptualizar una noción de

obra para la cual el exterior funciona, como en la poesía de Ana Cristina, como *extimidad*.

En “Cadê Zazá? Ou a Vida como Obra de Arte”, Silviano Santiago analiza un episodio escandaloso ocurrido en Río de Janeiro en 1972. Luiz Carlos Maciel —“guru dos anos 1970”— aparece entonces, bajo el sol de Ipanema, con una tanga de mujer. Su acto, según Silviano,

Narra o modo pelo qual um modelo exemplar de comportamento explode no cotidiano, substantivando um campo magnetizado, influente a partir das intensidades adjetivas que para ele refluem. Quando se diz *modelo exemplar*, é preciso tomar um pequeno cuidado. Não existe por detrás da prática de subjetivação a vontade de impor aquele comportamento específico (no caso, o uso público da calcinha pelo homem) como *bom* para todas as pessoas. A experiência a que estamos nos referindo não se confunde com a do artista pop, que deseja impor a todos, o seu comportamento singular como modelo a ser imitado, copiado pelos fãs. A subjetivação não se desgasta pelos meandros que padronizam a maioria pela obediência ao modelo dominante. Em outras palavras, através do experimento vital não se busca uma normalização ética tendo como pano de fundo a estetização do corpo humano. Nem imitação nem cópia do modelo exemplar, vale dizer ausência de

²¹ Cf. Hal Foster, “Antinomies in Art History”, p. 85.

qualquer desejo hierarquizante. A transversal como traço signifiante. O experimento vital traduz antes uma escolha pessoal cujo fim, segundo Foucault em entrevista a Rabinow, é o de constituir uma “vida bela”, “de deixar para os pósteros a lembrança de uma bela existência.”²²

Tal vez convenga adoptar ese concepto, experimento vital, con todos sus pliegues, como un concepto que nos

permita acceder *también* a esas obras-no obras que en la cultura brasileña –y no sólo allí– comienzan a proliferar a partir de los años setenta. La lectura no exclusivamente formalista de los poemas de Ana Cristina desde su archivo, ese régimen dispersivo de preocupaciones sobre las relaciones entre lo real y el texto, puede ser una buena entrada –aunque oscura y complicada– a esta selva de lo real en la que se ha convertido gran parte de la literatura y del arte contemporáneo.

²² Silviano Santiago, “Cadé Zazá? Ou a Vida como Obra de Arte”, pp. 211-212.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Barcelona: Península, 1989.
- Beja, Morris (ed.). *Virginia Woolf: To the Lighthouse. A Selection of Critical Essays*. London: Macmillan, 1970.
- Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1998.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Vocabulary*. New York: Routledge, 1996.
- Favaretto, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- Foster, Hall. "Antinomies in Art History". En *Design and Crime. (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso, 2002.
- . *The Return of the Real. The Avant-garde at the Turn of the Century*. Cambridge: MIT, 1999.
- Jay, Martin. *Songs of Experience. Modern American and European Variations of a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Krauss, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge: MIT, 2000.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. "Um eu encoberto". Gaspari, Elio; Hollanda, Heloisa Buarque de & Ventura, Zuenir. *70/80. Cultura em trânsito*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- . "Introdução". *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- Maciel, Maria Esther. *A Memória das Coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- Merquior, José Guilherme. "Capinam e a nova lírica". En *A Astúcia da Mímese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- . "Sobre o verso de Francisco Alvim". En *A Astúcia da Mímese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- Miller, Jacques-Alain. "Extimité". En Mark Bracher et al. (ed.), *Lacanian Theory of Discourse. Subject, Structure and Society*. New York: New York University Press, 1994.
- Moriconi, Italo. *Ana Cristina Cesar. O Sangue de uma Poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- Salomão, Waly. *Hélio Oiticica. Qual é o Parangolé e Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- Santiago, Silviano. "Singular e Anônimo". *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- . "A falta que ama". En Ana Cristina Cesar, *Novas Seletas*. Org. Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- . "Os abutres". *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- . "Cadé Zazá? Ou a Vida como Obra de Arte. O Cosmopolitismo do Pobre". Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- Süssekind, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- . *Vidrieras astilladas*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Wordsworth, 1994.