



EL ARCHIVO LATINOAMERICANO 2

El mapa dolorido del cuerpo

Virna Teixeira

Introducción, selección y traducción de
Francisco Gelman Constantín

ILH : Instituto de Literatura Hispanoamericana



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

EL ARCHIVO LATINOAMERICANO 2

El mapa dolorido del cuerpo

Virna Teixeira

Introducción, selección y traducción de
Francisco Gelman Constantín

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Flora Hilert Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Serie Monográfica
Colección El archivo latinoamericano
ISSN 2683-9717

Imagen de tapa: obra de Ernesto Pesce

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
<http://ilh.institutos.filo.uba.ar>
ilh@filo.uba.ar

Director: Noé Jitrik
Secretaria Académica: Celina Manzoni
Coordinador: Guillermo Ignacio Vitali
Asistente de Publicaciones: María Fernanda Pampín

Colección El archivo latinoamericano
Director: Pablo Martínez Gramuglia
Comité Académico de la colección: Adriana Amante - Pablo Ansolabehere - Valeria Añón
Beatriz Colombi - Loreley El Jaber - Gustavo Lespada - Celina Manzoni - Isabel Quintana
Adriana Rodríguez Pérsico - Guadalupe Silva - Vanina Teglia

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

Índice

7	Introducción
23	Parte I. De <i>Distância</i> (2005)
51	Parte II. De <i>Trânsitos</i> (2009)
73	Parte III. De <i>A terra do nunca é muito longe</i> (2014)
85	Parte IV. De <i>Suite 136</i> (2017)
95	Parte V. De <i>The couple's room</i> (2018)
102	Notas
107	El editor

Introducción

¿Dónde es poesía?

Virna Teixeira y el sitio de la palabra poética

“¿Te sentís seguro cuando salís de casa?” La pregunta es de un poema de *Suite 136*, el sexto libro de poesía de Virna Teixeira, de 2017. En la escena que dibujan los versos, es parte de un interrogatorio en un hospital psiquiátrico inglés, un intento de determinar el estado de un paciente y decidir si internarlo; de inmediato sigue: “¿estuviste bebiendo?”. Todo el volumen está situado en esos pabellones y, en este texto en particular, la determinación clínica sobrevuela los versos.

Teixeira es poeta, traductora, editora y médica. Nació en Fortaleza, en el nordeste de Brasil, en 1971, donde estudió medicina y comenzó a publicar poemas, al tiempo que participaba de algunas actividades de la regional Ceará de la Sociedad Brasileña de Médicos Escritores (Sobrames). En 1995, hacia el final de su formación, se trasladó a San Pablo y desde hace algunos años trabaja en clínicas y hospitales de Inglaterra como neuróloga y psiquiatra, país donde también estudió humanidades médicas. Su relato inédito “A pupila” (“La pupila”), de

2019, permite seguir esa serie de desplazamientos de una ciudad a otra como un circuito de aprendizajes, en que los maestros valorados se intercalan con personajes autoritarios, a medida que la joven médica cultiva un gusto por la contemplación de los órganos pero también por el vínculo de cuidado.

Sin embargo, en la capacidad de despegue y fragmentación que reconocemos a la palabra poética, “¿Te sentís seguro cuando salís de casa?”, pedido de respuesta aparentemente clínico, se dirige en muchas más direcciones. ¿Ironía de parte de una voz femenina que le habla a un hombre, cuando de continuo se hace a las mujeres responsables de su propia vulnerabilidad si dejan el espacio hogareño? Acaso. Y acaso también solicitud dirigida a la propia poesía: ¿están listos los textos para dejar su residencia habitual, la casa de la institución literaria, para salir y entrar en otras partes? Más que “hablar” sobre una cosa u otra, en cualquier caso, lo que estos versos hacen sin duda, con y sin signos, es interrogarnos. Ese es, por lo menos, un camino de entrada en la poesía de Teixeira. Qué pregunta la poesía misma, qué se pregunta a la poesía, qué se pregunta sobre la poesía.

Unos cien años atrás, entre los fulgores de la revolución bolchevique y los versos estridentes del futurismo ruso, un grupo de jóvenes lingüistas, críticos y escritores, en Moscú y San Petersburgo, se preguntaba por la esencia del lenguaje poético. Como si echaran la biblioteca humanista de las historias de la literatura a las fogatas callejeras que ardían por entonces, imaginaban una nueva ciencia literaria que permitiera leer de otro modo la creación verbal, hasta los textos más antiguos del folklore popular, a partir de esa ultimísima poesía de vanguardia futurista. En esa pretensión radical de recomenzar desde cero la investigación de la literatura de todas partes y todos los tiempos, las exploraciones de ese grupo de jóvenes, los “formalistas” rusos, habrían de dar lugar a la sintética fórmula con la que uno de

ellos, Roman Jakobson, titularía años más tarde (y ya desplazado a Praga) una conferencia: “¿Qué es la poesía?”.

“¿Qué es la poesía?” es una pregunta que se responde con la identificación de un modo distinto de significar respecto del lenguaje prosaico de la vida cotidiana. Ese modo diferente se entendía, en su mayor radicalidad, como una renuncia a todo significado, a cambio de enfocar los efectos sobre la percepción de una pura materia sonora –lo que ocurría en el *zaum* (o poesía transmental) de los futuristas y, podríamos pensar más cerca de nuestros oídos, en el *scat* del jazz, como en el “Heebie jeebies” de Louis Armstrong–; o se entendía también, en sus versiones más modestas, como la eliminación de una relación determinada del lenguaje con los objetos de la realidad, a cambio de la apertura a un “juego” entre la forma de la expresión y los sentidos potenciales que pudieran caberle a cada una de sus inflexiones (Jakobson, 1977: 29, 46-47). En cualquiera de sus versiones, la respuesta a la pregunta “qué es la poesía” arroja la definición de cierto (uso del) lenguaje que se priva de una relación exterior de simbolización: “el lenguaje poético [...] encuentra sus justificación (y así todo su valor) en sí mismo; es su propio fin y ya no un medio; es, pues, autónomo o, mejor, autotélico” (Todorov, 1991: 19). Más o menos funcional, más o menos histórica, la pregunta formalista conduce a afirmar una capacidad de oposición respecto de un exterior. Incluso si no es “separatista” (Jakobson, 1977: 45), la autonomía estética de los formalistas, implícita en la pregunta “¿qué es la poesía?”, supone la identificación de leyes poéticas propias que apartan a los textos literarios de los principios que gobiernan el resto de la vida y sus lenguajes.

A finales de los años setenta y desde los pasillos de universidades replagadas sobre sí mismas al filo del neoconservadurismo, el filósofo estadounidense Nelson Goodman retomaba los argumentos de las teorías formalistas, con foco en las artes visuales, y la pregunta por el

qué (en su caso, “qué es el arte”) parecía estar fuera de juego. La crítica, enfrentada a los *objets trouvés* del dadaísmo –objetos cualesquiera capaces de adquirir el carácter de obra de arte al ser dispuestos en determinada situación, como el mingitorio “de” Duchamp–, no podía ya comenzar por una pregunta que se respondiera con la identificación de propiedades interiores al objeto artístico.¹ En cambio, cuando la cuestión de las circunstancias es, como para Goodman, el punto de partida, el interrogante “¿qué es el arte?” cede su lugar a “¿cuándo es el arte?” (1991: 16).

“¿Cuándo es el arte?”, en la pluma del filósofo norteamericano, indagará la aparición situacional de una capacidad simbólica; la búsqueda está entonces muy lejos de la suspensión de todo significado o de la ausencia de relación con objetos externos. Un objeto se hace artístico solo cuando actúa él mismo como símbolo (y no en función de aquel otro objeto que simbolice, pero esa distinción no implica la suspensión del sentido ni de la referencia). Y desde allí otra vez estamos ante una pregunta diferencial, en la que se focalizan algunos modos de simbolizar (más densos, más saturados, múltiples e incluso autonómicos –esto es: pasibles de incluir dentro de lo simbolizado al propio objeto que simboliza–; 15-16), pero una pregunta referida a una posibilidad que se activa coyunturalmente. La coyuntura, situación o contexto deja abierta la puerta a todas las hipótesis institucionalistas, ritualistas, en fin: sociológicas, de las que los filósofos analíticos ocupados del arte como Goodman se esforzarían por distinguirse sin lograrlo de una manera acabada. “¿Cuándo es la poesía?” –a nuestros efectos– sería una pregunta entonces por las condiciones locales que

¹ Por cierto que a los formalistas rusos, al dar con la historicidad de algunos usos verbales (poéticos en alguna época, prosaicos en otra), no les habrían parecido inconcebibles esta clase de desafíos; pero el encuentro con problemas de ese orden no había alcanzado para obligarlos a cambiar el modo de dirigirse inquisitivamente a sus propios objetos: la poeticidad, la literaridad de un objeto verbal podía caducar, pero eso no cambiaba su definición ni el análisis formal que ella motivaba.

otorgan a la lengua la posibilidad de simbolizar de una manera más compleja, una pregunta por situaciones que dirigen la atención sobre ciertos modos más sofisticados que tengan las palabras para vincularse con lo que está más allá de ellas. El territorio del arte, o de la poesía en particular, tendrá población variable y transitoria, pero creadores y teóricos conservarán el privilegio de guardar su entrada pidiendo un pasaporte único: la opacidad o sofisticación que distingue a los objetos de esa república de las artes y la poesía.

Si decimos, en fin, que las obras de Virna Teixeira nos conducen hoy a preguntarnos más bien “¿dónde es poesía?” es que nos empujan a dejar de lado (postergar o anular) la cuestión de la autonomía de la literatura y sus sofisticaciones –en una formulación más inmanentista, funcionalista, cientificista, historicista, analítica, institucionalista o del tipo que sea–, a cambio de la cuestión urgente de la escritura de un mapa. La urgencia no implica irreflexión ni descuido, sino atención suma: el reconocimiento franco de otra lógica y otra sensibilidad, para las cuales una pregunta por un lugar –dónde– trae consigo una desconfianza prudente ante aquellas otras preguntas –qué, cuándo– que se apuran a enfrentar afueras y adentros como presupuesto de cualquier movimiento.

Movimiento y lugar: visita, distancia, tránsitos, suite, país, cuarto. Con esas expresiones se titulan los seis de libros de poemas que lleva publicados Teixeira en portugués hasta la fecha y salta a la vista entonces que no hay modo de leerla sin preguntarse por el sitio de la palabra, dónde ir a buscarla, dónde llevarla, dónde pedirla. Por eso hemos titulado esta antología con una fórmula de su cuarto libro, *Trânsitos*: “o mapa/ dolorido do corpo”, el mapa dolorido del cuerpo. En portugués, como en español, la palabra “de” aloja sentidos diversos, y en estas líneas del poema “s/t” ese plural se intensifica. Es preciso que abramos nuestro camino por la escritura de Teixeira a todas esas

posibilidades: a un cuerpo en el que se pueden trazar meridianos de dolor con la voz; a un cuerpo que dibuja geografías de lugares remotos con su decir; a un mapa al que le duele una irreductible corporalidad. En fin, abriremos en la lectura a todas las direcciones en las que puede perseguirse en la palabra un impacto en el encuentro del espacio, la carne y sus pasiones.

Desde Londres, Teixeira dirige la editorial Carnaval Press y la revista literaria *Theodora*, consagradas a la poesía y en diálogo con las artes visuales. Además de sus propios libros de poemas y diversos blogs, ha publicado traducciones de diferentes poetas de lengua inglesa. Los viajes de Teixeira y los de sus textos (entre el portugués, el inglés y el español, como en este caso, con la soltura de una plaqueta liviana, unas hojas arrancadas o unos pocos bits circulando por internet) ofrecen un punto de partida material sobre el que operan sus palabras y escrituras, introduciendo otra serie de traslados. En las personas, la migración implica un traslado físico surgido de una decisión condicionada o simplemente forzado, entre los flujos globales de capital y posibilidades de empleo, la violencia directa de Estados, organizaciones paraestatales y redes de tráfico, y el arrastre de redes vinculares (Precarias a la deriva, 2003). La condición migrante (ni emigrante, ni inmigrante) deja escrito el doble lazo de quien se desplaza, que se inserta en un lugar de llegada pero sin romper relaciones afectivas, políticas o económicas con el lugar de partida. Esa doble dirección, también en quien como Teixeira puede repetir el viaje de una costa a otra, es además el plan de trayectoria para palabras e imágenes en viaje, capaces tanto de seguir en movimiento cuanto de fijarse en una u otra parte.

Desde hace algunos años, los estudios literarios latinoamericanos exploran la existencia de una “poesía migrante” o “migratoria”, en la que las circulaciones globales de personas y bienes son la condición de nuevas inflexiones de escritura. Al reflexionar sobre la poesía de

dos latinoamericanos desplazados a Nueva York, José Martí y Tato Laviera en su ensayo “Migratorias”, Julio Ramos se preguntaba “¿Qué casa puede fundar la escritura, incluso cuando enfáticamente se lo proponga? ¿De qué modo puede la escritura garantizar la residencia, el domicilio, del sujeto?” (1996: 178), entre topografías a distancia e itinerarios indirectos que organiza la escritura de un desplazado. Por su parte, la crítica peruana Sheridan Medina Cabrera, a partir de algunas hipótesis de Antonio Cornejo Polar sobre las “literaturas heterogéneas” y el “sujeto migrante”, ha descrito como poéticas migrantes una serie de obras producidas en su país entre 1975 y 1990 por autores trasladados de las sierras y la selva a la costa limeña, en que concurren referencias distantes, lenguas diferentes y distintos niveles o registros, así como tradiciones culturales enfrentadas, sin una síntesis pacificadora, al punto de que el mismo yo poético se proyecta en terceras personas, en “disgregación de la identidad enunciadora” (Medina Cabrera, 2018: 182-183). “El texto migrante funciona como un lugar de reunión mas no de unión, que permite una interacción que en ningún caso puede ser dialéctica, pues dejaría de ser migrante, heterogénea” (121); y esa complejidad habría motivado su exclusión de los cánones nacionales por parte de muchos de los estudiosos.

Por su parte, el investigador canario Octavio Pineda Domínguez ha mostrado a través de las obras de Jorge Bocanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos la existencia de una “poesía migratoria”, en la que destaca “el valor ‘migratorio’ y ‘errante’ de la poesía por la posibilidad de erigirse ante las inclemencias de la experiencia histórica, amoldándose a las infraestructuras del estar transitorio” (2016: 441-442). La escritura ofrece una relación específica con el territorio: “la confluencia de espacios y tiempos, así como la capacidad del sujeto de reinterpretarlos e identificarse con ambos, funciona como herramienta de instalación” (547). Y tal como los autores peruanos ofrecían a Medina Cabrera una “retórica de la nostalgia” por el pago de origen

(Medina Cabrera, 2018: 8; *cfr.* Manzoni, 2007: 15), Pineda Domínguez reconoce en sus poetas la “memoria [...] como elemento fundamental” (2016: 327), en la que el exilio político y los traslados involuntarios se transforman en polos de imantación.

Bien diferente es el tono de la poesía de Teixeira (como son también distintas las circunstancias de sus migraciones, incluidos los diversos regresos a Brasil). El furor y la alegría pueden intercalarse con tristezas, pero la ocasional *saudade* no abisma en el recuerdo idealizado de la ciudad natal: la memoria es más discreta y menos sólida, fulguraciones nocturnas que producen contraluces pero no reivindicaciones de origen. En la polaridad de Nicolás Guillén citada por Pineda Domínguez (2018: 394), la escritura migrante de Teixeira es más plutarquiana que ovidiana: en lugar de la desolación añorante, el movimiento aparece como una oportunidad experimental.² Como sugiriera Ana Porrúa sobre otros versos, la relación entre poesía y política puede materializarse en el vínculo con el espacio (2011: 96-107); pero los efectos críticos del desplazamiento no requieren la recuperación melancólica del lugar de partida: para ver las sombras de una escena presente, no es preciso hacer resplandecer los territorios dejados atrás. En todo caso, la dispersión de la voz entre diferentes lugares y lenguas en la poesía de Teixeira, sostenida en la débil cohesión de una “costura circular”, es menos expresión de una ruptura traumática que la persecución de nuevas posibilidades. La distancia se instala en el interior mismo de la voz para multiplicarla; para, paradójicamente, aproximarla a tantas más cosas y reunir las entre sí, sin que la heterogeneidad se disuelva.

² En efecto, tal como lo reconstruye Domínguez Pineda, Guillén oponía dos tonos de escritura muy disímiles entre Plutarco y Ovidio en torno de sus exilios de Roma, el uno de lamentación, el otro de indagación inventiva de las posibilidades abiertas por la distancia de la capital del imperio.

En Brasil y aunque sin hacer evidentes los movimientos de personas que implican las urbanizaciones masivas, la poesía concreta había elaborado una relación acentuada entre el espacio de la página y el espacio de la ciudad moderna. En efecto, el grupo de vanguardia que condujeron escrituras como las de los hermanos Haroldo y Augusto Campos o Décio Pignatari desde la década de 1950 elaboró un camino constructivo entre la disposición de las palabras sobre el papel y la arquitectura de la modernización urbana entre San Pablo y la naciente Brasilia (Aguilar, 2003). En procedimientos calculados alrededor de las mallas ordenadas de avenidas y líneas impresas, el plan de obra era planificación del espacio. Pero la ductilidad de la disposición de las palabras sobre la página en la poesía de Teixeira, mientras escriben sus itinerarios, conserva poco de la abstracta “voluntad de Estado” con que se abría el concretismo (79); más que proyectar operaciones panorámicas, marca pequeñas trayectorias, incluso cuando atraviesa continentes. No debería extrañar entonces que, más que a los hermanos Campos, ella aluda en un poema epitafio a aquel otro concreto raro que fue Paulo Leminski (en Calixto y Dick, 2004: 127), traductor como ella y marcado por una “transhumancia urbana, interurbana y cultural” (Cámara, en Calixto y Dick, 2004: 250). Además de reunirlos una afinidad con la contracultura (Risério, 1990), algunos poemas breves de Leminski como “duas folhas na sandalia// o outono / também quer andar/” (2013: 188)³ recuerdan, por el modo en que el espacio aparece como una tonalidad impregnada en un escena microscópica, a varios versos de Teixeira.

Algo de la cohesión sin identidad entre lugares y lenguas que produce al caminar la palabra poética de Teixeira recuerda al gesto de la geografía feminista, allí donde interconecta escalas y complejiza los vínculos entre lo privado y lo público, o fabrica espacios comunes

³ “dos hojas en la sandalia// el otoño/ también quiere andar”.

(*cfr.* Colombara, 1998 y Gutiérrez Aguilar, 2017), del dormitorio a la vera del río, al pasillo de una clínica, un museo o una cárcel. Lejos de las imágenes abstractas, la distancia se hace más tangible que medible, al palmo, la pisada o el pedaleo de quien la transita, sea el yo poético o algún otro –tal como Roma se mapea a partir de la vida (y la muerte) de Keats en el poema “Epitafio”–. En *Cuerpos para odiar*, la poeta chilena Claudia Rodríguez escribía: “La ciudad invadió con sus marcos desde afuera, todos los paisajes del interior, a todas nosotras y nuestros cuerpos” (2014: 5). La descomposición de la distancia entre el cuerpo y el espacio, aunque trazada en otra dirección, está del mismo modo en los poemas de Teixeira. Pero si en los textos de Rodríguez es necesario recalcar el “nosotras” para inscribir las historias perseguidas por la violencia, en Teixeira la exposición virulenta al exterior, con sus cosas y sus personas, empuja más bien a la postergación de la primera persona. Igualmente lejos del nosotros implícito en las rondas de varones de un Martín Gambarotta o del insistente diálogo entre yo y tú de una Ana Cristina César, Teixeira tiende más a la dispersión y a la multiplicación, a enredar su voz con aquello (aquellos y aquellas) con que se encuentra, a dejar vacante su espacio para recibir a alguien más.

La ronda nocturna entre fiestas, el paseo turístico, el viaje laboral: cada tipo de trayecto elabora su propia cartografía entre imágenes y palabras. Todo lo que se mueve deja estelas, que pueden calcarse de una superficie a otra, ser reenmarcadas. Y si las mujeres migrantes hacen aparecer a contraluz la imagen de sus contrapartes “inmóviles” (González y Sassone, 2016: 6), los desplazamientos de la escritura de Teixeira subrayan la quietud de las mujeres internadas, sobre todo en *Suite 136*. En el entrejuego de las que se mueven y las que se quedan, siquiera temporariamente, su poesía asedia las fronteras –materiales, simbólicas, imaginarias– de las instituciones, intensifica su porosidad y arruina la solidez de la oposición entre un afuera y un adentro. Así

como el recuerdo de instalaciones artísticas puede irrumpir durante la caminata por los pasillos de un hospital, el poema se toma la prerrogativa de penetrar el espacio biomédico de mil maneras, ajeno a las barreras disciplinares. No alcanza con alejarse físicamente del hospital para haberlo dejado atrás, no todo lo que ocurre en su interior es biomédico; no toda enfermedad está adentro, ni toda poesía está afuera. Entre hospitales, trenes y *raves*, la escritura crea nuevas formas (lugares) de acción para la palabra poética. Allí donde la poesía socava la distancia entre ciertos lenguajes y vulnera los muros de las instituciones o las fronteras de las disciplinas, va al encuentro de sus propios poderes. Si la palabra diagnóstica decide que alguien sea internado o quede libre, ¿qué decisiones puede realizar o modificar la palabra poética? ¿Qué movimientos puede hacer posibles o imposibles? No aspira, por cierto, a la soberanía, a actuar de manera incondicionada sobre los cuerpos, sus sujetos y los espacios que se hacen; actúa en composición con ellos, admite deponer sus urgencias a cambio de un roce más delicado cuando se encuentra con el “oficio extremo” de una experiencia corporal límite y más bien ensaya formas del cuidado. Si las palabras pueden dejar moretones, también pueden optar por replegarse, callar ciertas cosas o asistirles con entrega. Cada espacio –un cuarto, la enfermería de una cárcel– puede justificar unas palabras y disuadir otras, declararlas superfluas o peligrosas. Y, en esas condiciones, cada silencio (cada blanco) es también elocuente de distintas maneras. Del mismo modo, los párrafos en prosa desde *Suite 136* experimentan con protocolos del flujo continuo muy diferentes del cuidado de la distancia que sostienen los islotes verbales de los primeros poemarios. Hay un repertorio abierto de modos distintos de acoplar cuerpo y lenguaje en las distintas escenas, el plural de las invenciones de la forma que es el de los sitios posibles de la poesía.

En el mapeo del dolor, la voz poética recorre nuevas vías. Entre flujos de hormonas, drogas y sensaciones a través del cuerpo, se mueven

también las imágenes y las palabras, con sus propias aspiraciones analgésicas, si es que “son las palabras las que sufren” para guarecer el cuerpo. Pero ese gesto de calma, una vez más, no es pacificador, sino que deja escrita la topografía de violencias en el mismo trazo en el que intenta morigerar sus efectos. En eso sentimos acaso el eco de las humanidades médicas críticas: la cura no debe sepultar el diagnóstico de las tramas colectivas que originaron el padecimiento. Cuando emociones y textos recorren la “zona de frontera/ extracorpórea”, sobrescriben conexiones sociales y las empujan a intensidades críticas, en que no puedan ya ser descuidadas. Ante el absurdo de intentar medir una caricia, como si fuera una variable de laboratorio, la poesía se ubica dentro de un repertorio de formas más sutiles de hacer con los cuerpos. Por cierto, los esquemas anatómicos y las técnicas de imagen diagnóstica no se oponen sino que se coordinan con la capacidad exploratoria de la palabra; pero así como no aspira a convertirse ella misma en ama y señora, la escritura poética tampoco admite dejar intacto el gobierno biomédico de los cuerpos: hay invasión y asedio, y, con él, nada puede quedar exactamente en el lugar en el que se encontraba antes.

Cuando conecta zonas del cuerpo de manera imprevista; cuando enlaza habitaciones que parecían distantes; cuando horada la solidez de un edificio para esculpirle vetas; cuando contamina pasillos con otras maneras de tocar y el eco de pies descalzos, la poesía de Teixeira reinventa el terreno que transita y su propio espacio de escritura o habla. Crea lugares o los hace habitables de otro modo, desafía las respuestas sistemáticas sobre dónde tienen “su” lugar ciertas acciones, desde el cuidado y la cura, hasta el placer orgiástico o la contemplación reposada y el disturbio. La palabra poética crea pasadizos y va al encuentro de otros y otras, incluso si corre el peligro de perderse a sí misma, de olvidar su distinción o su nobleza y extraviar su pasaporte. Más importante que el visado es la carta de visita, correo y plano en uno

solo: el mapa dolorido del cuerpo. Una conversación entre el espacio en que se mora y el espaciamiento o la proximidad de las palabras, que es una urgencia por ofrecer al padecer alguna cosa: señalar una zona que palpita para ofrecerle compañía.

Criterios de esta edición

Esta antología reúne poemas de los distintos libros publicados por Teixeira hasta la fecha, aspirando a presentar a lectores y lectoras de habla hispana una muestra parcial de su ya amplia obra (a la espera de traducciones integrales del conjunto de sus libros). Para ello los acompaña de traducciones al español, que la lectura posterior de la autora ayudó a revisar. Una parte de la producción de Teixeira había llegado ya a nuestra lengua gracias a la editorial mexicana Lunarena, que tradujo el volumen *Distância*, y a la editorial de la Universidad Nacional de La Plata, que publicó la plaqueta *Fin de siècle* (agotada), las dos en 2007.

En esta ocasión, se ha optado por buscar la “distancia mínima” como protocolo para la traducción. Ese criterio decide los traslados gráficos y las elecciones léxicas, así como las resoluciones rítmicas cuando alguna modificación fue necesaria. Para preservar la extrañeza del original, no se traducen las palabras que ya se encontraban en lenguas distintas del portugués; excepto en el poema “Paula Rego’s paintings”, escrito íntegramente en inglés y que aquí trasladamos completo al español. Para no interrumpir la lectura ni perturbar la imagen gráfica del poema, las palabras sueltas en otras lenguas son aclaradas sin llamada en las notas finales, ordenadas según los números de página. Allí se incluyen también algunas otras referencias culturales que pueden expandir la lectura. Ojalá este nuevo traslado de la obra de Teixeira hacia los y las hispanohablantes ayude también a inventarle nuevos sitios (y reinventar los nuestros).



Referencias bibliográficas

- » Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Calixto, F. y Dick, A. (eds.) (2004). *A linha que nunca termina*. Río de Janeiro, Lamparina.
- » Colombara, M. (1998). Globalización económica y estrategias de las mujeres: articulando lo global y lo local. *Congreso Nacional de Geografía*. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Estudios Geográficos. En línea: <<https://geografiadegeneroargentina.wordpress.com/publicaciones/investigadorxs-externxs/>>.
- » González, M. y Sassone, S. (2016). Mujeres migrantes, trabajo y empoderamiento. *Cahiers ALHIM*, núm. 31, pp. 1-9. París, Université Paris 8.
- » Goodman, N. (1991 [1978]). ¿Cuándo es el arte?. *Lulú*, núm. 2, pp. 11-16. Trad. C. E. Feiling. Buenos Aires, Abbeg.
- » Gutiérrez Aguilar, R. (2017). *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- » Jakobson, R. (1977 [1919-1934]). *Huit questions de poétique*. Trad. M. Derrida y T. Todorov. París, Seuil.
- » Leminski, P. (2013). *Toda poesia*. San Pablo, Companhia das Letras.
- » Manzoni, C. (2007). *Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea*. Texas, Latin American Network Information Center. En línea: <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/manzoni.pdf>>.

- » Medina Cabrera, S. Z. (2018). *Poéticas migrantes del Perú de los 80: los casos de Pedro Escribano, Domingo de Ramos y Boris Espezuá*. Tesis. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal. En línea: <http://repositorio.unfv.edu.pe/bitstream/handle/UNFV/3024/UNFV_Medina%20Cabrera_Sheridan%20Zozeri_T%C3%ADtulo%20Profesional_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- » Pineda Domínguez, O. (2016). *La poesía migratoria, una caracterización a partir de las obras de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos*. Tesis. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. En línea: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_400002/opd1de1.pdf>.
- » Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal*. Buenos Aires, Entropía.
- » Precarias a la deriva (2003). *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- » Ramos, J. (1996). Migratorias. *Paradojas de la letra*, pp. 177-186. Caracas, eXcultura.
- » Risério, A. (1990). Leminski e as vanguardas. *Bric e Brac*, núm. 4, pp. 11-13. Brasília.
- » Rodríguez, C. (2014). *Cuerpos para odiar*. Santiago de Chile, edición de la autora.
- » Teixeira, V. (2000). *Visita*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- » _____ (2005). *distância*. Pról. de A. Müller. Río de Janeiro, 7 Letras.
- » _____ (2007). *Fin de siècle*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » _____ (2009). *Trânsitos*. San Pablo, Lumme.
- » Teixeira, V. (2018a). *Neverland is too far away* [pt. 2014]. Ed. bilingüe. Trad. de la autora, E. Leek y R. Price. Ilustr. J. Concha. Londres, Carnival Press.
- » _____ (2018b). *136 Suite* [pt. 2017]. Ed. bilingüe con trad. de la autora. Londres - San Pablo, Carnival Press - Demônio Negro.

- » _____ (2018c). *The couple's room*. Ed. bilingüe con trad. de la autora. Londres, Carnival Press.
- » Todorov, T. (1991). El lenguaje poético (Los formalistas rusos). *Crítica de la crítica*, pp. 17-36. Trad. J. Sánchez Lecuna. Caracas, Monte Ávila.

Parte I

De *Distância* (2005)

Migrante

pelo mar, a última
viagem

do convés, o vento

desenhos no azul
atlântico
água

fluida, a trilha
incerta

antes que em
terra, firme
lembrança

náusea, odor
de algas

Migrante

por el mar, el último
viaje

desde cubierta, viento

trazos sobre el azul
atlántico
agua

fluido, el camino
incierto

antes de la
tierra, firme
recuerdo

náusea, olor
de algas

calçada

pequeno, o

frágil

corpo

soluça

vermelha

a flor

entre os

dedos

calle

pequeño, el

frágil

cuerpo

llora

roja

la flor

entre los

dedos

Porta-retrato

contraídos os olhos
como se olhasse
a distância

através da foto
espaço entre terra e
grama

palma de uma mão
sobre o dorso da
outra

handbag, a estampa
discreta
memória.

Portarretrato

contraídos los ojos
como si mirase
la distancia

a través de la foto
espacio entre tierra y
grama

palma de una mano
sobre el dorso de
la otra

handbag, la estampa
discreta
memoria.

Tâmisa

sobre o rio
flutua, o barco
na tarde de
verão,
amena

a leveza dos
cortes
vestidos
entre *flûtes*
de champagne

o que se vê
das margens, a
rapidez das
cenas

Támesis

sobre el río
fluctúa, el barco
tarde de
verano
amena

levedad de los
cortejos
vestidos
entre *flûtes*
de champagne

lo que se ve
desde las márgenes, la
rapidez de las
escenas

conversa

entre sombras de
árvores, a noite

relva, onde
pesadas as
palavras

desabam, como
frutos

pequenas equimoses
sob as
polpas.

conversación

entre sombras de
árboles, la noche

hierba, donde
pesadas las
palabras

dejaban como
frutos

pequeñas equimosis
bajo la
pulpa.

inverno

era quase noite
no céu, *gris*

da escócia

a palavra que não
encontrava

uma cena deserta

o silêncio

parado, ao lado
do rio

nuvens

a distância
entre as

idades

invierno

casi era de noche
en el cielo, *gris*

de escocia

la palabra que no
encontraba

una escena desierta

el silencio

parado, al lado
del río

nubes

la distancia
entre las

ciudades

Paula Rego's paintings

language struggling

intonations, rage

laughter

words behind the

silence, behind the

iris

sorrow, resentment, words

we do not use

abandonment, fear –

she exposes

faces

colours, scenes

Las pinturas de Paula Rego

luchando el lenguaje

entonaciones, furia

risas

palabras detrás del

silencio, detrás del

iris

angustia, resentimiento, palabras

que no decimos

abandono, miedo;

ella expone

caras

colores, escenas

Epitáfio

“Here lies One Whose Name was
writ in Water”

O molde, máscara
mortuária,

rosto. John

Keats,
25 anos

viveu

neste quarto
estreito

bacilos

sobre os degraus
da *Piazza di*

Spagna.

Epitafio

“Here lies One Whose Name was
writ in Water”

El molde, máscara
mortuoria

rostro. John

Keats,
25 años

vivió

en esta pieza
estrecha

bacilos

sobre los peldaños
de la *Piazza di*

Spagna

Lisboa

os pés
caminham
molhados

entre óculos
analíticos e
gabardinas

pela ladeira
a chuva
escoa

saudade

mágoas

Lisboa

los pies
caminan
mojados

entre lentes
analíticas y
gabardinas

por la ladera
la lluvia
escurre

nostalgia

magulladuras

ausência

o que as palavras
escondiam
de delicadeza

no meio da violência
o amor

na voz que não cabe
neste silêncio

e a fotografia
sobre a mesa
nunca enviada

...

são as palavras que sofrem

aqui, onde tudo
termina.

ausencia

lo que las palabras
escondían
de delicadeza

en medio de la violencia
el amor

en la voz que no cabe
en este silencio

y la fotografía
sobre la mesa
jamás enviada

...

son las palabras las que sufren

aquí, donde todo
termina.

L'amour charnel

do que dizia o corpo, na tarde
como se conhecesse
da cintura, a curva
a nudez da nuca
o torso

no espaço breve da sala
o que não dizia, a boca
e pouco importava

L'amour charnel

de lo que el cuerpo decía, en la tarde
como si conociera
de la cintura, la curva
lo desnudo de la nuca
el torso

en el espacio breve del cuarto
lo que la boca no decía
e importaba poco

pavilhão 8
cela 63

faz quinze dias
que eles prenderam
você

a inscrição nos dedos
fox

nas grades
dos olhos

um cartão de visita
lá fora
espera

a sentença

apuro

no silêncio
da enfermaria

“é perigoso, o que eu
poderia
dizer”

na neve, a raposa

deixa rastros

pabellón 8
cuarto 63

hace quince días
que te agarraron a
vos

inscripción en los dedos
fox

en las celdas
de los ojos

una tarjeta de visita
afuera
espera

la sentencia

apuro

en el silencio
de la enfermería

“es peligroso lo que
podría
decir”

en la nieve, el zorro

deja rastros

Caronte

e atravessaram
rios
sombrios e
ilhas (de
ópio)

na frágil
embarcação,
o corpo

ficar *ali*
no caos,
esquecida

até o lento
pathos
de volta.

Caronte

y atravesaron
ríos
sombrios e
islas (de
opio)

en la frágil
embarcación
el cuerpo

quedarse *ahí* en
el caos,
olvidada

hasta el lento
pathos
de la vuelta.

Parte II

De *Trânsitos* (2009)

Landscape

para onde as pernas
que pedalam enquanto

ovelhas migram na
direção oposta:
montanhas

e as rodas velozes
dos carros e os pés
determinados e
exaustos

do ciclista solitário
no verde (rasurado)
da encosta

Landscape

adonde las piernas
pedalean mientras

las ovejas migran en la
dirección opuesta:
montañas

y las ruedas veloces
de autos y los pies
determinados y
exhaustos

del ciclista solitario
en el verde (tachonado)
del declive

Uma escada em caracol, como em Gaudí. Laranjeiras.
O pomar no centro do pátio. Confinamento. O silêncio
do convento me acalma, os corredores
largos. Só o barulho dos passos.
Sobre as tábuas desejo
dos pés, descalços.

É branco o silêncio. Estas paredes
onde pairam palavras, suspenso
labirinto
janelas, claustro.

E sobre o telhado a chuva
contínua, na cidade dos
templários.

Una escalera de caracol, como en Gaudí. Naranjos.
Frutales en el centro del patio. Confinamiento. El silencio
del convento me calma, los pasillos
largos. Solo el ruido de los pasos.
Sobre el entablado ansia
de los pies, descalzos.

Es blanco el silencio. Estas paredes
donde se alzaban palabras suspenso
laberinto
ventanas, claustro.

Y sobre el tejado lluvia
continua en la ciudad de
los templarios.

Orkney

Arquipélago, extremo norte. A praia deserta. De suéter e botas de caminhada. Um piquenique sobre as pedras, sanduíches. Focas tomam sol na costa. De vez em quando se movem, levantam a cabeça quando escutam ruídos.

Observava pássaros. As asas bicolores dos puffins, voavam em bando. Gaivotas. O desenho de um navio ao longe.

Por ali passaram crusaders e templários. Agora a solidão. Longe de guerras e bárbaros, apenas ruínas. Neolíticas. Rochas.

A quietude do mar, sem ondas.

Orkney

Archipiélago, extremo norte. La playa desierta. De suéter y botas de marcha. Un picnic sobre las piedras, sánquches. Focas toman sol sobre la costa. De vez en cuando se mueven, alzan la cabeza cuando escuchan ruidos.

Observaba pájaros. Las alas bicolors de los puffins iban en bandada. Gaviotas. El dibujo de un navío a lo lejos.

Por allí pasaron crusaders y templarios. Ahora soledad. Lejos de guerras y bárbaros, apenas ruinas. Neolíticas. Rocas

La quietud del mar, sin olas.

s/t

de bruços, o impacto
das pedras quentes e óleo
amortece – o mapa

dolorido do corpo

um spa na África
ou em Jaipur

ayurvédica, meridianos

não há retorno
após a nigredo

só o magma das horas
decompostas – em ebulição

s/t

de espalda, el impacto
de piedras calientes y aceite
amortigua – el mapa

dolorido del cuerpo

spa en áfrica
o en Jaipur

ayurvédica, meridianos

no hay vuelta
tras el nigredo

solo el magma de las horas
descompuestas – en ebullición

Detox

Enrolou os ferimentos em gaze. Feridas cicatrizam com o tempo. Ainda que restem entalhes. Memórias desenhadas nos ossos, adornos.

Tirou fotografias como registros. Meses após o trauma. Sem sangue nas conjuntivas.

Deixou para trás a câmera. Travesseiro, lençol branco, a água morna do banho. Inverno, lembrança noturna.

A transformação do rosto. Quando retirou as ataduras, as suturas.

No dia da partida, árvores. De perfil no trem, a luz sobre os cabelos, castanhos.

Detox

Cubrió las heridas con gaza. Lo herido cicatriza con el tiempo. Aunque queden muescas. Recuerdos dibujados en los huesos, adornos.

Tomó fotografías de registro. Meses después del trauma. Sin sangre en las conjuntivas.

Abandonó la cámara. Almohada, sábana blanca el agua tibia del baño. Invierno, memoria nocturna.

La transformación del rostro. Cuando quitó los lazos las suturas.

El día de partir, árboles. De perfil en el tren, la luz sobre los cabellos, castaños.

L'Éden et après

seu rosto em delirium
expressão de gozo, dopamina
abstinência, sudorese, midríase
inchaço nas pálpebras
tremor

era pouco, foi preciso
aumentar a dose, cruzar
a fronteira, saturar
as sinapses

corpo em transe ao som de satisfaction

enfer des images. noturnas, fascinantes
e também tristes, cruéis, conhecidos
bas fonds urbanos

escuros, a taste for danger, excesso
até o confinamento

84 dias

numa clínica, lendo
Wisława Szymborska
fantasmas privados,
tortures

L'Éden et après

su rostro en delirium
expresión de goce, dopamina
abstinencia, sudoración, midriasis
hinchazón de párpados
temblor

era poco, fue preciso
aumentar la dosis, cruzar
las fronteras, saturar
las sinapsis

cuerpo en trance al son de satisfaction

enfer des images. nocturnas, fascinantes
y también tristes, crueles, conocidos
bas fonds urbanos

oscuros, a taste for danger, exceso
hasta el encierro

84 días

en una clínica, leyendo
Wisława Szymborska
fantasmas privados
tortures

um álbum de Nick Cave

lenta reapropiação
retorno

do olhar extremo:
fotografar a paisagem
a luz de um céu vermelho
em Bangkok

Death Valley, vulcões

un álbum de Nick Cave

lenta reapropiación
regreso

de la mirada extrema:
fotografiar el paisaje
la luz de un cielo rojo
en Bangkok

Death Valley, volcanes

enquadramento

tiro a fita métrica

para medir o afago

nada saí do esquadro

satisfeita, escolho

a moldura

encuadre

tiro de la cinta métrica
 para medir la caricia
 nada sale de la escuadra
 satisfecha, elijo
 el marco

meu coração, seu coração

dor e pena
e raiva, tão antiga
condensada:
coágulo e pedras

cerca de espinhos
zona de fronteira
extracorpórea
hipóxia
abuso

all you need is Love

ninguém vê

seu coração
meu coração

mi corazón, su corazón

dolor y pena
y rabia, tan antigua
condensada:
coágulo y piedras

alambre de púas
zona de frontera
extracorpórea
hipoxia
abuso

all you need is Love

nadie ve

su corazón
mi corazón

célula

nenhuma morfina vai sedar esta dor
quando passava pelo corredor estreito até o quarto
opacidade no vidro da porta, a câmara hemática
e mãos contorcidas no mármore

reduto de lembranças rubras, acrílicas
uma escada de incêndio ineficaz para a fuga

agulhas e linhas para bordar reparos

célula

ninguna morfina va a sedar este dolor
cuando pasaba por el pasillo estrecho hasta el cuarto
opacidad del vidrio de la puerta, la cámara hemática
y manos retorcidas en el mármol

fondo de recuerdos rojos, acrílicos
una escalera de incendio ineficaz para la fuga

agujas y trama para bordar reparos

Parte III

De A terra do nunca é muito longe (2014)

It's all true. Velas azuis ancoradas. Suave é a noite. As luzes piscando como uma discoteca em Manila. Vento forte e palmeiras bravas. Álcool. A água perto do fogo. Conter a ebulição. Arremesso e recuo. Violenta mas cálida. O paraíso estranho é aberto ao mergulho. Pouco verbal. Silêncio marinho que transborda, meu amor. Long ago. Saravah. Vagava pela África. Tantas cidades e rios. A terra do nunca é muito longe. O tempo é menos eterno.

It's all true. Velas azules ancladas. Suave es la noche. Luces parpadeando como una discoteca en Manila. Viento fuerte y palmeras salvajes. Alcohol. El agua cerca del fuego. Contener la ebullición. Empuje y retroceso. Violenta pero cálida. El paraíso extraño está abierto a la zambullida. Poco verbal. Silencio marino que desborda, mi amor. Long ago. Saravah. Vagaba por África. Tantas ciudades y ríos. El país de nunca jamás está muy lejos. El tiempo es menos eterno.

emoção estética fila do caos jack dracula punks east london nada é real
possível sentido da metamorfose consciente à deriva soirée cíclica boxe
clandestino arena contraditória corredores impensáveis luvas cinema
verité cores vibram cassavetes cidade súbita câmera exposta à luz do dia

emoción estética fila para kaos jack dracula punks east london nada es real
sentido posible de la metamorfosis consciente a la deriva soirée cíclica boxeo
clandestino arena contradictoria pasillos impensables guantes cinema
verité vibran colores cassavetes ciudad cámara súbita expuesta a luz del día

graffiti prédio ermo skates urban decay esta vista varanda sobre o largo
paiçandu tribos batidas dj metanol narcose michael jackson em néon warhol
laser centelha elétrico ambiente capuz rabiscos paredes recuo expande
impulso looping set pesado transe timing enérgico porãohades saturno
metalúrgico blindado gângster melódico camufla

graffiti edificio yermo skates urban decay esta vista terraza sobre el largo
paiçandu tribus pulsos dj metanol narcosis michael jackson en neón warhol
láser chispa eléctrica atmósfera capucha pintadas paredes retroceso expande
impulso looping set pesado transe timing energético subsuelo hades saturno
metalúrgico blindado gángster melódico camufla

Misóginos disfarçados de mecenas. Sapatos de couro bem lustrados com cadarços. Riots em Crydon e Guaianases, centro de medicina fetal, mulheres de burqa. Lua cheia e fuga num trem para a Escócia ao som de London's burning. Para escutar o vento com os druidas no Arthur's seat. Outra chávena de chá no jardim botânico. Eu me recolhia tomando sol com as focas, sempre perto de vulcões em atividade. Rosencranz e Guildenstern não sabem tocar gaita-de-foles, mas Hamlet não se deixa manipular. Um lothario dirige a peça. Há algo de podre no reino de Dinamarca, a pesar da verdura. A poesia não pode esperar, mas gestar é ofício extremo.

Misóginos disfrazados de mecenas. Zapatos de cuero bien lustrados con cordones. Riots en Crydon y Guaianases, centro de medicina fetal, mujeres con burqa. Luna llena y fuga en un tren a Escocia al son de London's burning. Para oír el viento con los druidas en Arthur's seat. Otra taza de té en el jardín botánico. Reposaba tomando sol con las focas, siempre cerca de volcanes activos. Rosencranz y Guildenstern no saben tocar la gaita, pero Hamlet no se deja manipular. Un lotario dirige la pieza. Algo está podrido en el reino de Dinamarca, pese al verde. La poesía no puede esperar, pero gestar es un oficio extremo.

O halterofilista ao meu lado repete a pergunta, Do you like liquid angels? Canais de potássio e K holes, iluminação de laser verde. La pequena, de bigode e com vestido de flamenco e tamancos, se abanha com um leque. Escravos puxam correntes na projeção do filme bíblico. Deep beep. Por que alguém faria uma bissecção peniana. Implantou o bagel sintético no antebraço e serrou os dentes. Prazeres desconhecidos. Um escocês de mini-kilt e botas, o torso exposto e um moicano de bebês loiros de plástico, engatinhando. Alternam-se em fraldas azuis e cor-de-rosa. A vida química das pool parties. Giro do cingulo e hipocaptção no córtex frontal. SPECT, sonhos vívidos de lamotrigina. Subtipos de receptores sinápticos. Logo virá uma nova molécula, enquanto a mulher réptil dança, com piercings de silicone nas maxilas.

El fisicoculturista al lado mío repite la pregunta, Do you like liquid angels? Canales de potasio y K holes, iluminación de láser verde. La chica, de bigote y con vestido de flamenco y zuecos, se da aire con un abanico. Esclavos empujan corriendo en la proyección del film bíblico. Deep beep. Por qué alguien haría una bisección peneana. Implantó el bagel sintético en el antebrazo y apretó los dientes. Placeres desconocidos. Un escocés de mini-kilt y botas, torso desnudo, y un mohicano con bebés rubios de plástico gateando. Alternados, pañales azules y rosados. La vida química de las pool parties. Giro cingulado e hipocaptación en la corteza frontal. SPECT, sueños vívidos de lamotrigina. Subtipos de receptores sinápticos. Luego vendrá una nueva molécula, mientras la mujer reptil baila, con piercings de silicona en los maxilares.

Parte IV

De Suite 136 (2017)

pode ser a sua mente
inventando coisas

no limite olhando em volta
constantemente

you se sente seguro quando sai de casa?
you tem bebido?

ninguém está te acusando

é uma situação complicada
a habilidade de ler os pros e contras
tomar decisões

sim, haverá problemas

vamos pedir que you fique

puede ser tu mente
inventando cosas

al límite mirando alrededor
constantemente

¿te sentís seguro cuando salís de casa?
¿estuviste bebiendo?

nadie te está acusando

es una situación complicada
la habilidad de leer pros y contras
tomar decisiones

sí, va a haber problemas

vamos a pedir que te quedas

Se você me dissesse que você era um anjo, eu não julgaria você. Um anjo é uma espécie de inocente.

Eu sou um indivíduo, eu não sou uma pessoa típica, então a dose da medicação não devia ser típica.

Está afetando meus direitos de anjo. Minha inocência está sendo abusada. Na realidade eu fui diagnosticado com desmoralização e inutilidade. A doença já era.

Diferentemente deste estado induzido, eu sou uma pessoa bem-aventurada.

Pensar tem ajudado o meu estado mental, e eu acredito que falar é a forma de resolver as coisas.

Si vos me dijeras que sos un ángel, no te juzgaría.
Un ángel es una especie de inocente.

Soy un individuo, no soy una persona típica,
entonces la dosis de la medicación no debía ser típica.

Está afectando mis derechos de ángel. Mi inocencia
está siendo abusada. En realidad me diagnosticaron
desmoralización e inutilidad. La enfermedad ya estaba.

Fuera de este estado inducido, soy una persona
bienaventurada.

Pensar ayudó con mi estado mental, creo que
hablar es la forma de resolver las cosas.

Você está vestida como o projeto monarca, toda de oncinha. Não digo nada senhorita. Então você pensa que eu sou uma periguetete neurocientista vestida de estampa animal? Talvez você esteja certo. A psiquiatria é só uma técnica de controle mental, a ciência um delírio narrativo baseado em evidência. Sinto muito por seus delírios somáticos. De femme fatale a médica residente? Não posso te liberar. Está indo me denunciar? Está humildemente me oferecendo chá? Você se move tão rapidamente, tão elegantemente. Você é a hipster da enfermaria, o grande viajante do transporte público. Então você tropeça ao lado do Tâmis com um alcoolismo escondido, e volta sangrando.

Estás vestida como el proyecto monarca, toda de jaguar. No digo nada señorita. ¿Entonces pensás que soy una putita neurocientífica vestida de estampado animal? Quizás tengas razón. La psiquiatría es solo una técnica de control mental, la ciencia un delirio narrativo basado en evidencia. Siento mucho tus delirios somáticos. ¿De femme fatale a médica residente? No te puedo soltar. ¿Me vas a denunciar? ¿Me estás ofreciendo humildemente té? Te movés tan rápidamente, tan elegantemente. Sos la hipster del hospital, el gran viajero del transporte público. Entonces te tropezás al lado del Támesis con un alcoholismo escondido, y volvés sangrando.

Você está recebendo mensagens? Pode ser. Do espaço

Faz muito tempo que não vejo um pássaro. A última vez foi numa peça incomum. O que aconteceu com a British Airways?

Pode me dar uma semaninha por favor? Eu não fiz nada de medonho

¿Estás recibiendo mensajes? Puede ser. Del espacio.

Hace mucho tiempo que no veo un pájaro. La última vez fue en una habitación extraña. ¿Qué paso con las British Airways?

¿Me podés dar una semanita por favor? No hice nada terrible.

Parte V

De *The couple's room* (2018)

O quarto do casal. Como domar um leão. Exercitando triunfo com audácia excessiva, fantasia, e uma narrativa limítrofe. Negando um perigo quase intolerável. Neste sonho ela se perdeu no escuro, bêbada, pisando sobre corpos nus. As violações não foram imediatamente percebidas como traumáticas. Então ela perdeu toda a bondade. Ela estava re-encenando, de vítima a dominadora, furiosa, livre de contenção, rasgando sua meia-calça, curando-se selvagememente, batendo, acalmando-se, pedindo contenção. Impotência transformada em raiva, protegendo ela, protegendo sua mágoa, purificando, enquanto Carmen Miranda sorria e acenava para ela contra um céu em chamas.

El cuarto de la pareja. Como domar un león. Ejecutando una victoria con audacia excesiva, fantasía y una narrativa limítrofe. Negando un peligro casi intolerable. En este sueño ella se perdió en la oscuridad, borracha, pisando cuerpos desnudos. Las violaciones no fueron percibidas inmediatamente como traumáticas. Entonces perdió toda la bondad. Estaba reescenificando, de víctima a dominadora, furiosa, sin contenerse, rasgando sus medias largas, curándose salvajemente, golpeando, calmándose, pidiendo que la contengan. Impotencia transformada en rabia, protegiéndola, protegiendo su magulladura, purificando, mientras Carmen Miranda sonreía y le hacía gestos sobre un cielo en llamas.

no poema ela projetou uma visão, ela tomou um LSD, havia uma mulher dançando hipnoticamente em Amsterdã usando um vestido verde, um tom psicodélico se movendo para frente e trás, era a memória dela a música a banda de jazz tentando se render tentando fugir presa na memória de um romance num bosque ela é adorável ela é uma encantadora de voz suave, ela te ilude com a feminilidade dela ela suavemente te desvia para um atalho para um lugar de sonho onde ela escapa e se dissipa

en el poema proyectó ella una visión, tomó LSD, había una mujer bailando hipnóticamente en Amsterdam usando un vestido verde, un tono psicodélico moviéndose adelante y atrás, era el recuerdo de la música la banda de jazz intentando rendirse intentando huir presa del recuerdo de un romance en un bosque ella es adorable es una hechicera de voz suave, ella te engaña con su feminidad te desvía suavemente hacia un atajo a un lugar de sueños donde escapa y se disipa

Margem contínua de ansiedade,
explodindo plástico inevitável

Visão esférica, borrada,
retina alinhando a superfície interna do globo
o aço da porta corta-fogo pintando de branco

Se todas as coisas pudessem ser contadas

Escute o medo. Prova contras as emoções mais ásperas,
luxúria e solidão sob efeito de anfetamina

A armadura faminta da adicção,
uma antiga marca japonesa de hipnóticos chamada
dançarina das nuvens

Margen continuo de ansiedad
explotando plástico inevitable

Visión esférica, borrosa,
retina alineando la superficie interna del globo
el acero de la puerta de incendios pintado de blanco

Si todas las cosas pudieran contarse

Escuchá al miedo. Prueba contra las emociones más groseras,
lujuria y soledad bajo efecto de las anfetaminas

La armadura hambrienta de la adicción,
una antigua marca japonesa de hipnóticos llamada
bailarina de las nubes

Notas¹

- p. 28. “*handbag*”: ingl. cartera.
- p. 30. “*flûtes*”: fr. copas delgadas, como las que se usan para el champán.
- p. 38. “Here lies One Whose Name was writ in Water”: ingl. frase que hizo grabar el poeta romántico inglés John Keats en su lápida, “aquí yace alguien cuyo nombre fue escrito en el agua”.
- p. 38. “*Piazza di Spagna*”: it. Plaza de España, en la ciudad de Roma, sobre la que estaba ubicada la vivienda en la que Keats pasó sus últimos meses de vida, hasta morir de tuberculosis.
- p. 40. “*saudade*”: pt. palabra sin traducción precisa al español. Nombra el hecho de recordar a una persona o un lugar, así como un sentimiento de añoranza o de deseo de volver a verlos; incluso, la decepción de una expectativa de encuentro.
- p. 44. “*l’amour charnel*”: fr. el amor carnal. “El título de una libro de Henri Deluy, del que traduje algunos poemas. Su poesía es corta, minimalista y sensorial. [*L’amour charnel* es] uno de los poemas más sensoriales de *Distância*, aunque contenido” (VT).

¹ Agradezco a Vírna Teixeira por ofrecer, en comunicación personal, algunas referencias complementarias para estas notas. Citas traducidas de estas referencias van acompañadas de su indicación entre paréntesis: (VT).

- p. 46. “fox”: ingl. zorro. “Fox aparece también como una referencia a la canción ‘Fox in the snow’ de Belle & Sebastian” (VT), banda escocesa de rock melódico.
- p. 48. “pathos”: gr. conmoción afectiva que manifestaban los personajes del teatro griego antiguo ante la mala fortuna. En la mitología de esa cultura, Caronte era el dios que conducía en su barco a través del río Estigia hasta el mundo de los muertos.
- p. 52. “Landscape”: ingl. paisaje.
- p. 55. “la ciudad de los templarios”: Referencia a Tomar, ciudad portuguesa en la que se ubica el convento del poema (VT).
- p. 56. “puffins”: ingl. frailecillos, aves marinas.
- p. 56. “crusaders”: ingl. cruzados, integrantes de las empresas guerreras europeas medievales sobre Cercano Oriente.
- p. 60. “detox”: ingl. desintoxicación. Este poema y “L’Éden et après” toman sus títulos de obras de Nan Goldin, alrededor de su propio tránsito por el alcoholismo y los opiáceos (VT).
- p. 62. “L’Éden et après”: fr. el Edén y después. Título de una película de Alain Robbe-Grillet, retomado por Nan Goldin para un diario fotográfico.
- p. 62. “satisfaction”: ingl. satisfacción. Diversas alusiones posibles a la cultura de masas anglófona, incluida una canción de ese título de los *Rolling Stones*, dedicada a los anhelos irrealizables dentro de la cultura contemporánea.

- p. 62. “*enfer des images*”: fr. infierno de las imágenes. Expresión de origen incierto referida a menudo al efecto cautivante de las películas.
- p. 62. “*bas fonds*”: fr. bajos fondos.
- p. 62. “*a taste for danger*”: ingl. un gusto por el peligro. Posible alusión a una película de Arzoian Paul (2009) sobre mafiosos.
- p. 62. “*tortures*”: fr. torturas.
- p. 64. “*Death Valley*”: ingl. Valle de la Muerte. Desierto en California (EE.UU.).
- p. 68. “*all you need is Love*”: ingl. todo lo que necesitas es amor. Título y estribillo de una canción de los Beatles, de un optimismo ingenuo a contraluz del poema de Teixeira. “Basado en un trabajo de [el artista visual brasileño] José Leonilson, *You don't see that*” (VT).
- p. 70. “*célula*”: “Poema basado en un trabajo de [la escultora francoestadounidense] Louise Bourgeois, *red room (child)*” (VT).
- p. 74. “*It's all true*”: ingl. todo es cierto. Título de un “documental inconcluso de Orson Welles con los pescadores de Fortaleza, mi ciudad natal” (VT).
- p. 74. “*Saravah*”: pt. salve. Saludo de origen congolés incorporado a la cultura brasileña a través de la migración forzada de esclavos, usado en especial en el rito umbanda.
- p. 74. “*Long ago*”: ingl. hace tiempo.

p. 76. “soirée”: fr. velada.

p. 76. “cinema vérité”: fr. cine verdad. Corriente cinematográfica realista francesa y canadiense de mediados de siglo XX.

p. 78. “urban decay”: ingl. ruinas urbanas.

p. 78. “looping”: ingl. despliegue cíclico, especialmente en la música.

p. 78. “timing”: ingl. tiempo, sincronización.

p. 80. “Riots”: ingl. disturbios, insurgencia.

p. 80. “London’s burning”: ingl. Londres arde. Probable referencia a la canción contestataria de la banda punk británica The Clash, que a su vez citaba unos versos populares británicos del siglo XVI.

p. 80. “Arthur’s seat”: ingl. el trono de Arthur. Nombre de un volcán inactivo en Escocia.

p. 82. “Do you like liquid angels?”: ingl. ¿Te gustan los ángeles líquidos?

p. 82. “K holes”: ingl. pozo de k. Designación popular para un efecto sensorioceptivo de encierro generado por la ketamina.

p. 82. “deep beep”: ingl. “bip” profundo o grave.

p. 82. “bagel”: ingl. rosca de masa esponjosa, de origen judío polaco. Probable alusión a su forma de anillo.

- p. 82. “pool parties”: ingl. fiestas con piscinas.
- p. 82. “SPECT”: ingl. tomografía computada.
- p. 90. “femme fatale”: fr. mujer fatal, seductora y peligrosa.
- p. 90. “hipster”: ingl. pey. persona que adopta como signo de distinción juvenil la indumentaria y otros usos de las clases bajas estadounidenses.
- p. 101. “explotando plástico inevitable”: alusión a “The Exploding Plastic Inevitable de Andy Warhol: una serie de performances de la Velvet Underground, Nico y Edie Sedgwick. Mary Woronov aparece bastante también. Las vi en una exposición de Warhol. Edie y Mary usaban muchas anfetaminas. Mary escribió un libro sobre estas experiencias, *Swimming underground* [Nadando bajo tierra]. ‘The Exploding Plastic Inevitable comenzó en una evento escenificado el 13 de enero de 1966, en una cena de la Sociedad Neoyorquina de Psiquiatría Clínica’ [Wikipedia]. Edie terminó en un hospital psiquiátrico, tenía historia de abuso infantil. Las historias de abuso son comunes en las mujeres adictas” (VT).



El editor

Francisco Gelman Constantín

Investiga en el Conicet sobre las relaciones entre literaturas y artes y la medicina, desde el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde también está adscrito a la cátedra de Teoría y Análisis Literario (A y B). Es doctor en Letras y fue dos veces becario del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Entre sus últimas publicaciones se encuentran los artículos “Diarios de cuidado. Tiempos y modalidades de la escritura desde la vulnerabilidad” (2020), “Cuerpos entre muros. João Gilberto Noll en el hospital” (2020) y “Poesía y humanidades médicas desde el Cono Sur” (2019); entre sus últimas traducciones, ensayos de Jacqueline Authier-Revuz y Baptiste Morizot.