



Literatura: Teoría, Historia, Crítica
ISSN: 0123-5931
Universidad Nacional de Colombia

Kremer, Paola Santi
Desde la frontera, suena el grito del *borderline*: escuchas de Waly Salomão
Literatura: Teoría, Historia, Crítica, vol. 22, núm. 2, 2020, pp. 449-463
Universidad Nacional de Colombia

DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86098>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503764989016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Desde la frontera, suena el grito del *borderline*: escuchas de Waly Salomão

Paola Santi Kremer

Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

paolaskremer@gmail.com

En la siguiente nota analizo la obra poética de Waly Salomão a partir de la voz como objeto, observando la su cosmovisión walyniana en relación con la voz imaginaria escuchada en su escritura, desde una perspectiva filosófica, política, estética, postdisciplinaria. Es así como a partir de aspectos de su obra ya observados por la crítica, que muestran posibles vínculos de esta cosmovisión con escuchas sobre sus modos de leer (y hablar) —registradas por Carlos Nader en el documental *Pan-cinema permanente* (2008)—, analizo cómo esta voz imaginaria puede ser escuchada en la lectura de sus poemas.

Palabras clave: lectura; poesía; voz; Waly Salomão.

Cómo citar este artículo (MLA): Kremer, Paola Santi. “Desde la frontera, suena el grito del *borderline*: escuchas de Waly Salomão”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 449-463.

Artículo original (nota). Recibido: 13/11/19; aceptado: 26/01/20. Publicado en línea: 01/07/20.



From the Frontier, Sounds the Scream of the Borderline: Hearings of Waly Salomão

This article analyzes Waly Salomão's poetic work considering voice as object, starting from an observation of cosmovision walyniana and how it relates to the imaginary voice heard in his writing in philosophical, political, aesthetical, and post disciplinary ways. Considering aspects of Salomão's work already noted by critics and possible links of this cosmovision to some hearings of his ways of reading in public (and talking) registered by Carlos Nader in the documentary *Pan-cinema permanente* (2008), we will analyze how this imaginary voice sounds in his poems.

Keywords: reading; poetry; voice; Waly Salomão.

Desde a fronteira, soa o grito do *borderline*: escutas de Waly Salomão

A seguinte nota analisa a obra poética de Waly Salomão a partir da voz como objeto, observando a cosmovisão walyniana e como essa se vincula com a voz imaginária escutada em sua escritura desde um sentido filosófico, político, estético e pós-disciplinar. Considerando aspectos de sua obra já notados pela crítica e possíveis relações desta cosmovisão com escutas sobre seus modos de ler (e falar) registradas por Carlos Nader no documentário *Pan-cinema permanente* (2008), analizo como soa esta voz em seus poemas.

Palavras-chave: leitura; poesia; voz; Waly Salomão.

EXISTE UNA VOZ IMAGINARIA QUE se escucha con la lectura de un poema: esta voz se crea entre el que escribe y el que lee, como una melodía que se empieza a componer en el texto y termina de tomar forma en el imaginario del lector. En esta nota proponemos pensar una escucha de la obra de Waly Salomão teniendo en cuenta tres aspectos de su historia: una cosmovisión walyniana, según la plantearemos, en la que la voz imaginaria que escuchamos en sus poemas se apoya en otros aspectos de su obra, ya observados por la crítica; en escuchas sobre sus modos de leer (y hablar) registradas por Carlos Nader en el documental *Pan-cinema permanente* (2008); finalmente, en cómo esa voz imaginaria se revela en los poemas.

La obra de Waly Salomão vincula un pensamiento espiritual, filosófico, político y estético de forma postdisciplinaria: escritura, voz, música, performance y teatro nacen y se manifiestan juntos. El escritor observó la poesía como un camino a la espiritualización que precede las religiones, como una forma de llegar a lo espiritual que existe desde el nacimiento del lenguaje. Para acceder a ese potencial de la palabra, habría que liberarse de las convenciones que aprisionan el lenguaje, el cuerpo y el espíritu. Liberarse aquí se configura como una práctica que lleva el fin en sí misma —espiritual, estética y política—. Su estrategia para llevarla a cabo fue ubicarse en la frontera: él se definió como *borderline* (citado en Nader),¹ el que está en la frontera entre lo esperado y lo inesperado, la realidad y el sueño. Se trata del gesto de la irrupción que permite posicionarse en la frontera entre el momento, aprisionado por las convenciones, y las infinitas posibilidades que se abren ante la intervención poética, performativa, postdisciplinaria en la vida. Una irrupción sorpresiva, viva, que genera reacciones inesperadas y termina por diluir la misma frontera en la cual el poeta elige ubicarse.

Espiritualizarse a través de la poesía significa, según Salomão, romper con las fronteras limitadoras de una idea de identidad fija, significa entenderse como igual a todo lo que conforma el universo. Este es el aspecto filosófico que también sostiene esta cosmovisión: llevar a una práctica estética el problema de disolución de la identidad a través de la ruptura de las fronteras, ubicándose en ellas y creando desde ese territorio imaginario. Romper con estos límites

1 En el documental, Salomão dice: “depois seguiremos até a fronteira, a linha demarcatória, a fronteira, a linha de fronteira. Quem está falando é um *borderline*, quer dizer, alguém fronteiriço, alguém que não se sabe direito onde termina a lucidez e começa a loucura” (00:11:27).

presupone entender que los individuos son compuestos de múltiples máscaras, de múltiples voces, que una persona es una “cámara de ecos”. Esta práctica se da en la escritura, en la voz, en la música, en procedimientos que aparecen, en su obra, siempre juntos. El autor aspiraba a ser sonido mientras escribía letras de canciones para los tropicalistas y experimentaba con ritmos en la escritura. Roberto Zular, en “As Algarvias de Waly Salomão”, explica que la escritura del poeta parecería ser una “rasura reflexiva en el universo del habla”, que sus poemas buscan ser canción, mientras que la rechazan para ser poema (530). Para diluir la fijeza de la identidad, volverse el otro, una de las formas que se percibe en su obra es la de hacerse voz o música. Esta es la misma búsqueda de liberarse estética y espiritualmente de una noción de identidad fija, que se da en la vida:

La prisión es aquí el “cotidiano estéril de horrible fijeza” del cual la poesía debe liberarlo. El cotidiano estéril es aquel que no conduce a nada más allá de sí propio, aquel que no se modifica, ni para el bien y ni para el mal. Es aquel que, sumiso al principio de identidad, permanece siendo lo que es. De hecho, el propio yo puede tornarse estéril —tornarse una cárcel— cuando se apega a la identidad de sí mismo.² (Cicero 493)

Por eso Salomão vivía la poesía. No se trataba de una herramienta para crear representaciones en el territorio de la ficción, sino el espacio de desarrollo de sus múltiples voces. Para desarmar la idea de identidad fija que aprisiona a los individuos, vivía la *performance* como un acto estético-político que revela la performatividad homogeneizada de la cultura. Su poesía carga con la teatralización de la escritura, la performatividad. Mientras imprime el cuerpo en el texto y el texto en el cuerpo, diluye esa separación entre literatura y *performance*, literatura y teatro, entre teatro y vida. Partiendo de que el mundo es un teatro y los individuos son múltiples máscaras, el problema está en la falta de reconocimiento de los roles sociales como *performances* construidas, en la naturalización de la *performance*

2 Esta y todas las traducciones del portugués son mías. El original dice: “A prisão é aqui o ‘cotidiano estéril de horrível fixidez’, do qual a poesia deve libertá-lo. O cotidiano estéril é aquele que não conduz a nada além de si próprio, aquele que não se modifica, nem para o bem nem para o mal. É aquele que, submisso ao princípio da identidade, permanece sendo aquilo que é. De fato, o próprio eu pode tornar-se estéril - tornar-se uma prisão - quando se apega à identidade consigo mesmo”.

hegemónica como correcta (Cícero 501). Ser conscientes de que somos seres performativos implica considerar la creación como liberación de la *performance* estética hegemónica. Entonces, la misma existencia, el habla y la voz son planeados, tienen origen y fin, por más que se confundan con espontaneidad. Este mismo proceso se registra en la escritura. Se trata de crear múltiples formas de existir.

Si su escritura se encuentra previamente en su modo de vivir, en la proyección de su cuerpo y de su voz en la vida, en la irrupción del momento, el aspecto oral de su escritura no debe ser tomado como una característica secundaria de sus poemas, como si apareciera después en la creación. Esta empieza mucho antes: en la memoria, porque la memoria para él es una “isla de edición”, no algo dado que se revela en el arte “la liberación del poeta se da a través de una anamnesis doble que a un solo tiempo recuerda ser la memoria una isla de edición y reinventa, en el poema, el pasado”³ (Cícero 507) y “Las voces que suenan y resuenan en *Algaravias* alcanzan una capa de experiencia más sutil que elabora formas de relación con el pasado y con la memoria con atención en el presente de su enunciación”⁴ (Zular 530). Entonces, los recuerdos son registros dispuestos a ser manipulados y editados de acuerdo con lo que se desee en el momento de creación (de la vida). El escritor generaba en la irrupción del momento un portal en donde el pasado editado e inventado, junto con el presente instantáneo de la voz, se encontraban en un espacio de creación: el de la voz y el de la memoria. Un portal entre tiempos que logró perpetuar en su escritura.

La reunión de algunas características de su obra parece configurar modos de concientización para una vida realmente propia, un manual codificado sobre cómo utilizar las herramientas del cuerpo y de la imaginación para inventar un mundo soñado. Representar sabiendo que lo único que hay es *performance*, editar la memoria sabiendo que al pasado también se lo crea. Generar las condiciones es a lo que él se refería como camino para salir de la morbilidad de los agenciamientos de la producción de subjetividad

3 El original dice: “a liberação do poeta se dá através de uma anamnesis dupla que a um só tempo lembra ser a memória uma ilha de edição e reinventa, no poema, o passado”.

4 El original dice: “As vozes que soam e ressoam em *Algaravias* alcançam uma camada de experiência mais sutil que elabora formas de relação com o passado e com a memória atentando para o presente de sua enunciação”.

y habilitar otras posibilidades. Tal vez la espontaneidad estuviera en la reacción de la gente a su alrededor cuando su voz irrumpía en el ambiente. Caetano Veloso, en el documental de Nader, dice que Salomão llevaba a la gente a actuar de formas que no lo harían normalmente, se transformaba en escenario para que el otro se transformara junto a él, provocando que otros salieran de la representación normativa. Esta revolución walyniana toma un carácter especialmente subversivo en el contexto de la dictadura militar, en la cual empezó a escribir (su primer libro fue escrito en la cárcel) y sigue vigente hoy, cuando el control en las supuestas democracias se da desde la manipulación de los deseos y de las formas de vivir. Salomão concibe una revolución estética de la existencia. En este sentido, hay que observar su escritura, la cual está constituida por su voz y su cuerpo de forma en que todo sale junto del papel, llega a los oídos y al cuerpo del otro, como una propuesta estética postdisciplinaria.

La poesía tiene que romper con sus propios límites para cargar esta cosmovisión que dice que las fronteras son imaginadas y deben ser diluidas y reinventadas. Por eso el exceso es una de sus características. El exceso es un recurso que subraya la frontera de lo aceptable al negarla, a partir del cual construye, o asume, una forma de ser es el *borderline* a través del grito, la risa, el carnaval. Para atravesar el límite de la representación normativa hay que afrontar la noción de lo ridículo, hay que invertir la lógica de que lo que sale de la norma es vulnerable, sino que abre el campo para que se manifiesta la poesía, la vida. Para eso está la reivindicación del goce de las cosas, el placer de liberarse que deviene en risa de sí mismo y de la norma. El combate contra la noción de lo ridículo (que es una forma de control social), es lo que hay del carnaval bajtiniano en Salomão. Para ser-representar con libertad, hay que incorporar lo ridículo, provocar risa como un gesto político, estético y espiritualmente valorable. Alexei Bueno se refiere a una sintaxis circense, que tan brasilera como internacional, a un léxico natural y urbano a la vez, en un lenguaje que va de la erudición a lo popular en segundos. Así diluye esas fronteras también y hace una fiesta con la lengua (485). Se festeja la vida que brota, la irrupción de la vida en el texto. Por eso el humor, aquí, abre un espacio a lo diverso, a su perspectiva de lo poético.

En la versión extendida de *Pan-cinema permanente*, Maria Bethânia, una de las figuras centrales del tropicalismo que cantaron poemas de Salomão, cuenta que en un día lluvioso llegó a la presentación de un libro del poeta,

y encontró al público sorprendido, pues el escritor estaba leyendo a los gritos, arriba de un tablado (01:30:06). Maria lo imita alzando el libro, haciéndolo temblar sobre su cabeza, mientras reproduce un sonido de grito incomprensible. Termina describiendo su recital como un “Antonio Conselheiro”. Antonio Consejero fue el líder espiritual de la guerra de Canudos, organizó una de las mayores resistencias populares de la historia brasileira ante el Imperio y fundó una comunidad utópica diezmada por el gobierno en 1897. Se escucha una voz así en Salomão: una voz de anuncio de verdad fundamental, de revelación, de líder espiritual de su propia revolución. Parte significativa del documental se centra en reproducciones de cómo recitaba. Varios artistas amigos imitan su forma de leer, porque era innegablemente impactante, disruptiva; este patrón era la intensidad perforadora, anclada al goce, al grito, a la risa, al ser *borderline* que se manifestaba en su voz.

Para aislar la voz como objeto, Mladen Dolar, en *Una voz y nada más*, sugiere identificar lo que no contribuye al significado (29). Para ello, en determinado momento, se centra en los sonidos presimbólicos, en lo que viene antes de la palabra: los ruidos guturales, el hipo, y destaca el grito como el más notorio. Este es un llamado que va más allá de un reclamo específico, más allá de su posible significado. Lo que reclama el grito como objeto es envolvimiento:

Si el elusivo grito mítico fue causado originalmente por una necesidad, es un llamado de atención; busca una reacción, se dirige a un punto en el otro que está más allá de la satisfacción de una necesidad, se despega de la necesidad, y en última instancia el deseo no es sino el excedente de la demanda por sobre la necesidad. De este modo la voz se transforma en llamado, acto de palabra, en el momento mismo en que la necesidad se transforma en deseo; es capturada en el drama del llamado, suscitando una respuesta, provocación, demanda, amor. (Dolar 41)

Entonces, Salomão, que lee gritando, que escribe gritando, estaría exprimiendo ese deseo de interpelar, de trascender el cuerpo y llegar al deseo del otro, de hacer del deseo del otro su deseo. Dolar también menciona la risa como otra manifestación presimbólica de la voz que contribuye a su análisis como objeto, destacando su carácter cultural y animal: la risa es, a la vez, fruto de la cultura y reacción fisiológica animal (42). La risa provoca

complicidad mientras involucra en ese estado de reacción fisiológica animal. Tiene el potencial de disolver también fronteras, pues unifica a las personas, entre sí y con la naturaleza, al generar esa reacción animal. Su risa, la risa que genera su tonalidad, es un elemento más que es capaz de sostener esta mencionada cosmovisión para atravesar los cuerpos con su revolución: los sonidos no léxicos, el grito, la risa. El deseo de provocar al lector para trascender límites no está solo en las palabras, sino, también, en el sonido de su voz en los poemas. Su grito no es de agonía, es el de un anfitrión de carnaval que presenta sus atracciones enalteciéndolas. Enaltece la vida, la transformación, el goce que provoca jugar con las palabras y la risa que proviene del juego, del goce de ser ridículo, de no ser cómplice de la farsa de un yo solo, puro y verdadero.

El canto también es, según Dolar, una forma en que se puede observar la expresión de la voz más allá del lenguaje. Más allá del entrenamiento técnico musical, en el canto siempre queda algo inaprensible. La voz como objeto es objeto de deseo: se mira lo que no se puede ver, se escucha lo que no se puede oír; es su carácter fantasmático lo que resta en el significado. Cita a Platón al observar que

la música es donde la ilegalidad pasa más fácilmente inadvertida y esa ilegalidad se desliza calladamente en las costumbres y modos de vivir y de ellos sale ya crecida, a los tratos entre ciudadanos y tras estos invade las leyes y las constituciones, con la mayor imprudencia hasta que al fin lo transforma todo en la vida privada y en la pública. (58)

La música descontrolada es el gran peligro de las civilizaciones, por lo que la letra viene para imponer orden al *logos*. Entonces, el gran peligro para el control de los cuerpos es la voz descontrolada, la que se aleja de la palabra y, en el caso de Salomão, salta de la página, de los modos tradicionales de recitar, en los que el *logos* escapa en el grito y la risa, en la voz sin ley. Salomão hace esta búsqueda por más de una vía del descontrol de la voz: el poema que apunta a la música, a veces para ser cantado, a veces para ser poesía cargada de ritmo; poesía que ríe y genera risa, poesía que grita. Si la vocalización dota a las palabras de una eficacia ritual, es un pasaje a la acción, a la performatividad, la voz como objeto se sitúa en el límite de la alteridad, en la frontera, y se vuelve el vínculo del significante con el cuerpo.

Así, la voz también se configura como una frontera: entre el cuerpo y el mundo, entre el interior y el exterior, en los restos que la conforman como objeto de observación del interior, pero que necesita la alteridad para su existencia, porque sin oídos, no hay voz.

En el teatro del mundo, los múltiples yos del sujeto son las “cámaras de ecos” (Salomão 219). Entonces, desde esa frontera entre el interior y el exterior, el poeta grita, ríe, extrapola los límites del significante y afirma que todos somos múltiples voces. “Cámara de ecos” es un poema que termina en “ahora, entre yo y el ser ajeno, la línea de la frontera se rompió”. Regina Casé, en el documental de Nader, imita la lectura de Salomão, también con el libro alzado arriba de su cabeza, en un crescendo que termina en grito. Cuando termina la lectura, Casé dice que su imitación salió más o menos porque sintió vergüenza, timidez, al igual que Bethânia, quien dice haberse avergonzado cuando Salomão interrumpió su lectura en la presentación del libro para presentarla. Este era uno de los blancos a los que Salomão apuntaba su voz: a la vergüenza, a la noción de lo ridículo que aprisiona el ser. La poesía que salta de la página y atraviesa al otro, que provoca reacciones en los cuerpos. Estos son los aspectos fundamentales de esa voz que él representaba y que se dibuja como voz imaginaria en los poemas. Salomão está siempre anunciando el carnaval de la vida, porque para él la vida es sueño, el mundo es teatro y el ser es una “cámara de ecos”.

El patrón en las lecturas que sus amigos reproducen en el documental, es el de la intensidad que crece, es el enaltecimiento que explota las fronteras en éxtasis: la voz de Salomão es la voz de un profeta del carnaval de la vida, del hijo de Baco, que viene a decir el placer que se siente al cruzar y al romper una frontera. Al recitar un poema, el poeta no respetaba la norma de la calma, de la solemnidad común de los recitados, sino que refregaba el poema en la gente, en el piso, en los cuerpos, hasta un final orgásmico, marcando los cortes, los sonidos y los silencios. Porrúa observa que “algunas voces y algunas lecturas poéticas suenan amenazantes en tanto desajustan lo previsible de la audición (aquello que en cada momento histórico y en cada lugar, por qué no, se entiende como lectura o recitación de un poema)” (155). Este carácter amenazante es aquí el método, mientras Salomão se reinventaba buscando las vías de lo nuevo, de la irrupción, del choque.

Nader interrumpe en un momento a Casé para decir que parecía que Salomão tenía “dos bocas”. Tal vez esto sea parte de la disociación que siempre

está entre la voz y la persona, o “desacostumación”, porque la voz nunca corresponde con el cuerpo que la emite, es la forma misma de la alteridad:

El llamado, el grito, la voz, la apelación: su ubicación correcta es *unheimlich*, con toda la ambigüedad que Freud le ha dado a esta palabra: la exterioridad interna, la intimidad expropiada, la extimidad; el excelente nombre que Lacan le da a lo siniestro, lo inhóspito. Entonces el llamado es el llamado a exponerse, a la apertura al Ser, lo opuesto a un monólogo reflexivo sobre sí dentro de uno mismo; depende de aquello de lo cual, dentro de uno mismo, uno no puede apropiarse, y que opone drásticamente el Dasein a la conciencia de sí. La voz es pura alteridad, previene la reflexión sobre sí. (Dolar 116)

La voz es, entonces, la perfecta frontera ficticia entre yo y otro, es el punto sobre el cual el *borderline* se detiene para manifestar que la frontera es el punto cero de la creación, para derrumbar las falsas separaciones de las cosas.

La voz presente en la escritura de Salomão ríe, grita, salta de la página. La escritura responde a la voz, al cuerpo; y voz y cuerpo responden a la escritura de igual manera. No se pueden aislar completamente los aspectos de su obra mientras escribe como habla (y habla performando): escribe como si estuviera en la presentación en la que llega Maria Bethânia e interrumpe todo para anunciarla, eufórico. Queda identificar cómo esto se puede escuchar en su escritura.

El poema “Cámara de ecos” alude a la multiplicidad de voces que conforma el ser, el mundo, el instante. El poema empieza en el “sosiego”, en la tranquilidad de la infancia, en la delicadeza de los sueños “chiquitos” del niño, en la belleza sutil del cuidado. Un “ahora” interrumpe la tranquilidad del poema, lo corta, agregando misterio y tensión, expectante de ver la revelación que toma énfasis en un final seco e intenso, como una frontera que se rompe: la de la voz con el grito, que denuncia la frontera entre voz y significado. Esta voz revela que, previo al significado de la palabra, hay un reclamo de la voz. El crescendo típico de sus lecturas se escucha en la escritura con el principio suave de la infancia, el “ahora” que agrega tensión, para terminar con una revelación de disolución de frontera entre yo y otro:

Câmara de ecos

Cresci sob um teto sossegado, meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado. Agora, entre meu ser e o ser alheio a
linha de fronteira se rompeu. (Salomão 219)

El poema empieza contando de dónde vino y crece hacia su lugar de llegada. El modo es la voz que crece hasta atravesar el lector, hasta perforar la frontera. El final, en el ápice del crescendo, suena como liberación, alivio, concreta un final de éxtasis. Se escucha esa intensidad que crece, los cortes bruscos, como si se marcaran fronteras, para terminar con una explosión, que es ruptura. Entonces, el grito, la intensidad, la risa eran las estrategias vocales de Salomão para dar forma a esa cosmovisión, que también se manifiesta en la seducción del vendedor de poesía de Cordel, de la mano con su búsqueda de transformar el poema en sonido, al escribir letras de canciones y poemas de experimentación rítmica, al jugar con la disposición de los textos en la página y usar tipografías en mayúscula: el grito en la diagramación, influenciado por el concretismo. Estrategias que aparecen, según Dolar, como puntos perceptibles de la frontera entre voz y significante, yo y otro, dentro y fuera, alma y cuerpo, humano y animal:

[E]l canto se toma en serio la distracción de la voz, y le gana la partida al significante; invierte la jerarquía, permitiendo que la voz lleve la delantera, que la voz sea la portadora de aquello que las palabras no logran expresar [...] expresión versus significado, expresión más allá del significado, expresión que es más que el significado, y aun así expresión que no funciona sino en tensión con el significado: necesita un significante como límite que trascender y cuyo más allá revelar. (20)

Si la voz marca una división ficticia entre un interior secreto y el exterior, es la frontera donde el *borderline* se va a ubicar para mostrar su ficcionalidad. Porque la *desacusmatización* es imposible, como se ve en Dolar y en la lectura que hace Monteleone de Proust: la voz nunca encaja en el cuerpo asignado, es el objeto que muestra esa irreparable conciliación. No existe un interior a ser revelado, una esencia del yo de la cual proviene y a la cual corresponde. La voz se revela como una pista en el mapa del cuerpo que

apunta a que no existe un centro, sino que existe una constelación de la cual es parte, cámara de ecos, máscaras sobre máscaras “cuerpo escindido por la hiancia imposible entre un interior y un exterior. La voz encarna la imposibilidad misma de esta división, y actúa como su operador” (Dolar 87). Jorge Monteleone conceptualiza ese paso de la voz al poema como una transposición cultural, lo que está “entre oralidad y escritura”, que en este caso no se da solo en el texto, sino que está conectada con cómo Salomão habla, pues su voz responde a su poesía y viceversa, sin que se pueda distinguir qué viene primero. Entonces, lo que Monteleone explica como “[e]l ritmo que compone el estilo de un escritor sería de alguna forma la transposición del estilo sonoro de su oralidad, del habla o del pensamiento” (151), aparece aquí como la intensidad que crece y que lleva el lector a leerlo en voz alta. Induce a una práctica de la otredad desde la voz, transforma la dimensión imaginaria de la oralidad en una práctica performativa. Uno de los aspectos al que Monteleone apunta en la composición de la transposición cultural, refiere a los “linajes culturales”, al aspecto social e histórico de la oralidad del poema. La oralidad de Salomão está marcada por la oda del presentador de un carnaval (él fue coordinador del carnaval de Salvador) y de un vendedor de poesía de cordel, quien seduce en la feria, en el espacio público, a que a que escuchen y se lleven sus poemas:

Post-mortem

[...] Mascarado eu avanço, eu avanço, mascarado, eu avanço, Post-Mortem, o passado pode estar abarrotado de chateações, mas daqui pra frente, ótimas FOTOS e melhores filmes. E horas infindas deitado na areia, especulando nuvens que se esgarçam ao sabor e ao deslize das figuras, um gosto permanecer aqui, extasiado. E na hora “H” da morte, estampada na minha face, esteja a legenda: o que amas de verdade permanece, o resto é escória! mas por enquanto gargalhar da irrealdade da morte, gozar, gozar, gozar gozar, gozar, gozar a exuberância órfica das coisas em riba da terra e debaixo do céu. (citado en Nader)

El fragmento avanza también en crescendo considerando las dificultades del pasado, aunque apunta a un corte que supone que, de aquí en adelante, registrará lo bello, el placer y la tranquilidad de la arena, junto con la contemplación de las nubes. La expresión “na hora ‘H’”, que refiere aquí al

momento decisivo de la muerte,⁵ al goce (repetidamente el goce), es lo que estará marcado en su cuerpo y en su voz. El goce escandaloso de la puesta de la voz en el poema (y en la vida-escena).

El tono paródico, de auto ridiculización, puede tener pie en el poemachiste de la tradición brasileira que lleva a la pérdida de jerarquización de la poesía, a sacarla de su lugar de erudición, y tomar aquí una intensidad distinta. Se lee y se escucha la urgencia por desarmar cualquier atmósfera de seriedad que estandariza el comportamiento, incluso interrumpiendo el propio poema para presentar a Bethânia cuando entra en la sala. Resuenan el nordeste y la poesía de cordel, resuena el tropicalismo que hace antropofagia con los sonidos y la guitarra eléctrica, que también suena en la mezcla de idiomas, más allá de las separaciones de naciones, o de lo académico y los idiomas de las calles. La voz de la escritura de Salomão, o la “entonación de la lengua propia” que menciona Porrúa (153), es la que pide la voz del otro, la que reclama una lectura en voz alta, reclama atravesar el cuerpo del que lee, para salir de vuelta y llegar a otro. Suena como el reclamo del grito, de la risa, del cuerpo a salir de sí mismo para volver a ser lo que ya es: multiplicidad, alteridad, cámara de ecos.

Salomão rompe con la linealidad del discurso, repite hasta el agotamiento del sentido, lleva el poema a puro sonido, pero con la particularidad de que la repetición aquí seduce y erotiza la lectura:

Teste sonoro relevo 5 [...] não quero me atrapalhar em nada q me atrapalhe em nada palh palha atrapalhar a palha q atrapalha de se chegar à alegria da massa central da rocha do nódulo do núcleo do nu do nudo núcleo do nu do nu do nu do nudo nu do do do do do. (149)

Si la entonación puede dar vuelta al significado, es fundamental especificar qué tono tiene el grito en sus poemas. La repetición es aquí el placer de ser sonido, de invertir la relación, de dar una pista para que se privilegie la voz sobre el significante. La lectura a los gritos perfora, hace imposible poder ignorarla. Ella para el tiempo en el lugar donde esté, pues la atención es suya, están todos en el lector: la seducción del vendedor de feria o del presentador de la liberación del carnaval. Salomão imprimía lirismo a su tono, pero a

5 Obsérvese que es el punto del poema en que, como en el que se analizó antes, se agrega un corte rítmico y de misterio que precede la revelación liberadora del final.

los gritos, porque mezclaba erudición y animalismo, recitado y escándalo. Como la poesía de cordel, su poesía era escrita para ser escuchada y leída a voz alta, o cómo un vendedor de feria que arma estrategias de seducción y venta: rima con los productos, inventa cuentos sobre los frutos para venderlos. Salomão leía de una forma que imprimía verdad al texto, como un líder espiritual de revolución. En “A voz de uma pessoa vitoriosa”, se refiere a lo que apunta con sus usos de la voz:

Entre a escuridão e a claridade
Coração arrebenta
Entretanto o canto aguenta
Brilha no tempo a voz vitoriosa
E eu gosto dela ser assim vitoriosa
A voz de uma pessoa vitoriosa
Que não pode fazer mal nenhum,
Nem a mim, nem a ninguém, nem a nada
E quando ela aparece Cantando gloriosa
Quem ouve nunca mais dela se esquece
Barco sobre os mares
Voz que transparece Uma forma vitoriosa de SER E VIVER.
(Salomão 163)

Salomão termina gritando en la página con el uso de las mayúsculas, con el placer de victoria que imprime su voz, una voz que, como dice el poema, canta gloriosa, deja de ser puro significante para entrar, perpetuarse en el instante y en la memoria del otro, habilitar infinitas posibilidades, proliferarse, volverse otros.

Obras citadas

Bueno, Alexei. “Lábia, de Waly Salomão”. Salomão, págs. 485-487.

Cícero, Antonio. “A falange de máscaras de Waly Salomão”. Salomão, págs. 492-513.

Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial, 2007.

- Nader, Carlos. *Pan-cinema Permanente*. YouTube, subido por Já Filmes, 02 de diciembre de 2014. Web. 16 de agosto de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8>.
- Monteleone, Jorge. “Voz en sombras: poesía y oralidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, núm. 7, 1999, págs. 147-153.
- Porrúa, Ana María. *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía, 2011.
- Salomão, Waly. *Poesia Total*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- Zular, Roberto. “As Algaravias de Waly Salomão”. Salomão, págs. 526-541.

Sobre la autora

Candidata a magister en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario en Argentina, graduada en Comunicación Social de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, en Porto Alegre, Brasil. Actualmente investiga humor y subversión en la poesía de Brasil y Argentina en los contextos de las últimas dictaduras militares. En el III Coloquio Internacional de Estudios Queer “Sexualidades/textualidades” (La Plata) presentó parte de su investigación sobre cuerpo, humor y micropolítica en la obra de Néstor Perlongher. En el año 2018, publicó el libro de poemas *Uma pérola en el centro de mis piernas*, por la editorial Caleta Olivia (Bs As) y en el año 2019 participó de las ferias del libro de Rosario y de Buenos Aires y del Festival Internacional de Poesía de Rosario.