

**ISABEL DE ALMEIDA**

**O EROTISMO NA POESIA DE VILMA TAPIA ANAYA**

CAMPO GRANDE - MS

2011

# **ISABEL DE ALMEIDA**

## **O EROTISMO NA POESIA DE VILMA TAPIA ANAYA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados) do Câmpus de Campo Grande UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre.

**Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues.**

CAMPO GRANDE  
JUNHO -2011

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

ISABEL DE ALMEIDA

Comissão Examinadora

---

Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues  
(UFMS/Três Lagoas)

---

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues  
(UFMS/Corumbá)

---

Profa. Dra. Ângela Varela Brasil Pessoa  
(UFMS/Corumbá)

*Para*

***Isabel de Almeida***

*“por toda coragem e  
determinação que houver nessa  
vida”.*

## MEUS AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Kelcilene Grácia–Rodrigues, orientadora desta dissertação, pelo profissionalismo, incentivo e compreensão;

Ao Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, pelo incentivo e confiança depositada em mim;

Ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, pela oportunidade a mim concedida;

Aos meus professores, pela oportunidade de crescimento, aprendizado e apoio nos momentos de enfermidade pelos quais ainda estou passando;

A Vilma Tapia Anaya, pelo carinho, dedicação, atenção, cooperação e contribuição para que este trabalho pudesse ser desenvolvido;

Ao Cônsul do Paraguai, Sr. Dionísio Maldonado, pela gentil contribuição para que este trabalho fosse desenvolvido;

A Gary Daher Canedo, pelo interesse por este trabalho e pela contribuição no desenvolvimento dessa pesquisa;

A Floriano Martins, pela colaboração e atenção concedidas a esta pesquisa;

Aos meus familiares, que sempre estiveram ao meu lado, incentivando, dando-me coragem e demonstrando o quanto sou amada;

Ao meu pai, a minha mãe e a minha avó, que já não se encontram ao meu lado fisicamente, mas que estavam presentes ao meu lado nos momentos mais difíceis através dos sábios ensinamentos que me legaram;

Aos meus preciosos amigos, que nunca me deixaram sozinha nem mesmo nos momentos que necessitava de solidão para refletir;

À secretária Daniela Gomes Loureiro, pela agilidade, carinho e competência com que sempre me atendeu;

A Deus agradeço por todos os obstáculos, decepções, alegrias, conquistas, superações, conhecimento que vivenciei nestes dois anos. Constatei mais uma vez que não adianta todo o conhecimento do mundo se o homem não possuir sua maior riqueza e sabedoria: a humildade.



*Tu cuerpo era en tus pupilas  
como la palma de tu mano.  
Arcilla y fuego de la tierra.  
Bello alquimista. El amor  
tu ceremonia*

Vilma Tapia Anaya  
(1992, p. 119)

*Amapola terrible  
ángel y serpiente  
pétalos que claman  
impidiendo el vuelo  
que la rosa perfuma.*

Vilma Tapia Anaya  
(1992, p.131)

## SUMÁRIO

|                                                                          |            |
|--------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                  | <b>12</b>  |
| <b>1. Vida e obra.....</b>                                               | <b>16</b>  |
| 1.1- Vida .....                                                          | 17         |
| 1.2 – Obra .....                                                         | 19         |
| <b>2. A erótica verbal na poesia de Vilma Tapia Anaya.....</b>           | <b>57</b>  |
| <b>Considerações finais .....</b>                                        | <b>92</b>  |
| <b>Referências .....</b>                                                 | <b>96</b>  |
| <b>Apêndices.....</b>                                                    | <b>99</b>  |
| Apêndice I – Entrevista sobre a poesia de Vilma Tapia Anaya .....        | 100        |
| Apêndice II – Bibliografia sobre Vilma Tapia Anaya .....                 | 102        |
| <b>Anexos.....</b>                                                       | <b>109</b> |
| Anexo I - Entrevista realizada pelo poeta Xavier Oquendo Troncoso.....   | 110        |
| Anexo II - Entrevista realizada por María Teresa Medeiros-Lichem .....   | 113        |
| Anexo III- Entrevista realizada por Floriano Martins.....                | 118        |
| Anexo IV – Entrevista realizada por Emma Villazón.....                   | 137        |
| Anexo V – Conferência de Vilma T. Anaya em Santa Cruz de la Sierra ..... | 141        |
| Anexo VI – Conferência de Vilma T. Anaya em Viena .....                  | 149        |
| Anexo VII – Conferência de Vilma T. Anaya em Cochabamba.....             | 157        |
| Anexo VIII – Artigo de Vilma Tapia Anaya.....                            | 162        |
| Anexo IX – Artigo de Jesús Urzagasti .....                               | 164        |
| AnexoX – Artigo de Eduardo Mitre.....                                    | 166        |
| Anexo XI – Artigo de Gary Daher Canedo .....                             | 170        |
| Anexo XII – Artigo de Geruza Zelnys de Almeida.....                      | 175        |
| Anexo XIII – Recorte da obra Oh estaciones, oh castillos.....            | 194        |
| Anexo XIV – Recorte da obra El Agua Más Cercana.....                     | 196        |
| Anexo XV – Recorte da obra La fiesta de mi boda.....                     | 197        |
| Anexo XVI – Recorte da obra Del deseo y la rosa .....                    | 198        |

## RESUMO

ALMEIDA, Isabel de. **O erotismo na poesia de Vilma Tapia Anaya**. Campo Grande, 2011. 199 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – CCHS/UFMS.

A presente dissertação se propõe analisar a temática do erotismo na poesia da escritora boliviana Vilma Tapia Anaya. Para tanto, temos como *corpus* as produções literárias *Del deseo y la rosa* (1992) e *Oh estaciones, oh castillos* (1999). Os poemas analisados refletem o olhar erótico da poetisa, que se abre para a contemplação do mundo. O eu lírico vive um processo de fragmentação: busca, recordações, amores, sonhos e o encontro consigo mesmo. A própria poesia já carrega o erotismo e na celebração do desejo reveste-se de pureza e subjetividade. Para alcançar o objetivo proposto, valemo-nos dos seguintes procedimentos: a) no primeiro capítulo, apresentamos a vida e as obras de Vilma Tapia Anaya; b) no segundo capítulo analisamos os poemas de conteúdo erótico nas duas obras selecionadas. Os conceitos do erotismo adotados estão alicerçados nas concepções teóricas de Octavio Paz, Lúcia Castello Branco e Georges Bataille. Concluímos que os poemas analisados de Vilma Tapia Anaya revelam um erotismo escancarado.

**PALAVRAS –CHAVE:** Corpo; Estilo; Literatura hispânica; Poesia boliviana.

## **ABSTRACT**

ALMEIDA, Isabel. **Eroticism in the poetry of Vilma Tapia Anaya**. Campo Grande, 2011. 199 f. Thesis (Master, the Language Studies) – CCHS/UFMS.

This dissertation proposes to examine the theme of eroticism in the poetry of writer Bolivian Vilma Tapia Anaya. To this end, we as the body of literary productions *Del deseo y la rosa* (1992) and *estaciones Oh, oh Castillos* (1999). Analyzed poems reflect the poet's erotic gaze, which opens to the contemplation of the world. The lyrical I live a fragmentation process: search, memories, loves, dreams and encounter with oneself. The poetry itself foreshadows the erotic and the celebration of desire is of purity and subjectivity. To achieve the proposed objective, we make use of the following: a) in the first chapter, we present the life and works of Vilma Tapia Anaya b) in the second chapter we analyze the poems of erotic content in the two works selected. Adopted the concepts of eroticism is grounded in theoretical conceptions of Octavio Paz, Lucia Castello Branco and Georges Bataille. We conclude that the poems analyzed Vilma Tapia Anaya reveal an overt eroticism.

**KEYWORDS:** Body, Style, Hispanic Literature, Poetry Bolivia.

## RESUMEN

ALMEIDA, Isabel. **El erotismo en la poesía de Vilma Tapia Anaya**. Campo Grande, 2011. 199 f. Tesis (Master, estudios de idiomas) - CCHS / UFMS.

Esta tesis propone que se examine el tema del erotismo en la poesía del escritor boliviano Vilma Tapia Anaya. Para este fin, como el cuerpo de las producciones literarias *Del deseo y la rosa* (1992) y *Estaciones Oh, oh Castillos* (1999). Poemas analizados reflejan la mirada erótica del poeta, que se abre a la contemplación del mundo. La lírica vive un proceso de fragmentación: la búsqueda, recuerdos, amores, sueños y encuentro con uno mismo. La poesía misma presagia el erotismo y la celebración del deseo de pureza y de la subjetividad. Para lograr el objetivo propuesto, se hace uso de los siguientes: a) en el primer capítulo, se presenta la vida y obra de Vilma Tapia Anaya b) en el segundo capítulo se analizan los poemas de contenido erótico en las dos obras seleccionadas. Adoptado los conceptos de erotismo se basa en concepciones teóricas de Octavio Paz, Lucía Castello Branco y Georges Bataille. Llegamos a la conclusión de que los poemas analizados Vilma Tapia Anaya revelan un erotismo explícito.

**PALABRAS CLAVES:** cuerpo, estilo, Literatura Hispánica, Poesía Boliviana.

## **INTRODUÇÃO**

Propomo-nos apresentar Vilma Tapia Anaya, poetisa boliviana reconhecida na América Hispânica, mas sem difusão no Brasil. Voltamo-nos para um estudo do erotismo na obra de Tapia, por ser tema dos mais relevantes de sua poética.

Nos poemas de Vilma Tapia Anaya a manifestação do erótico se dá quando o eu lírico se entrega numa obstinada busca pelo seu objeto de desejo. Desse momento em diante, o controle do impulso sexual volta-se para reflexões referentes aos desejos do eu lírico; e à busca do prazer soma-se a fantasia. Na busca do objeto desejado, encontramos um Eros que se revela por meio de imagens corpóreas de profundo conteúdo humano. Os sentidos tornam-se servidores do desejo que nos faz ouvir e ver aquilo que está aquém do nosso entendimento. A linguagem metaforizada nos versos de Vilma Tapia Anaya demonstra que o imagético opõe-se ao princípio da realidade.

A presente dissertação tem como finalidade demonstrar o denso erotismo que se manifesta nos poemas de Vilma Tapia Anaya, além de desenvolver leituras de representativos escritores referentes ao erotismo.

Das sete obras de Vilma Tapia Anaya, selecionamos apenas *Del deseo y la rosa* (1992) e *Oh estaciones, oh castillos* (1999) para fazermos os estudos, ainda que as demais produções da autora contenham um viés erótico.

Ao desejo, o homem não consegue controlar e nem capturar. Por meio do sentimento torna-se mais fácil o caminho da compreensão das próprias taras, das fantasias mais desvairadas. O eu lírico que vive nos poemas de Vilma Tapia Anaya sabe que somente no encontro com sua essência terá possibilidade de controlar seus impulsos da carne, pois apreenderá o sentido da totalidade. O erotismo presente na obra poética de Tapia Anaya aborda a compreensão do ser humano tendo como campo de investigação o próprio corpo. A escritora reflete essa temática por meio de um eu lírico que se atira numa busca constante do objeto de desejo.

À medida do avanço da nossa análise recorreremos a Octavio Paz para compreender a relevância da multiplicidade de formas que o verso possibilita. A teoria de Alfredo Bosi dá respaldo à leitura das imagens contidas nos poemas de Vilma Tapia Anaya a fim de entender os sentidos que emergem da linguagem poética. Ainda nos valem os conceitos de Jorge Luis Borges, no que se refere à significação das

palavras que, às vezes, parece não ter ligação com nada que se conhece. Para a análise dos símbolos, invocamos Jean Chevalier & Alain Gheerbrant e Mircea Eliade.

Os estudos sobre o erotismo nas obras *Del deseo y la rosa* e *Oh estaciones, oh castillos*, de Vilma Tapia Anaya, estão embasados nos conceitos de Octavio Paz que em sua seminal *A dupla chama: amor e erotismo* relaciona sexualidade, erotismo e amor e, ainda, nos de Lúcia Castello Branco, em que o sentido da busca da outra metade completa o ser. Nos valemos ainda de Georges Bataille.

A dissertação foi distribuída em dois capítulos, que ficaram assim divididos: no primeiro capítulo, apresentamos a biografia e as obras da escritora Vilma Tapia Anaya. Nesse momento já se pode vivenciar o estilo discreto e ao mesmo tempo surpreendente que essa escritora empreende em seus poemas.

No segundo capítulo, buscamos esclarecer o sentido do erotismo, da sexualidade e da fantasia na análise dos poemas de Vilma Tapia Anaya. Apoiando em Lúcia Castello Branco (1984, p. 7), buscamos definir, em uma única expressão, o erotismo como um “[...] caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos”. Partindo dessa afirmação demonstramos a diferença entre erotismo, sexualidade e o envolvimento amoroso.

O conhecimento vem através da contemplação corpórea. Apreende-se a linguagem do corpo. Nesse processo de transfiguração, tanto da sexualidade quanto da linguagem, a imaginação exerce uma função fundamental. O fazer poético e o fazer erótico, por meio da imaginação, se realizam enquanto atos de reinvenção do corpo e da palavra.

A temática erótica é muito complexa, por isso é alvo de interpretações errôneas. O moralismo que cerca a sociedade dificulta as discussões relacionadas à sexualidade humana. Há muito preconceito quando a questão se volta para a observação e interpretação do corpo. A busca de se reconhecer no próprio corpo é o objeto de interesse de Vilma Tapia Anaya em seus poemas.

Nos apêndices e anexos que compõem esta pesquisa, pode-se comprovar a maneira dessa escritora latina escrever sobre sua experiência de viver, seus sonhos e a tentativa de explicar o ser, seja ele masculino ou feminino.

## **1. VIDA E OBRA**

Este capítulo tem como objetivo esboçar a vida e a obra de Vilma Tapia Anaya, escritora representativa da literatura boliviana e pouco conhecida no Brasil. Para tratar sobre a vida de Vilma Tapia Anaya, nos valem de entrevistas concedidas pela poeta a María Tereza Medeiros-Lichem (TAPIA ANAYA, 2007), a Emma Villazón (TAPIA ANAYA, 2006a), a Floriano Martins (TAPIA ANAYA, 2006b) e Isabel de Almeida (TAPIA ANAYA, 2010) <sup>1</sup>. Em seguida, apresentamos a sequência das publicações de Vilma Tapia Anaya.

### **1.1- Vida**

Vilma Tapia Anaya nasceu em 24 de outubro de 1960, em La Paz, Bolívia. É filha de Vilma Anaya Oblitas e Edwin Tapia Frontilla. Estudou no Colégio Loretto, em La Paz, cuja gestão educativa e administrativa estava a cargo de uma congregação de freiras canadenses de ideias extremamente liberais. Em 1977, viajou aos Estados Unidos, onde concluiu o curso secundário.

Segundo Vilma Tapia (2007, p. 107), a poesia sempre esteve em sua vida de diversas maneiras. Na infância, o pai recitava e lia poemas para todos da família. Em sua casa havia, também, o hábito de se ouvir música clássica logo nas primeiras horas da manhã. Vilma Tapia acredita que sua relação com a música a conduziu ao mundo da poesia.

O contato com a leitura veio pelas mãos da mãe, que escolhia os livros que seriam lidos durante o período das férias em Cochabamba, onde o avô materno tinha uma casa de campo. Durante as noites, à beira da lareira, a família se reunia e seu pai lia novelas inteiras para todos.

Vilma Tapia Anaya permanecia horas na biblioteca do pai. Gostava de ler as lombadas dos livros e se interessava, em especial, por aqueles que tinham títulos sugestivos, tanto que, conforme entrevista concedida, eles repercutiram em sua

---

<sup>1</sup> As entrevistas citadas encontram-se nos Anexos, conforme p. 113, 137 e 118. A entrevista realizada por Isabel de Almeida encontra-se nos Apêndices, conforme p. 102.

imaginação e se multiplicaram em ideias para sua criação literária (TAPIA ANAYA, 2007, p. 197).

Nos princípios de 1979, em Cochabamba, Vilma Tapia cursou a carreira de Ciencias de La Educación, na Universidad Mayor de San Simon. Obteve menções em Educación popular, em Planificación curricular e em Salud mental comunitaria. Assim, desde

os tempos universitários, Vilma Tapia trabalhou nos âmbitos da educação, da investigação social e da cooperação com as comunidades rurais de Cochabamba.

Segundo Tapia Anaya<sup>2</sup>, em seu primeiro livro, *Del deseo y la rosa* (1992), os poemas que nele consta foram escritos na juventude e que, naquele momento, não havia a menor pretensão de publicá-los. De acordo com Tapia Anaya, a edição de sua primeira produção literária ajudou-a a estabelecer uma nova e, ao mesmo tempo, diferente relação com a poesia<sup>3</sup>.

Durante o ano de 1993, Vilma Tapia coeditou, em companhia dos poetas e escritores Gary Canedo e Álvaro Antezana, o suplemento cultural *El Pabellón Del Vacío*, publicação semanal do periódico *Opinión de Cochabamba*. Desde esse período, Gary Daher Canedo é um dos amigos mais próximos da poetisa.

Em 1998, Vilma Tapia viajou a Santiago do Chile para fazer um curso de alto nível com o biólogo Humberto Maturana, a quem conhecia através de intensa leitura de suas obras. Em Santiago do Chile, entrou em contato com a escritora boliviana Marcia Mogro, com quem estabeleceu uma intensa amizade. Juntas visitavam Raúl Zurita, conhecido poeta chileno, em algumas aulas que ele ministrava sobre os “poetas malditos” franceses no Centro Cultural de las Condes.

Vilma Tapia passou curtas temporadas em Lima (Peru), em Derby, Connecticut (EUA), em Buenos Aires (Argentina), em Santiago (Chile) e em Bruxelas (Bélgica). Em 2007, visitou a Índia, realizando um desejo antigo. Permaneceu por um

---

<sup>2</sup> Em contatos com a escritora, recebemos a informação de que Georgette Canedo Camacho – professora de literatura e escritora boliviana – foi quem a estimulou a publicar os poemas.

<sup>3</sup> Nos recortes cedidos gentilmente pela escritora, não consta local de publicação e nem data.

mês em templos vaisnavas de Vrindavana, Mathura e Govardana, povoações próximas a Nova Delhi.

Publicou, além das obras literárias, ensaios breves e outros textos em diferentes periódicos e revistas da Bolívia e do estrangeiro. Representou a Bolívia em encontros internacionais de poetas.

Dedica-se à gestão cultural, organiza conferências, amostra de artes, de leituras, de teatro, e de dança. É, ainda, Coordenadora Cultural del Centro Boliviano Americano de Cochabamba.

## 1.2 – Obra

Vilma Tapia é autora dos livros *Del deseo y la rosa* (1992), *Corazones de terca escama* (1995), *Oh estaciones, oh castillos* (1999), *Luciérnagas del fondo* (2003), *La fiesta de mi boda* (2006), *El agua más cercana* (2008) e *Fábulas íntimas y otros atavíos* (2011). Seus poemas foram incluídos na *Antología de la poesía boliviana* (2004a), organizada por Mónica Velásquez Guzmán e na antologia bilíngue *Poesía entre dos mundos* (2004b), na qual a seleção e a tradução em alemão são de Wolfgang Ratz. Colaborou, em 2007, com alguns relatos no livro *Las palabras pueden: Los escritores y la infancia*, uma publicação da UNICEF.

O primeiro livro, *Del deseo y la rosa*, é composto de cinco partes: “Miradas Dentro y Fuera”, “Mis Otros”, “Anis Hasta El Alba”, “Ilusiones” e “Donde Habita La Rosa”. A linguagem é envolta em metáforas e comparações que são valorizadas por imagens corpóreas:

Abandonada la jaula de mis huesos en las sábanas,  
fui continente y contenido  
de constelaciones de mar y constelaciones celestes.  
(TAPIA ANAYA, 1992, 119).

Abandonada a prisão de meus ossos nos lençóis  
fui continente e conteúdo

de constelações de mar e constelações celestes.<sup>4</sup>

A crítica recebeu entusiasticamente *Del deseo y la rosa*; a exemplo disso, a crítica literária Elena Ferrufino–Coqueugniot (1992, p. 7-8) afirma que: “*Del deseo y la rosa* es la revelación de un anhelo legítimo por encontrar esse ‘algo’ que el poeta está destinado a no alcanzar jamás ...Festejo de los sentidos”<sup>5</sup>. O corpo é o objeto da busca do eu lírico na compreensão de suas angústias.

Em “Miradas Dentro y Fuera” - primeira parte da obra *Del deseo y la rosa* - o tempo tem dimensão significativa nas lembranças do eu lírico, em que o real e o imaginário se unificam.

As imaginações, frutos das lembranças, são marcas que não se desfazem e reativam gestos alheios que saem de um lugar oculto e se multiplicam no corpo do eu lírico:

Tiempo sobre tiempo  
     una a una  
 infancias ajenas  
         tatuadas en mi piel.  
 Otras vidas  
     la mía.  
 Niños que navegan en mí  
 los hombres  
         que se asoman  
                 en mis gestos.  
 Tengo voz de palabras compartidas.  
                     (TAPIA ANAYA, 1992 p.15)

Tempo sobre tempo  
     uma a uma  
 infâncias alheias  
         tatuadas em minha pele.  
 Outras vidas

---

<sup>4</sup> Todas as traduções serão literais, visto que o objetivo da pesquisa não é a tradução literária.

<sup>5</sup> *Do desejo e a rosa* é a revelação de um legítimo desejo de encontrar esse 'algo' que o poeta está destinado a nunca chegar ... Comemoração dos sentidos.

a minha.  
meninos que navegam em mim  
os homens  
que aparecem  
em meus gestos.  
Tenho voz de palavras compartilhadas.

O eu lírico compartilha a lembrança de pessoas que passaram pela sua vida com a fase atual. A criação poética constrói um corpo real ou imaginário. O corpo é o veículo que acompanha as fantasias e, numa linguagem metafórica, o eu lírico descreve seu coração como uma “jaula de locos pájaros” <sup>6</sup>(TAPIA ANAYA, 1992, p. 25).

Ao longo dos poemas de *Del deseo y la rosa*, o eu lírico valoriza o corpo feminino quando diz que “ser ancha madre que acogiendo llena/ su interior vacío”<sup>7</sup>(TAPIA ANAYA, 1992, p. 37), e define a mulher como “soy una sirena ciega/ fetal y primitiva en el fondo de mi cuerpo” (TAPIA ANAYA, 1992, p. 39)<sup>8</sup>.

Um objeto recorrente nos versos é o espelho. O espelho desmascara o interior do eu lírico. Deixa entrever verdades por meio de um jogo envolto em mistérios:

En el espejo mis manos  
vacías de aves y de espadas tiemblan.  
Grande temor borra mis ojos.  
Encogido, mi ser se sumerge  
en esta boca mía  
cofre de besos  
continente oscuro de dulce memoria.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 29)

No espelho minhas mãos  
vazias de pássaros e de espadas tremem.

<sup>6</sup> Prisão de pássaros loucos. (Tradução nossa)

<sup>7</sup> Ser mãe espaçosa que acolhendo cheia/ seu interior vazio. (Tradução nossa)

<sup>8</sup> Sou uma sereia cega/ fetal e primitiva no fundo do meu corpo. (Tradução nossa)

Grande temor apagam meus olhos.  
 Encolhido, meu ser submerge  
 nesta boca minha  
 cofre de beijos  
 continente obscuro de doce memória.

Observando a si mesmo, o eu lírico descreve-se usando como artifício o espelho, que reflete seu temor em revelar fatos ocultados em sua memória.

Em “Mis Otros” – segunda parte da obra *Del deseo y la rosa* – os temas abordados são: o objeto de desejo do eu lírico, as imagens cósmicas, o erotismo, as lembranças familiares, entre as quais os momentos passados com o filho. O filho ora é um menino ora é um marinheiro livre para ir aonde suas fantasias pueris o conduzirem:

Así va mi niño lindo  
 marinero y capitán,  
 navegando sobre tablones  
 que juntos forman el mar.  
 [...]  
 Descuidando bañera y velero  
 “luna, lunachita” canta,  
 mientras de puntillas me acerco  
 para llevarlo a su cuna.  
 (TAPIA ANAYA, 1992, p. 63)

Assim vai meu menino lindo  
 marinheiro e capitão,  
 navegando sobre pranchas  
 que juntos formam o mar.  
 [...]  
 Contornando banheira e veleiro  
 “lua, luazinha canta,  
 enquanto com passos leves me aproximo  
 para levá-lo ao seu berço.

É a figura materna, enamorada dos gracejos do próprio filho, que é o centro das atenções. Nos versos acima, o eu lírico destitui a carga erótica que formam os

demais versos de *Del deseo y la rosa* e os instintos maternos se rendem à imagem de “mi niño lindo”.

Em outro momento, o eu lírico deixa de lado a figura materna e compara seus gestos como os de um felino: “Ronroneante siesta/ mis dedos como gatos/ en tu espalda hendida”<sup>9</sup> (TAPIA ANAYA, 1992, p. 73). O toque dos dedos é um misto de delicadeza e sensualidade.

No último poema, ainda dessa segunda parte, coexistem os espaços da cidade de Madri, as personagens Dom Quixote e Sancho Pança, e o quadro pictórico de Guernica que servem de motivos para devaneios do eu lírico:

Porque Madrid no es la Plaza de Cibeles  
ni don Quijote y Sancho en bronce levantados.  
Tampoco es el Prado y su Guernica  
ni las simétricas piedras de los patios.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 75)

Porque Madri não é a Praça de Cibeles  
nem dom Quixote e Sancho em bronze erguidos.  
Tampouco é o Prado e seu Guernica  
nem as simétricas pedras dos pátios.

Nos versos acima, o eu lírico compara a cidade de Madri à figura de um homem marcante:

Madrid es la piel  
de un dulce hombre de Finlandia.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 75)

Madri é a pele  
de um meigo homem da Finlândia.

---

<sup>9</sup> Sesta sussurante/ meus dedos como gatos/ em suas costas marcadas. (Tradução nossa)

Para expressar sentimentos, o recurso metafórico usado pelo eu lírico para apresentar esse “un dulce hombre del Finlandia” revela sua fantasia de que “Madrid es la piel” desse misterioso homem.

Em “Anis Hasta el Alba” – terceira parte da obra *Del deseo y la rosa* – o eu lírico expressa seus sentimentos por meio de astros, objetos, répteis que representam o objeto de desejo. Assim, as imagens lunares são traços marcantes nos poemas:

Tendidas  
     La luna  
         Y  
             Yo.  
 Más desnudas que nunca  
 de tu piel.  
 Noche sin tiempo.  
 tus dedos y los míos  
 labios  
         su humedad  
         la nuestra  
 licores y rocíos postergados.  
     (TAPIA ANAYA, 1992, p. 79)

Deitadas  
     A lua  
         E  
             Eu.  
 Mais nuas que nunca  
 de tua pele.  
 Noite sem tempo.  
 teus dedos e os meus  
 lábios  
         sua umidade  
         a nossa  
 licores e orvalhos adiados.

A lua, segundo Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 562), é “Passiva e produtora da água, ela é fonte e símbolo da fecundidade”. O poema mostra a afinidade que o eu lírico estabelece com a lua, símbolo da completude e feminilidade. Sendo assim, as imagens lunares e fluídicas reforçam a sensualidade feminina.

A troca de sensações mediante o contato com o próprio corpo e com o corpo do objeto do desejo demanda o encontro consigo mesma. A celebração do desejo do eu lírico recobre-se de pureza e dilui-se ante os olhos do seu objeto desejado.

Em “Ilusiones” – quarta parte da obra *Del deseo y la rosa* - a menina transfigura-se em mulher com seus atributos sensuais. Num espaço ilusório, a imagem da mulher aquática retorna: “Mi corazón fue selva acuática”<sup>10</sup> (TAPIA ANAYA, 1992, p. 105), num outro momento, seu corpo transforma-se numa teia de estrelas: “Florece mi pecho/ sauco/ telaraña de estrellas”<sup>11</sup> (TAPIA ANAYA, 1992, p. 109). E o amor é o sentimento que queima sua alma e depois a leva a descansar:

Río de fuegos que arrastra mi alma  
para olvidarla en altas playas de musgos azules.  
Eres magia.  
Todos los poemas de amor  
haciendo colmena en mi pecho eres.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 111)

Rios de fogo que arrastam minha alma  
para esquecê-la em altas praias de musgos azuis.  
És magia.  
És todos os poemas de amor  
fazendo colméia em meu peito.

O corpo feminino é envolvido pela magia. Os versos geram metáforas como “Su cuerpo/ un arco generoso./ El mío/ flecha extasiada/ puente para el arquero”<sup>12</sup> (TAPIA ANAYA, 1992, p. 117). O momento do prazer é sentido pelas imagens sensoriais. O eu lírico foi “continiente y contenido”<sup>13</sup> (TAPIA ANAYA, 1992, p. 119) ao mesmo tempo. Na última parte de *Del deseo y la rosa* – “Donde Habita la Rosa” –

---

<sup>10</sup> Meu coração foi selva aquática. (Tradução nossa)

<sup>11</sup> Floresce meu peito/ feito/ teia de estrelas. (Tradução nossa)

<sup>12</sup> Seu corpo/ um arco generoso./ O meu/ flecha retesada/ ponte para o arqueiro. (Tradução nossa)

<sup>13</sup> Continente e conteúdo. (Tradução nossa)

no estado de busca de si mesmo, o eu lírico vai recuperando as lembranças da sua juventude:

De la búsqueda recuperé mi mirada  
en tus huellas.  
Una a una a mí volvieron las jóvenes que fui  
perdidas en olas de amor y sueños.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 125)

Da busca recuperei meu olhar  
em teus rastros.  
Uma a uma em mim retornaram as jovens que fui  
perdidas em ondas de amor e sonhos.

O eu lírico vive um processo de fragmentação: busca, recordações, amores, sonhos e o encontro consigo mesmo. No decurso do retorno ao universo do eu lírico, compreende-se que o vazio em que ora se acha não o incomoda: “El vacío no es carencia/ sino rosa dormida/ infinito amor latente/ Círculo anhelado/ ambas mitades mías”<sup>14</sup> (TAPIA ANAYA, 1992, p. 127) . Assim como a rosa protege seu interior, o eu lírico se fecha em si mesmo.

A constante busca do eu lírico pelo seu objeto de desejo, não o desvanece pelo sentimento da solidão, ao contrário, preenche o espaço vazio observando a trajetória da lua:

Llena de ella misma.  
Curvatura cerrada  
despierto el arco ausente.  
Deambulante soledad  
la luna  
palabra por el sol iluminada.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 129)

---

<sup>14</sup> O vazio não é falta / mas rosa dormida/ infinito amor latente/ círculo desejado/ ambas minhas metades.  
(Tradução nossa)

Cheia dela mesma.  
 Curvatura fechada  
 desperto o arco ausente.  
 Errante solidão  
                     a lua  
 palavra pelo sol iluminada.

Os dois astros não se encontram nunca, daí o eu lírico lançar mão dessa proximidade com a sua situação. Os recursos comparativos usados pelo eu lírico vão desde visões cósmicas até a rosa, flor que exala delicado perfume, prende-nos através de um encanto misterioso:

Amapola terrible  
 ángel y serpiente  
 pétalos que claman  
 impidiendo el vuelo  
 que la rosa perfuma.  
                     (TAPIA ANAYA, 1992, p. 131)

Amapola terrível  
 anjo e serpente  
 pétalas que clamam  
 impedindo o voo  
 que a rosa perfuma.

A figura da rosa leva o eu lírico a reflexões. O olhar está voltado para os sonhos, paixões e para o corpo. Não se amedronta com o que guarda seu interior nem se perturba com a presença da rosa, pois como a flor segue o ciclo do tempo:

Ya no frágil hoja al vaivén circular  
 de las estaciones del tiempo.  
 Sino semilla de la rosa  
 y más tarde perfumado brote  
 en jardines invulnerables y eternos.  
                     (TAPIA ANAYA, 1992, p. 133)

Já não há folha frágil no vaivém circular

das estações do tempo.  
 Mas sementes da rosa  
 e mais tarde broto perfumado  
 nos jardins invulneráveis e eternos.

Geralmente a rosa nasce solitária, numa única haste. O eu lírico também é solitário. No interior da rosa ocorre um processo de transformação até o seu desenvolvimento. Esse processo de correspondência entre o eu lírico e a rosa se dá pelo fato de serem femininos, delicados e enigmáticos.

A segunda obra de Vilma Tapia Anaya, *Corazones de terca escama*, é composta de cinco partes distribuídas em versos que vão desde imagens aquáticas, passando por cenas cotidianas, o objeto amado, até personagens femininas conhecidas da literatura universal, como por exemplo, Ofélia, personagem de William Shakespeare, e Vênus, a deusa da mitologia romana.

Elena Ferrufino–Coqueugniot (1992, p. 11) afirma que: “La poesía de Vilma Tapia no habla de cuerpo. Se hace piel. En sus manos la sensualidad cobra un matiz de iniciación”.<sup>15</sup>

Na primeira parte da obra *Corazones de terca escama*, o sentido metafórico é construído a partir de um animal: o molusco. É significativa a conexão entre o eu lírico e elementos marítimos nos versos:

Molusco escondido  
 molusco que espera  
 desespera y crece  
 molusco que clama  
 molusco mojado  
 oloroso  
 de mar.

(TAPIA ANAYA, 1995, p. 13)

Molusco escondido

---

<sup>15</sup> “A poesia de Vilma Tapia não fala de corpo. Se faz pele. Em suas mãos a sensualidade cobra um matiz de iniciação”. (Tradução nossa)

molusco que espera  
 desespera e cresce  
 molusco que clama  
 molusco molhado  
 odoroso  
 de mar.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 186), “do mesmo modo que os moluscos em geral, o caracol apresenta um simbolismo sexual: analogia com a vulva, matéria, movimento, mucosidade”. Assim, metaforizado pelas imagens aquáticas, o eu lírico descreve seu estado de alma e torna-se parte do mar.

Seguindo as referências aquáticas, o eu lírico identifica-se com as espumas do mar:

Azul  
 como una ola  
                   me extiendo  
 mi corona es blanca espuma  
                   soy una novia  
                   para ti.  
 (TAPIA ANAYA, 1995, p. 16)

Azul  
 como uma onda  
                   estendo-me  
 minha coroa é branca espuma  
                   sou uma noiva  
                   para ti.

Essa proximidade com a água, a visão e o tato unem o eu lírico cada vez mais à natureza. A comparação das espumas do mar com a figura da noiva cria uma relação estreita entre as imagens aquáticas e o eu lírico. As emoções do eu lírico seguem a cadência das ondas.

Além da afeição em relação ao elemento água, o eu lírico lança mão dos recursos sensoriais, em especial a pele. O toque do objeto de desejo desencadeia no eu lírico reações de felicidade, prazer e ilusão:

Entonces mi cuerpo  
 crece y es ámbos.  
 Su ardoroso interior  
 fusiona mi piel y sus muslos  
 atiza mi sangre.  
 [...]  
 Ráfaga de visiones  
 soy dueña del espacio  
 de las formas aprehendidas  
 por mis altos ojos  
 basta un trote suyo  
 mío  
 y el vuelo  
 de su cola salvaje.  
 (TAPIA ANAYA, 1995, p. 19)

Então meu corpo  
 cresce e é ambos.  
 Seu ardoroso interior  
 une minha pele e suas coxas  
 atiza meu sangue.  
 [...]  
 Rajada de visões  
 sou dona do meu espaço  
 das formas apreendidas  
 por meus intensos olhos  
 basta um trote seu  
 meu  
 e o voo  
 de sua cauda selvagem.

Na cena descrita, vigora um erotismo baseado nas sensações imaginárias de sentir tocar o corpo. O eu lírico sente o toque, vê a transformação do seu corpo que é estimulado pela possibilidade do encontro com seu objeto desejado.

Na segunda parte, diante da contemplação de sua imagem interior no espelho, o eu lírico tece imagens aquáticas, de corpos, das lavadeiras: “Lavanderas en la orilla/rumorosas/ cristalina/como el río”<sup>16</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 34). A mulher

---

<sup>16</sup> Lavadeiras na margem/ rumorosas/ cristalina/ como o rio. (Tradução nossa.)

exaltada nos versos é simples, mas construída através de imagens sensoriais, pois é rumorosa e colorida.

Cenas comuns como as velhas senhoras que trançam maquinalmente suas grossas madeixas, aguardam o tempo passar tranquilamente, envolvidas em suas lembranças: “Mujeres viejas/ muy viejas/ se sientan en los umbrales./ Trenzan y destrenzan/ largos cabellos grises/ encrespados por el hábito” <sup>17</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 35).

Na terceira parte, a lua, seguindo o habitual caminho, toca com sua luminosidade a mulher que se metamorfoseia em sua imagem:

Inmensa  
despega  
la luna  
lenta, pesada  
empuja  
el cielo  
mujer que despierta  
se incorpora  
y con sus hombros levanta  
extendida noche  
la sábana.  
(TAPIA ANAYA, 1995, p. 43)

Imensa  
despega  
a lua  
lenta, pesada  
empurra  
o céu  
mulher que desperta  
se incorpora  
e com seus ombros levanta  
estendida noite  
o lençol.

---

<sup>17</sup> Mulheres velhas/ muito velhas/ se sentam nas soleiras./ Trançam e destrançam/ longos cabelos cinzentos/encrespados pelo hábito. (Tradução nossa)

Geralmente, o eu lírico está envolto em imagens noturnas. A lua reflete a força imaginária do ser feminino. Entendemos que a noite magnetizada pela presença da lua amplia a fantasia da mulher, que assume, numa atitude ilógica, as características lunares.

Num outro momento, o eu lírico desperta pela voz do mar. O corpo está entregue às águas do mar: “Desde el fondo del sueño/ el mar/ inmensa voz/ me llama”<sup>18</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 44). Nesse poema, o eu lírico migra do estado de sonho embalada pelo ruído dos caracóis: “Mojo mi carne/ y en la playa/ mis pies florecen./ Mi corazón repite/ -inicial memoria-/ el sordo latir/ de caracolas”<sup>19</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 44).

Embora o reaparecimento do mar aconteça em vários poemas, mesmo assim, não cai numa exaustiva repetição. A concha é uma metáfora da sexualidade feminina. Mircea Eliade (2002, p.128) informa que “em todos os lugares, os mariscos, as pérolas, o caranguejo encontram-se entre os emblemas do amor e de casamento”.

Diversos poemas pendem para uma mulher simbolizada pelas imagens aquáticas. Nessa linha, o eu lírico relembra o episódio do possível suicídio de Ofélia, personagem de Shakespeare, cujo corpo foi encontrado nas águas do rio: “Yerto nadaba el cuerpo/ de Ofelia/ lo cubrían blancas mariposas”<sup>20</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 47). O eu lírico presencia o momento e um silêncio doloroso atravessa essa cena: “Junto a los míos/ entre el follaje/ brillaban otros ojos/ vencidos por el silencio”<sup>21</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 47).

Na quarta parte, o sentimento erótico que o eu lírico possui é confessado desde os primeiros versos: “Si es tu mano/ la que abre la puerta/ salgo de mí”<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Desde o fundo do sonho/ o mar/ imensa voz / me chama. (Tradução nossa)

<sup>19</sup> Molho minha carne/ e na praia/ meus pés florescem./ Meu coração repete/ -memória inicial- /o surdo bater das conchas. (Tradução nossa)

<sup>20</sup> Rígido nadava o corpo/ de Ofélia/ mariposas brancas o cobriam. (Tradução nossa)

<sup>21</sup> Junto aos meus/ entre a folhagem/ brilhavam outros olhos/ vencidos pelo silêncio. (Tradução nossa)

<sup>22</sup> Se é tua mão/ que abre a porta/ saio de mim. (Tradução nossa)

(TAPIA ANAYA, 1995, p. 53), a renúncia de si em face da presença do objeto do desejo. As diferentes formas de falar de amor e desejo estão em todos os poemas:

Dispuse todo para que la cama  
nos reciba.  
Nos amamos  
entonces tú me secaste la frente.  
Ahora voy a dormir  
y soñar y despertarme mañana  
amándote y, así, amando  
la vida.

(TAPIA ANAYA, 1995, p. 56)

Arrumei tudo para que a cama  
nos receba.  
Nos amamos  
então tu secaste minha frente.  
Agora vou dormir  
e sonhar, e despertar-me amanhã  
amando-te e, assim, amando  
a vida.

O devaneio no qual o eu lírico se encontra resulta do encontro amoroso entre ele e seu objeto de desejo. A cama é o objeto principal desse encontro corporal que o eu lírico vivencia. Em meio a esse encontro, desfilam imagens de discreto e intenso erotismo disfarçado: “Gracias a tu espalda/ sonreir pude/ y gracias/ al campo de espigas”<sup>23</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 59). Que depois dá lugar a um encontro mais evidente: “Entramos juntos/ me desnudé para amar/ tu fantasma/ me calzo: a mí/ vienen tus pasos,/ habitantes/de mis sueños”<sup>24</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 62-63).

A quinta parte, como num espaço onírico, o eu lírico não sabe “qué hacer/ con estas luces/ sin nombre/ que dispiertan/ en mis manos”<sup>25</sup> (TAPIA ANAYA, 1995,

<sup>23</sup> Graças a tuas costas/ pude sorrir/ e graças/ ao campo de espigas. (Tradução nossa)

<sup>24</sup> Entramos juntos/ desnudei-me para amar/ teu fantasma/ me imobilizou: a mim/ vêm teus passos,/ habitantes/ de meus sonhos. (Tradução nossa)

<sup>25</sup> Que fazer/ com estas luzes/ sem nome/ que despertam/ em minhas mãos. (Tradução nossa)

p. 69). As luzes estão ligadas à consciência, ao conhecimento de tudo. Desencadeia-se a experiência sensorial que está envolta nas luzes, nas mãos e se prolonga quando o eu lírico diz que agora “soy una, niña y quiero casarme/ mi novio me vistió/ de este Blanco/ que atesoro” <sup>26</sup> (TAPIA ANAYA, 1995, p. 71). A força imaginária é ilimitada quando o assunto é o eu lírico estar sempre ao lado do seu objeto de desejo.

A tendência do eu lírico viver em incansável espera é marcada por sinais:

El viento se lleva la lluvia  
el viento arranca los pétalos  
fáciles señales.

Silenciosos, largos años moran  
detrás de las persianas.  
Día a día  
mi mirada enamorada  
se levanta  
y va al encuentro de mi amado  
infatigable, espera  
a la sombra de los álamos  
del camino.  
(TAPIA ANAYA, 1995, p. 71)

O vento leva a chuva  
o vento arranca as pétalas  
sinais fáceis.  
Silenciosos, longos anos moram  
de trás das persianas.  
Dia a dia  
meu olhar enamorado  
se levanta  
e vai ao encontro do meu amado  
incansável, espera  
à sombra dos álamos.  
do caminho.

---

<sup>26</sup> Sou uma menina/ e quero casar-me/ meu noivo me vestiu/ deste branco/ que adoro. (Tradução nossa)

O vento leva a chuva assim como as lembranças, mas a expectativa do retorno do objeto de desejo atravessa o tempo com a certeza de que não será em vão. À sombra dos álamos, que vivem por séculos, na quietude das florestas, dessa forma é o sereno aguardar do eu lírico.

O terceiro livro publicado, *Oh estaciones, oh castillos*, é composto de nove partes. A linguagem é construída por versos de intenso caráter erótico, mas que são suavizados por metáforas arditamente construídas pelo eu lírico.

Em “Escucho el canto de la tierra”, - primeira parte da obra *Oh estaciones, oh castillos* - as imagens aquáticas estabelecem uma relação harmônica com o corpo feminino. Nos versos “como caracolas en la orilla/ repetimos el mar”<sup>27</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p. 11), as imagens do molusco “caracolas” estão ligadas à sexualidade feminina, assim como outras imagens ligadas ao mar.

Além do mar e seus elementos simbólicos, o espelho, objeto que possui a característica de mostrar o inconsciente, está entre as metáforas mais usadas nos poemas. O eu lírico busca entendimento se autoanalisando:

He entrado a mi espejo  
para tocarme.  
Mirándome reflejada  
me he palpado:  
Varada en otras orillas  
he descubierto la dulzura  
de mi propio misterio.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 12)

Entrou no meu espelho  
para tocar-me.  
Olhando-me refletida  
apalpou-me:  
Encalhada em outras margens  
descobri a doçura  
do meu próprio mistério.

---

<sup>27</sup> Como conchas na margem/ repetimos o mar. (Tradução nossa)

Nesse processo de observar e entender a si mesmo, o eu lírico passa por um momento de fuga do real. O espelho revela o que se passa no interior do eu lírico, que, nesse instante, ao deparar com sua essência celebra sua imagem: “Yo me celebro y me canto/ a mí misma”<sup>28</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p. 16).

As imagens recorrentes nos delírios do eu lírico são as lembranças acompanhadas de ilusões. Diante do reflexo no espelho, a alma do eu lírico é desvendada:

No estoy sola en mi delirio  
de huellas, fantasmas  
y párpados que se abren  
para cada mirada nómada.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 14)

Não estou sozinha em meu delírio  
de trilhas, fantasmas  
e pálpebras que se abrem  
para cada olhar nômade.

Da violação da intimidade do eu lírico por ela mesma, nasce um novo ser: “Amanecen rosas como el sol/ para aquella recién nacida/ que celebro”<sup>29</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p. 16).

Raúl Zurita (1999, p. 4) ressalta que: “Es decir, tú estás en el final de todos mis caminos. Donde miro te encuentro, cuando muera tampoco estaré sola, será otro camino más donde te encuentre”<sup>30</sup>. Ainda que percorra diversos caminhos, o foco está voltado para o corpo.

Em “Tendré ojos aún en la oscuridad. Tendré silencio” – segunda parte da obra *Oh estaciones, oh castillos* - o primeiro poema estabelece um jogo metafórico sob

<sup>28</sup> Eu me celebro e canto/ a mim mesma. (Tradução nossa)

<sup>29</sup> Amanhecem rosas como o sol/ para aquela recém-nascida/ que celebro. (Tradução nossa)

<sup>30</sup> “Ou seja, tu estás no final de todos meus caminhos. De onde olho te encontro, quando morrer tampouco estarei sozinha, mas haverá outro caminho onde te encontre”. (Tradução nossa)

a forma de “La niña, ligera, como el viento/ que agita los tallos en el borde del río”<sup>31</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p. 22). Há uma comunhão do vento com o elemento feminino. Acompanhando a imagem do vento surge a lua, um elemento de intenso magnetismo: “La luna de verano la persigue/ y las voces de las cosas resuenan intactas/ como gritos de pájaros/ en sus oídos.”<sup>32</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p. 22). O eu lírico transcende o plano da realidade e as imagens cósmicas intensificam de acordo com o estado de alma do eu lírico.

Em “Y todos atravesamos la ventana...” - terceira parte da obra *Oh estaciones, oh castillos* – perpassam cenas com pessoas queridas que fazem parte da vida do eu lírico:

Amplios ventanales  
dan luz  
al pabellón de mi infancia.  
Junto a mi voz  
las de mis hermanas  
(voces que pedí desde el fondo  
y desde la cima).  
Blancos coros y dulces  
apagan el canto  
con el que la soledad  
mece nuestra cuna.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 30)

Amplas janelas  
dão luz  
ao pavilhão da minha infância.  
Junto a minha voz  
as de minhas irmãs  
(vozes que pedi desde o fundo  
e desde acima).  
Brancas e meigas vozes  
apagam o canto  
com a qual a solidão

<sup>31</sup> A menina/ ligeira/ como o vento/ que agita os caules/ na borda do rio. (Tradução nossa)

<sup>32</sup> A lua de verão a persegue/ e as vozes das coisas ressoam intactas/ como gritos de pássaros/ em seus ouvidos. (Tradução nossa)

mexe nosso berço.

A janela é o condutor que liga ao passado por meio das memórias vividas na infância. Os rostos que aparecem nos versos acima fizeram parte de momentos marcantes na vida do eu lírico. As imagens sensoriais se entrecruzam “luz/ blancos/ dulces/ canto/” e produzem estímulos no corpo.

“Mis ojos encantados” – quarta parte da obra *Oh estaciones, oh castillos* – retrata cenas do cotidiano de mulheres que vendem “enormes fresas (nuevas para mí)/ y otros jugos inaugurales”<sup>33</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p. 37). Há momentos em que o eu lírico dialoga com a lua: “en ti se está gestando el reptil que parirás/ en el día final, luna?”<sup>34</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p. 38), em que há a semelhança da fertilidade entre os dois elementos femininos: a mulher e a lua concebem um novo ser.

A lua, grande símbolo feminino, pois “este símbolo diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 564), delega seus atributos ao eu lírico: “Mientras el cielo se prepara para una luna llena/ en mi oído se enciende un cortejo de blancas voces”<sup>35</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p.40), a lua cheia, nesse período, atinge máxima capacidade de luminosidade e plenitude. A magia lunar muda o comportamento do eu lírico, pois causa sensações de mistério e sensualidade.

O eu lírico entoa um hino de grande riqueza imagética ao amor:

El amor  
mi campo de batalla  
  
mi camposanto  
mi fuente de vida  
  
mi nido de rosas  
mi prueba de fuego

<sup>33</sup> Enormes morangos (novas para mim)/ e outros sucos inaugurados. (Tradução nossa)

<sup>34</sup> Em ti se está gestando o réptil que parirás/ no final, lua? (Tradução nossa)

<sup>35</sup> Enquanto o céu se prepara para uma lua cheia/ em meu ouvido se intensifica um cortejo de brancas vozes. (Tradução nossa)

mi corona de espinas  
 mi tierra prometida.  
 (TAPIA ANAYA, 1999, p. 43)

O amor  
 meu campo de batalha  
 meu repouso  
 minha fonte de vida  
 meu ninho de rosas  
 minha prova de fogo  
 minha coroa de espinhos  
 minha terra prometida.

Nos versos amorosos acima, há uma sucessão de imagens referentes ao amor. Desfilam conotações variadas de um sentimento que é buscado por todo ser humano, ainda que seja causa de sofrimento, o eu lírico idealiza o amor como fonte de felicidade.

Em “Debiste permanecer en tu jardín” – quinta parte da obra *Oh estaciones, oh castillos* – os temas seguem variados: imagens refletidas por luzes, personagens que marcam passagens da vida do eu lírico, como, por exemplo, los polillas:

Los polillas son mariposas de la noche  
 tienen alas y no las vemos  
 invisibles son para nosotros.  
 (TAPIA, 1999, p. 55)

As traças são borboletas da noite  
 têm asas e não as vemos  
 invisíveis são para nós.

Em língua espanhola, “polillas” são traças. Mas o eu lírico usa uma metáfora para referir-se aos meninos ou adolescentes dependentes químicos. É um drama que se espalha pelas ruas de Cochabamba. Sobre a obra *Oh estaciones, oh*



de um inocente pássaro quebra a rotina. Questões emotivas se mesclam com o brilho do objeto “aretes” que identifica uma característica do eu lírico: a luz própria. As palavras que emitem luminosidade intensificam no decorrer dos versos:

Uno  
 único es el número que contiene  
 todos los soles y lunas  
 del nombre que nos figura en la tierra.  
 [...]  
 Y hoy que las buganvillas de tu jardín  
 reflejan tenues  
 la luz de las velas  
 dime , amiga, ¿somos como creíamos  
 tan alados  
 tan luminosos  
 sin estos cuerpos?  
 (TAPIA ANAYA, 1999, p. 68)

Um  
 único é o numero que contém  
 todos os sóis e luas  
 do nome que nos representam na terra.  
 [...]  
 e hoje as buganvillas de teu jardim  
 refletem tênues  
 a luz das velas  
 diz-me, amiga, somos como acreditávamos  
 tão alados  
 tão luminosos  
 sem estes corpos?

A energia cósmica dos astros, em conformidade com a simbologia da natureza, caracteriza ainda mais a personalidade transformadora do eu lírico. Uma delicada luz, oriunda do jardim interior do eu lírico, leva-o a questionar a ausência das forças etéreas influenciando em seu comportamento.

Em “Escoltado por pájaros” – sétima parte da obra *Oh estaciones, oh castillos* – o eu lírico, no primeiro poema, traz para a cena um amigo:

Pálido, de tersa piel  
 encendido círio para lo sagrado  
 mientras camina  
 es escoltado por pájaros  
 (TAPIA ANAYA, 1999, p. 73)

Pálido, de pele suave  
 círio aceso para o sagrado  
 enquanto caminha  
 é escoltado por pássaros.

A imagem do círio tem “relação com o espírito e a matéria” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 256), no entanto, o círio, também, está ligado ao sentido do falo. O pássaro é o guardião das “relações entre o céu e a terra” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 687), são dois elementos distintos que remetem ao mesmo ponto inicial: a compreensão do ser.

Destaca-se, na sétima parte, o poema “La esclava”, que retrata a escrava María Antonia Palacios, conhecida pelo seu dom musical, que, de tão marcante, rompeu o silêncio do descaso e esquecimento:

Te convocan dulces ángeles  
 sin cuerpo  
 y la amada música tuya  
 que atrás rompió cristales  
 para soltarte al viento  
 (TAPIA ANAYA, 1999, p. 76)

Doces anjos te convocam  
 sem corpo  
 e a amada música  
 que anteriormente quebrou cristais  
 para soltar-te ao vento.

Cenas que evocam sinestésias envolta em imagens angelicais completam o cenário espiritualista criado pelo eu lírico para exaltar os dotes artísticos de uma personagem real, María Antonia Palacios.

Nos outros poemas, temas variados são aludidos, tais como paisagens, folclore e misticismo, como aparece no poema “Santa Vera Cruz”:

Cantan riendo:  
 ha descendido el cielo.  
 Santa Vera Cruz Tatala  
 leve  
 alumbra la esperanza  
 Por la suerte  
 por el querer  
 por las vacas y el maíz.  
 Préñalos, Pachamama:  
 dales hijos, semillas y animales  
 que esta noche serán fuentes  
 vaciadas en copladas voces  
 respiraciones ebrias  
 flujos de orgasmos  
 orines  
 besos  
 para ti  
 Pachamama.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 80)

Cantam rindo:  
 desceu o céu.  
 Santa Vera Cruz Tatala  
 leve  
 ilumina a esperança  
 Pela sorte  
 pelo querer  
 pelas vacas e o milho.  
 Emprenhe-os, Pachamama:  
 dá-lhes filhos, sementes e animais  
 que esta noite serão fontes  
 e vertidas em repetidas vozes  
 respirações bêbadas  
 fluxos de orgasmos  
 urinas  
 beijos  
 para ti  
 Pachamama.

O eu lírico evoca a proteção de Pachamama, a Mãe Terra. O culto à Pachamama é um ritual milenar dos indígenas de todo o altiplano andino. No dia primeiro de agosto se rendem homenagens à Pachamama, agradecendo à colheita farta, à criação de animais e pedindo proteção contra as doenças e forças malignas. O poema acima, que retrata a Festa de Santa Cruz Tatala, apresenta versos compostos de dois elementos relacionados ao rito de Pachamama: “vacas”, símbolo da fertilidade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 928), e “maíz”, símbolo da prosperidade, considerada em sua origem: a semente (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 611).

“Memoria de lo dulce que serás...” – oitava parte da obra *Oh estaciones, oh castillos* – Remete à lembrança de paixões que amenizam a distância entre o eu lírico e seu objeto de desejo. O corpo, feito um abrigo, é oferecido para guardar o amor, os sonhos. Tudo que pode destruir os bons sentimentos é excluído

No nos demos y lo dañoso  
no lo traigamos dentro.  
Que nuestro único exceso  
sea el amor

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 92)

Não nos demos já o danoso,  
não venha dentro de nós.  
Que nosso único excesso  
seja o amor.

A experiência de lidar com os sentimentos humanos faz com que o eu lírico extraia apenas aquilo que lhe é mais prazeroso, ou seja, o amor. O erotismo dos corações não está voltado apenas para a excitação do corpo, mas sim, para experiência do amor.

A noite, com a magia que a envolve, toma aspecto do objeto de desejo do eu lírico. “La noche juega a ser mi sexo:/ te guardo”<sup>38</sup> (TAPIA ANAYA, 1999, p. 96). Os versos adquirem intensa carga erótica:

Desde lejos te acercas y se enciende un río.  
Es el agua de tu piel  
tu piel más profunda  
el agua que es tu cuerpo.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 99)

Desde longe te aproximás e se acende um rio.  
É a água de tua pele  
tua pele mais profunda  
a água que é o seu corpo.

As conotações eróticas, que estruturam cada palavra, remetem às simbologias aquáticas, condizentes com a sensualidade do encontro erótico. O corpo contém e detém a linguagem do prazer. A sensação do toque da pele destina ao prazer. As imagens dos sonhos são úmidas, resultado da contemplação do corpo desejado:

He soñado con la colmena de tu boca  
con el mar de tu boca.  
Me he soñado abeja en ti  
sirena tuya.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 101)

Tenho sonhado com a colmeia de tua boca  
com o mar da tua boca.  
Sonhei ser abelha em você  
sereia tua.

Sintamos os versos deste poema: “He soñado con la colmena de tu boca/ con el mar de tu boca./ Me he soñado beja en ti/ sirena tuya.” Constata-se a comparação entre um ser volátil e outro aquático. A boca referida é um depósito de

---

<sup>38</sup> A noite julga ser meu sexo:/ te guardo. (Tradução nossa)

mel, um tesouro o qual o eu lírico sonha possuir. “A colméia é segura, protetora... simboliza a união... tem o atributo de acalmar as inquietudes fundamentais do ser e dar a paz” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 264). Num outro momento, imagina possuidora dessa boca, desse infinito mar de prazeres, mesmo que seja num momento de devaneio. O inconsciente gera uma sequência de fantasias que representam o objetivo real do eu lírico: o encontro amoroso.

Em “Nada difícil de ver” - nona parte da obra *Oh estaciones, oh castillos* - os poemas são absorções de sonhos, fantasias, imagens corpóreas, que desempenham um papel importante na poesia erótica de Vilma Tapia:

Tengo escamas cuando emerjo  
y soy tan próxima  
a las aves, al viento, a la palmera.  
Galopando sobre la noche  
con los brazos extendidos  
he logrado arrancarle  
una flor a la luna.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 114-115)

Tenho escamas quando emerjo  
e sou tão próxima  
as aves, ao vento, a palmeira.  
Galopando sobre a noite  
com os braços estendidos  
consegui arrancar  
uma flor a lua.

O eu lírico equipara-se aos movimentos dos elementos da natureza e é também um ser aquático que tem o corpo recoberto por escamas. As escamas são ligadas à sexualidade feminina. “O simbolismo da escama parece associado ao do losango, do qual se conhece a conotação sexual” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 382). A imaginação relaciona o impulso de liberdade com as fantasias do eu lírico que vagueia livre pelo espaço cósmico que compõe essa aura imagética.

*Luciérnagas del fondo*, o quarto livro de Vilma Tapia, é estruturado com poemas curtos e breves. Cenas corriqueiras ganham novas conotações diante do olhar diferenciado do eu lírico sentir os acontecimentos:

Cae la tarde  
 Pastor  
 tu morada aguarda  
 en el regazo de la noche  
 (TAPIA ANAYA, 2003, p. 07)

Cai a tarde  
 Pastor  
 tua morada espera  
 no regaço da noite.

Nos versos, nota-se uma íntima relação entre o eu lírico e ambientes noturnos. O lado misterioso da noite oferece uma iluminação mágica que denota a tranquilidade do ambiente.

A contínua busca do eu lírico, em certos momentos, remete-a ao seu objeto de desejo: “Cavo/ me cavo/ en vosotros cavo” <sup>39</sup> (TAPIA ANAYA, 2003, p.10). A persistente repetição do verbo cavo desafia-nos a desvendar os segredos que o inconsciente conserva.

Ao adentrar no inconsciente feminino nos deparamos com inúmeras imagens, que foram mencionadas anteriormente, como por exemplo, as imagens aquáticas, cenas do cotidiano, imagens sensoriais, imagens cósmicas:

Luna preñada de luz  
 estalla!  
 (TAPIA ANAYA, 2003, p. 11)

Lua grávida de luz  
 explode!

---

<sup>39</sup> Cavo/ me cavo/ em vocês cavo. (Tradução nossa)

O elemento lunar identifica-se com o estado feminino de concepção. A explosão de luz simboliza o momento do nascimento de um novo ser, a “energia cósmica feminina” (ELIADE, 2002, p. 126), esta última afirmação demonstra o efeito que a lua causa na mulher: delineia a sensualidade.

Em outros poemas da obra *Luciérnagas del fondo*, o eu lírico contempla e acolhe a natureza, pois se sente parte dela:

Los cantos de las vaqueras  
los surcos del amanecer

humus de mi memoria.  
(TAPIA ANAYA, 2003, p. 22)

Os cantos das vaqueiras  
A marcas do amanhecer

húmus da minha memória.

Em meio ao imaginário transitam imagens bucólicas. O canto das vaqueiras, sinais do amanhecer, dá vida às lembranças. Tem caráter subjetivo a relação que o eu lírico concilia com a natureza em função da intensa temática metafórica com que os versos são construídos. As palavras se intercalam e criam situações que direcionam ao erotismo:

Amanezco  
mi cuerpo  
solo  
te toco  
de borde a borde  
(fuente de la noche)  
llena  
de ti.

(TAPIA ANAYA, 2003, p. 46)

Amanheço  
 meu corpo  
 só  
 te toco  
 de um lado a outro  
 (fonte da noite)  
 cheia  
 de ti.

O tom figurado de “Amanezco/ mi cuerpo” prenuncia a carga erótica do poema. O olhar se volta para a compreensão do corpo, reconhecer cada parte que reage a cada toque, acompanhado da sensação do encontro amoroso entre o eu lírico e seu objeto de desejo.

*La fiesta de mi boda*, quinta obra de Vilma Tapia Anaya, divide-se em cinco partes. Sobre a obra, Alba María Paz Soldán (2006, contracapa) diz:

Con este libro la poesía de Vilma Tapia Anaya confirma la solidez de una escritura que se sustenta en la exploración de su mundo interior y en la búsqueda de una expresión que ilumine la realidad.<sup>40</sup>

Os poemas são confissões do estado erótico em que o eu lírico se encontra. Nesse sentido, é o corpo que fala do corpo. Assim, consegue harmonizar erotismo, lembranças, a natureza figurativa, imagens cósmicas e aquáticas.

“La trapezista en su reino” – primeira parte da obra *La fiesta de mi boda* - contém onze poemas que retratam temas recorrentes na poesia de Vilma Tapia Anaya. As imagens lunares são um desses temas inseparáveis do eu lírico:

Terca  
 la luna  
 de mis venas  
 se iba de mí

---

<sup>40</sup> Com este livro a poesia de Vilma Tapia Anaya confirma a solidez de uma escritura que se sustenta na exploração de seu mundo interior e na busca de uma expressão que ilumine a realidade. (Tradução nossa)

clamaba  
y venías  
corderillo dócil  
lamías  
las antiguas escamas  
de mi vientre

(TAPIA ANAYA, 2006, p. 11)

Teimosa  
a lua  
de minhas veias  
e ía de mim  
pedia  
e vinhas,  
cordeirinho dócil  
lambias  
as antigas escamas  
de meu ventre.

O interior do eu lírico é iluminado pela lua, que está permanentemente associada ao feminino. Um lamento solitário que é abrandado pela imagem do cordeiro que simboliza a “renovação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 287) corpórea do eu lírico.

“En el lugar citado” - segunda parte da obra *La fiesta de mi boda* - é um cantar sobre a natureza, reflexões e imagens cósmicas:

Salgo a la noche  
con los ojos de la luna  
y las piernas del jaguar

(TAPIA ANAYA, 2006, p. 24)

Saio à noite  
com os olhos da lua  
e as pernas do jaguar.

Da mesma forma como o jaguar, o eu lírico percorre a noite. Ambos buscam seus objetos de desejo. Segundo CHEVALIER & GHEERBRANT (2009, p.

511): “os jaguares são noturnos”. A lua é a testemunha que observa essa movimentação de corpos na noite envolta em mistérios. O brilho dos olhos do jaguar e o brilho da lua se confundem, pois vivem juntos, segundo lendas indígenas, ambos são noturnos.

Em “Parábola” - terceira parte da obra *La fiesta de mi boda* - os versos descrevem cenas, memórias, a oferta, o jogo, passando pela loucura, o sonho, o final e finalmente a elevação do eu lírico.

Na constante busca de si, o eu lírico experimenta períodos de alucinações: “Ya me ahogava/ en los espejos/ azogados por ti”<sup>41</sup> (TAPIA ANAYA, 2006, p. 40). A presença do objeto de desejo refletida no espelho causa-lhe intensa inquietação. O ritual do espelho tem o propósito de descortinar a alma diante do olhar do eu lírico.

Em “El cuerpo de la sed” - quarta parte da obra *La fiesta de mi boda* – O corpo é o foco dos poemas:

Tu canto pertenece al todo

mas el balanceo  
de tu cuerpo  
y de la rama em que te posas  
resbalas  
y outra vez te prendes

es tuyo  
por um instante

(TAPIA ANAYA, 2006, p. 51)

Teu canto pertence ao todo

mas o balanço  
do teu corpo  
e da rama em que possas  
resbalas  
e outra vez te prendes

---

<sup>41</sup> Já sufocava-me/ nos espelhos/ inquietados por ti. (Tradução nossa)

és teu

por um instante.

As palavras têm o movimento dos corpos que estão unidos na conjunção sexual. A rama que serve de sustentação para um alguém não identificado é o símbolo do amor perene (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 768). Ainda que o encontro seja momentâneo, o tempo é ilógico nos poemas de Vilma Tapia Anaya.

Em “Andamiajes” – quinta parte da obra *La fiesta de mi boda* – O eu lírico se coloca como um construtor de fantasias. As imagens tecidas contornam os obstáculos que encontra no caminho:

filos

entre ellos  
tejemos  
alargados péndulos de seda

la luna los hace girar  
y girar

brillan  
atraen

(TAPIA ANAYA, 2006, p. 60)

raios

entre eles  
tecemos  
largos pêndulos de seda

a lua os faz girar  
e girar

brilham  
atraem.

A ação da lua corresponde misticamente com o ser feminino. Por diversas vezes, o eu lírico se dirige aos elementos do céu para estabelecer uma comunhão com eles. Brinca por entre a luminosidade que escapa dos corpos celestes.

Em *El agua más cercana*, última obra publicada por Vilma Tapia Anaya, os poemas, ora longos, ora curtos, são expressões que o ser humano oculta dentro dele, aquilo que é essencial.

O poeta Gary Daher Canedo (2008, contracapa) observa que a obra “*El agua más cercana*, título que es uno poema en si mismo, es el testimonio de la mirada que surca por los espacios de suas *Expansiones* en la memoria”<sup>42</sup>. Assim, o eu lírico confidencia:

Cantábamos

por dentro y por fuera  
cantábamos

nuestra lengua  
se rendía  
al gozo  
del instante

(TAPIA ANAYA, 2008, p. 24).

Cantávamos

por dentro e por fora  
cantávamos

nossa língua  
rendia-se  
ao gozo  
do instante

---

<sup>42</sup> .*A água mais próxima* título que é um poema em si mesmo, é o testemunho do olhar que atravessa os espaços de suas *Expansões* na memória. (Tradução nossa)

Nos versos acima, a inquietude com que o eu lírico se apresenta em diversos momentos cede à harmonia do presente. A língua é “como uma chama” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 550), que se relaciona à sexualidade feminina e os corpos cedem ao desejo e celebram juntos o prazer, o instante. Nesse envolvimento entre prazer e sentimentos, a comunhão entre o corpo e o espírito é essencial:

De nuestros corazones  
hondos  
brotava leche miel

y del follaje de los tamarindos  
de Vrindavana  
el eco de lo infinito

Radha y Krishna reían  
(TAPIA ANAYA, 2008, p. 62)

De nossos corações  
fundos  
brotava leite, mel

e das folhagens dos tamarineiros  
de Vrindravana  
o eco do infinito

Radha e Krishna riam.

A linguagem do eu lírico é enriquecida por imagens como “leche” e “miel”. Segundo CHEVALIER & GHEERBRANT (2009, p. 543-603, grifos no original), “Na linguagem tântrica, o leite é **boddhicitta** (ao mesmo tempo o pensamento e o sêmen) elevando-se na direção do centro umbilical [...] **manipurachakra** é o mel, comparado com o esperma do Oceano”. Até o livro do Cântico dos Cânticos refere-se ao leite e ao mel: “teus lábios, minha esposa, são favo que destila o mel; / sob a tua língua há mel e leite” (BÍBLIA, 2006, p. 806). Sob a influência de Radha e Krishna, as folhas do tamarindeiro destilam aromas que desencadeiam o prazer.

Entre cenas que trazem deuses que representam intensa sensualidade, mesclam imagens do labor de mulheres à beira do rio: “Entre las piernas, acomodan el bañador con la ropa que jabonan y refriegan, enjuagan e exprimen”<sup>43</sup> (TAPIA ANAYA, 2008, p. 54). A figura da mulher que usa parte do corpo para realizar uma tarefa simples emana erotismo. São as pernas que prendem, esfregam e jorram o líquido num ritual.

O último poema, “Los amantes. Tiempo II”, os amantes celebram seu encontro num cenário iluminado. Luz que irradia dos corpos tomados pela metaforização desse momento sublime.

Eclipsados por su propia Luna  
 en su semejanza  
 casi monocromos  
 íntimos  
 reposan  
 Ninguna impaciência  
 se manifiesta  
 Diáfanos  
 los ornamentos de sus caricias  
 tintinean  
 lejanos y próximos

(TAPIA ANAYA, 2008, p. 85)

Eclipsados por sua própria Lua  
 em sua semelhança  
 quase monocromáticos

---

<sup>43</sup> Entre as pernas, acomodam a bacia com a roupa que ensaboam e esfregam, enxáguam e torcem. (Tradução nossa)

íntimos  
repousam  
nenhuma impaciência  
manifesta-se  
Transparentes  
os ornamentos de suas carícias  
tilintam  
longínquos e próximos

Toda forma de desejo que o eu lírico sente é sintetizado no poema acima. Por várias vezes, o eu lírico busca o objeto desejado, seja no espaço etéreo ou terreno. O eu lírico é sensível, sensual e puro. No dizer de Octavio Paz (2001, p. 185) “Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade.” O desejo de completude se mostra por meio de sensações da presença do outro, fonte de felicidade.

## **2. A ERÓTICA VERBAL NA POESIA DE VILMA TAPIA ANAYA**

As tentativas de definições acerca do erotismo são variadas, pois não se chega a uma compreensão universal. O estudo que propomos, fazer uma análise dos poemas eróticos das obras de Vilma Tapia Anaya, inicialmente nos leva a fazer uma diferenciação entre erotismo, sexualidade e concepção de amor. Para isso, fundamentamos nosso estudo nas proposições de Octavio Paz, em *A dupla chama*, Lúcia Castelo Branco, em *O que é erotismo* e Georges Bataille, em *O erotismo*.

Octavio Paz é uma referência no estudo do erotismo. Segundo Paz (2001, p.12) “O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”. Buscando uma interpretação das palavras do autor, o erotismo está muito além do que uma mera imagem corpórea, o desejo mascarado pelas fantasias que se escondem em nosso subconsciente. A intencionalidade de externar nosso eu em forma de jogos de sedução que liberam nossa mente e nossos corpos das hipocrisias do pecado. Paz vê o erotismo como uma função particular do homem e o instinto está voltado para o animal.

Segundo Octavio Paz (2001, p. 97), “não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade. Mas a cadeia se rompe em sentido contrário: amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível”. Deve-se levar em consideração que o erotismo é uma atividade ligada ao biológico, ao subjetivo e ao social. Todo o ciclo da reprodução da vida humana está voltado para o campo do erotismo. As práticas eróticas dependem da cultura de cada povo, pois o que pode ser proibido para um é aceito por outro. O desejo vinculado ao sentimento amoroso e ao erotismo é o significado de completude.

Segundo Georges Bataille: “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem” (BATAILLE, 1987, p. 20). Apesar disso, estamos à procura de algo que está fora de nós, que desperte e sacie nosso desejo. Nessa vertente, depreende-se que o erotismo é diferente da sexualidade animal na questão da vida interior do homem. Bataille diz que o erotismo se ampara no fato de homens serem seres descontínuos. Para que haja a continuidade dos seres é necessária a união entre o óvulo e o espermatozóide. Dessa junção, nasce outro ser. No entanto, ocorre a morte desses dois seres, o que leva a concluir que a presença da morte está associada ao erotismo. É pertinente mencionar a busca por algo perdido empreendida pelos seres

Desde os tempos remotos, na Grécia Antiga, já se faziam os primeiros questionamentos a respeito do erotismo. A visão do erotismo surgiu a partir das proposições filosóficas de Platão em *O banquete*. Os amigos de Agáton se reúnem numa confraternização e discorrem sobre o deus do amor, Eros. Essa referência é expressa na fala da personagem Aristófanes, retratada por Lúcia Castello Branco:

antes do surgimento de Eros, a humanidade se compunha de três sexos: o masculino, o feminino e o andrógênio. Esses eram redondos e possuíam quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça. Esses seres, por sua própria natureza, se tornaram muito poderosos e resolveram desafiar os deuses, sendo por isso castigados por Zeus, que decidiu cortá-los em duas partes. Assim eles ficariam fracos e úteis, porque seriam mais numerosos para servirem aos deuses. (BRANCO, 1984, p. 9)

A exposição acima serve de referencial para o surgimento da figura de Eros<sup>44</sup>, que fortalece mais a questão da busca pela outra metade que tanto os humanos procuram. O eu lírico que encontramos nos poemas de Vilma Tapia Anaya vive à procura de uma substância fundamental a sua completude: a outra metade.

A sensação mediante a imagem do objeto de desejo desperta o prazer de estar junto desse objeto e vivenciar esse encontro. Em *Del deseo y la rosa* e *Oh estaciones oh castillos*, Vilma Tapia Anaya dá voz a um eu lírico que expressa fatos marcantes em sua vida de uma maneira erótica, suavizada pelas imagens metafóricas nos poemas. Mediante o recurso da imagem erótica expressa na linguagem poética, o eu lírico demonstra o que a visão corpórea transmite.

Propomos, dessa forma, a partir da leitura das duas obras supracitadas, uma análise dos poemas que contenham a configuração do erotismo, tema recorrente na poética da escritora boliviana.

---

<sup>44</sup> Segundo Guimarães (1972, p. 140): “Eros – Deus do Amor é uma força fundamental do mundo. É considerado um deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, saído diretamente do Caos primitivo, ou ainda nascido do ovo primordial, engendrado pela Noite. Ele assegura não só a continuação da vida, mas a coesão interna dos elementos. Tradições mais recentes dão-no como filho de Afrodite, mas não se sabe quem é o pai. Representam-no como um menino alado, nu, levando o arco e o carcaz cheio de flechas, com as quais fere de amor os corações, seja dos homens, seja dos deuses (...)”.

O corpo ganha múltiplas formas nos versos e confirma a necessidade de o eu lírico se (re)conhecer. Entretanto, pelos lugares mais diferenciados que percorreu, somente num deles encontrou a resposta para sua inquietação: no próprio corpo. O erotismo que se depreende nas duas obras, *Del deseo y la rosa* e *Oh estaciones, oh castillos*, baseia-se na interminável busca de unificação entre a matéria e o espírito. Vejamos como o erotismo é construído no jogo do verbo no poema de Vilma Tapia Anaya. Em

Cada palabra tuya  
rehace mi cuerpo  
                                         terciopelo estrenado.  
Siento brotar colibríes  
                                         de tus besos.  
Soy media luna  
                                         astro miel  
                                         mientras me amas.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 93)

Cada palavra tua  
refaz meu corpo  
                                         veludo estreado.  
Sinto brotar beija-flores  
                                         de teus beijos  
Sou meia lua  
                                         astro mel  
                                         enquanto me amas.

O artifício da construção de imagens lunares e da natureza metaforiza o erotismo nos versos. As palavras, o toque do objeto de desejo do eu lírico, deixam-no excitado. O eu lírico é portador do mel que sustentará seu objeto de desejo: o beija-flor que vem sugar seu néctar. É o clímax do ato sexual, e nesse ritual iluminado pelo deslumbramento amoroso, o eu lírico transfigura-se em lua e mel. A erotização parte das emoções que se insinuam nos corpos e no artifício da linguagem. Em seu discurso amoroso, o eu lírico se coloca inteiro diante de seu objeto de desejo. Despoja-se da própria individualidade, “Cada palabra tuya/ rehace mi cuerpo/ terciopelo estrenado”. No ato erótico, o eu lírico entoa um canto sensual “Siento brotar colibríes/ de tus

bejos/ Soy media luna/ astro miel/ mientras me amas”. No encontro, o objeto de desejo do eu lírico demonstra idêntico inflamar de corpos.

A descrição imaginária da cena do encontro amoroso ressalta que a linguagem poética está intimamente ligada com o erotismo (PAZ, 2001, p. 12). O corpo se expressa por meio dos sentidos como um rito de amor, tanto que a palavra do objeto de desejo é caracterizada como a suavidade do veludo quando o eu lírico a sente no corpo. Assim como os colibris vêm copular com as flores (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 264), os beijos irradiam sensação prazerosa. Caracterizada como imagem lunar mesclada ao doce enleio romântico, o eu lírico sustenta a carga erótica que se movimenta nos versos.

Grande parte da poesia de Vilma Tapia Anaya é voltada para o corpo feminino. As imagens que permeiam a poética da escritora boliviana nos mostram e, ao mesmo tempo, escondem o misterioso mundo da mulher:

Corto mis dorados cabellos  
de ángel  
lavo mi cuerpo con mucha agua  
y me miro al espejo:  
tengo sexo de gladiolo.  
(TAPIA ANAYA, 1999. p. 10)

Corto meus dourados cabelos  
de anjo  
lavo meu corpo com muita água  
e olho-me no espelho:  
tenho sexo de gladíolo.

Assim, evidencia-se um eu lírico que contempla a si mesmo diante do espelho, que se revela como um anjo sedutor. Fica-se diante de um desdobramento de personalidade, uma espécie de duplo: a inocência e a sedução. O anjo de cachos louros é despido de sua imagem pura por meio da água que lava essa imagem, descobrindo o desejo na figura do gladíolo que é uma flor bissexual. É uma flor que se assemelha a uma espada, como se pudesse estocar, provocar alguém.

Na poesia erótica de Vilma Tapia Anaya a noite figura entre os elementos que mais dão vazão ao imaginário do ser humano. As sensações que o eu lírico experimenta, nesse momento envolto em magia, revelam um intenso campo erótico:

Buenas noches, amor, mira cómo  
la noche juega a ser mi mano:  
te acaricio  
la noche juega a ser mis labios:  
te beso  
la noche juega a ser mi sexo:  
te guardo.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 96)

Boa noite, amor, olhe como  
a noite brinca ser minha mão:  
te acaricio  
a noite brinca ser meus lábios:  
te beijo  
a noite brinca ser meu sexo:  
te guardo.

O jogo de sedução está na conotação erótica que a construção metafórica da noite desencadeia. Nos versos acima, o vocativo “amor” inicia a confissão que o eu lírico faz para o seu objeto de desejo. A repetição enfática da palavra *noite* reforça o sentido de que a noite reveste-se de mistérios que desencadeiam uma sucessão de imagens sensuais. A noite surge como instauradora da chama do desejo do eu lírico. O corpo do eu lírico deseja o toque do objeto de desejo. Os verbos “*acaricio*”, “*beso*” e “*guardo*” produzem efeitos de sentido de expressivas conotações de desejos. É a própria completude do ato sexual. Por analogia, ao lado da palavra amor figuram palavras como *mano*, *labios* e *sexo*, pois estão ligadas ao ato amoroso.

Os poemas de Vilma Tapia são marcados por uma profusão de metáforas personificadoras e sinestésicas que dão um toque de escancarado erotismo, entretanto é suavizado com um ardiloso jogo de linguagem, que converte vivências em imagens de um profundo conteúdo humano. Dessa forma, a exploração do mundo interior e a busca de uma expressão que possa esclarecer a realidade do eu lírico se convertem em

imagens sensoriais. Afinal, como afirma Octavio Paz (2001, p. 12), é por meio do erotismo que a sexualidade é transformada em metáfora e a linguagem em sentido de som:

Llegaste sonando campanas en tus manos  
 flor de mi día.  
 Mi pecho un cráter  
 llamas de tu nombre.  
 En tus pupilas me vi viva  
 en tu deseo, celebrada.  
 Loco me acercaste tu cuerpo,  
 pureza e vértigo  
 vaciaron mis fantasmas.

(TAPIA ANAYA, 1992, p. 83)

Chegaste soando campainhas em tuas mãos  
 flor do meu dia.  
 Meu peito uma cratera  
 Chamas de teu nome.  
 Em tuas pupilas me vi viva  
 em teu desejo, celebrada.  
 Louco teu corpo me aproximaste,  
 pureza e vertigem  
 esvaziaram meus fantasmas.

Os versos acima, da obra *Del deseo y la rosa*, revelam um inquietante erotismo que se mostra e se esconde, ao mesmo tempo; inusitados cenários surgem com a intencionalidade de expressar imagens metafóricas ligadas ao espírito e ao corpo. Não se trata de mais uma manifestação do erotismo. As imagens poéticas mostram o eu lírico deslocar-se de seu mundo habitual e instalar-se numa realidade fora do habitual. As mãos do objeto de desejo são como campainhas que fazem vibrar o corpo do eu lírico, rejuvenescer diante do toque das mãos dele. É um erotismo fortemente exteriorizado, que ganha impulso por meio da linguagem que se intensifica quando o eu lírico vê o seu reflexo nos olhos do ser desejado; imagem que denuncia o desejo ardente pelo eu lírico: “En tus pupilas me vi viva/ en tu deseo, celebrada./ Loco me acercaste tu cuerpo,/ pureza e vértigo/ vaciaron mis fantasmas”. O eu lírico se vê

em seu ser desejado. A metáfora “Mi pecho un cráter/ llamas de tu nombre” cria uma atmosfera ardente no impacto do encontro entre os corpos. Em entrevista a Floriano Martins, Vilma Tapia Anaya assegura que o desejo de transcender está tanto para a experiência mística quanto para a experiência erótica. É no ato de ouvir o poema que se encontram os segredos que o eu lírico oculta na alma.

A revelação do desejo do eu lírico é explícita, em certos momentos, deixando à vista sua intenção de estar junto ao corpo do objeto de desejo:

He soñado con tu cama deshecha  
y tu cuerpo desnudo  
pegado al mío.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 101)

Sonhei com sua cama desfeita  
e teu corpo desnudo  
colado ao meu.

Há nos poemas de Vilma Tapia Anaya palavras que atraem, pois têm um magnetismo particular e relevante ao falar de amor e sensualidade. O desejo de ter o ser amado e poder usufruir desse encontro se insere em território particular; é um espaço imantado pelo encontro entre duas pessoas. O eu lírico passa a descrever um momento íntimo com seu objeto de desejo “... tu cuerpo desnudo/ pegado al mío”. A necessidade que o eu lírico tem de sentir a presença do ser desejado ao seu lado, a intimidade amorosa com seu objeto de desejo é externado nos poemas. Eros é o invisível que se manifesta na presença onírica da companheira.

Conforme observa Paz (2001, p. 45), “[...] Eros pode confundir-nos, levar-nos a cair no pântano da concupiscência e no poço do libertino [...]”. Seria esta a melhor definição para unirmos erotismo e amor. Os poemas apontam para jogos e tropos imagéticos que, vitalizados por um Eros insinuante, permeiam as sensações amorosas e presidem à construção do poema:

Tendidas

la luna  
y  
yo.

Más desnudas que nunca  
de tu piel.  
Noche sin tiempo.  
Tus dedos y los míos  
labios  
su humedad  
la nuestra  
licores y rocíos postergados.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 79)

Deitadas  
a lua  
e  
eu.

Mais desnudas que nunca  
de tua pele.  
Noite sem tempo.  
Teus dedos e os meus  
lábios  
sua umidade  
a nossa  
licores e orvalhos adiados.

Os versos revelam um erotismo voltado para imagens corpóreas. A simbologia lunar revela os poderes que se concentram na mulher. “Tendidas/ la luna/ y/ yo”. O brilho fascinante da lua equipara-se ao eu lírico e realça ainda a sua sensualidade. Nesta encenação, o poema se erige, simultâneo ao fazer erótico. “Más desnudas que nunca/ de tu piel”. Quando se fala em buscar o conhecimento por meio da pele coberta ou descoberta, depara-se com um infinito de questionamentos. O eu lírico é o sujeito da sua própria intimidade. Nos versos “Tus dedos y los míos/ labios/ su humedad/ la nuestra/ licores y rocíos postergados,” o erótico é metaforizado nas imagens da “humedad”, “licores” e “rocíos” que remetem ao ato amoroso. Em “postergados”, tem a palavra “fatal”, de morte, onde desejo e do se tocam. Uma

espécie de inebriamento erótico. Norteando-nos na visão de Bataille, pensamos na relação entre a continuidade e a morte como imagem sedutora ligada ao erotismo

Compreende-se um eu lírico que está voltado mais para as sensações do tato e da visão, porque precisa sentir e ver seu objeto de desejo nem que seja no plano imaginário:

Mis poros florecientes bajo el ave de tus manos.  
Tiempo en juego  
eres agua.  
Despertar de miel al sol  
tendido a mi costado.  
Amantes miradas mías en tus ojos  
tan cristales  
tan capullos  
me devuelven a la húmeda edad que en ti aún es.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 85)

Meus poros afloram ao toque de tuas mãos.  
Tempo em jogo  
és água.  
despertar de mel ao sol  
estendido ao meu lado.  
amantes olhares meus em teus olhos  
tão cristalinos  
tão impenetráveis  
devolvem-me a úmida idade que ainda em você é.

No verso “Mis poros florecientes bajo el ave de tus manos”, o eu lírico, consciente da força modificadora da palavra, acrescenta um novo sentido ao toque das mãos do objeto de desejo. Os poros é a metáfora do corpo. Esse mesmo corpo que se incendeia ao toque das mãos do objeto de desejo. Entretanto, o eu lírico sabe que esse instante dilui-se como a ação do tempo que segue seu rumo, mas que deixa seus vestígios. “Despertar de miel al sol/ tendido a mi costado”: a sua pele transforma-se em mel que se aquece ante o contato com o ser, e transfigura-se num sol ardente como é o desejo sentido. “Amantes miradas mias en tus ojos/ tan cristales/ tan capullos/ me devuelven a la húmeda edad que en ti aún es”. Os advérbios *tão* intensificam os

substantivos *cristales* e *capullos*. O corpo é um campo de repouso para o eu lírico à espera da seiva que o edificará. A transparência do olhar do objeto de desejo envolve o eu lírico. O espírito torna-se transparente e o sentimento amoroso é cristalino e sempre se renova como o botão de uma flor que desabrocha. A imagem desse encontro recobra o vigor do corpo feminino como um néctar que é sugado por entre os poros.

Todo devaneio erótico não teria sentido “[...] sem a linguagem, sem as metáforas sublimes ou idiotas do desejo” (PAZ, 2001, p. 32 -33, grifos nossos). Sentir atração por um único ser: um corpo e uma alma. Desse modo, escolhemos a quem amar e, nesse contexto, espera-se aliar amor e erotismo.

Nos poemas de Vilma Tapia Anaya as metáforas estão nas imagens do corpo, na amplitude cósmica, no mundo da natureza, nas lembranças familiares. O corpo é um meio para a transcendência do eu lírico. A projeção das imagens oníricas oriundas dos desejos intensifica-se à proporção que os sentidos estabelecem um elo entre a fantasia e a realidade. As metáforas que emergem do discurso traduzem o sentimento de um eu lírico sensível e sensual ao mesmo tempo. O discurso erótico é instigante, pois a linguagem, com suas inúmeras possibilidades interpretativas, torna cativante a leitura e se abre para as deduções:

Soy de agua y deseos  
me vacío en tus pupilas  
reclámame paz.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 17)

Sou de água e desejos  
me esvazio em tuas pupilas  
pede-me paz.

No primeiro verso, “Soy de agua y deseos”, a imagem aquática impregna o eu lírico de energia e desejos. Bebendo nessa fonte, os desejos são saciados. No segundo verso, “me vacío en tus pupilas”, o eu lírico transporta-se para dentro da visão do seu objeto de desejo por meio do olhar. Em “Reclámame paz”, por fim, o eu lírico repousa no corpo do ser desejado.



que cabe em nossos braços e que, não obstante, é ilimitada. (PAZ, 2001, p. 182)

O que depreendemos nos poemas são experiências vivenciadas pelo eu lírico. As fantasias geram em torno de um encontro apenas no âmbito do imagético:

Mi cuerpo  
salón azul de brinco y desmayos.  
Desde ti  
    hasta ti  
            soy sólo espera.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 109)

Meu corpo  
salão azul de sobressaltos e desmaios.  
Desde você  
    até você  
            sou apenas espera.

O corpo é uma presença real. Nos versos “Mi cuerpo/ salón azul de brinco y desmayos”, o eu lírico mergulha em seu profundo inconsciente no momento da contemplação de si mesmo. A permanente espera do objeto de desejo, “Deste ti/ hasta ti/ soy solo espera,” leva o eu lírico desprender-se dele mesmo. Georges Bataille diz,

A beleza da mulher desejável anuncia suas partes pudendas: justamente suas partes pilosas, suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo dessas partes. Mas, para além do instinto sexual, o desejo erótico responde a outros componentes. (BATAILLE, 1987, p. 134)

O sentido de posse do outro acaba por arrebatá-lo a individualidade do outro ser. A satisfação de realizar o desejo é maior durante a expectativa da concretização desse encontro corpóreo. O imagético sobrepondo-se à realidade. Não há libertinagem nos poemas de Vilma Tapia Anaya. Há um Eros que se insinua por meio de uma

linguagem sensual e metaforizada. A entrega entre os corpos segue um caminho entre o prazer e o infinito:

A la luz de la lámpara del sueño  
me eres restituído  
acostado y cálido.

Mis piernas ahora  
envuelven a las tuyas.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 100)

À luz da lâmpada do sonho  
Você restabeleceu-se  
deitado e afetuoso.

Minhas pernas agora  
envolvem as tuas.

O abraço erótico do sonho tem a sensação do calor do amor, do desejo e dos corpos. Conforme Otavio Paz, (2001, p. 183), “À medida que a sensação se faz mais intensa, o corpo que abraçamos se faz mais e mais intenso. Sensação de infinitude: perdemos corpo nesse corpo. O abraço carnal é o apogeu e a perda do corpo”. No verso “A la luz de la lámpara del sueño”, o desejo intenso ilumina o sonho, tornando concreto o enleio corpóreo. O ser humano cria em seu mundo imagético um espaço onde possa entregar-se aos desejos da carne. A utopia de querer estar às voltas com o objeto de desejo todo o tempo leva o eu lírico a exaltar o corpo como complemento inseparável dessa manifestação: “Mis piernas ahora/ envuelven a las tuyas”. O eu lírico procura no ser desejado a sua completude.

O cerne dos poemas de Vilma Tapia Anaya está em usar o corpo como ponte para expressar as inquietudes da perda e do reencontro com algo que busca. Conforme afirma Bataille,

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde

objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. ( BATAILLE, 1987, p.21)

O eu lírico sente necessidade de entregar-se ao desejo. A busca amorosa desempenhada pelo eu lírico revela a visão erótica que a tentativa de junção com o objeto de desejo propicia. Trata-se de um Eros subjetivo, interiorizado, em que o sexual é modalizado pela vivência íntima do amor e da linguagem:

Acaricio  
tu belleza animal  
encendida  
pura  
que lo devora todo:  
aun tu propia alma.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 45)

Acaricio  
tua beleza animal  
acesa  
pura  
que devora todo:  
Até tua própria alma.

O amor procurará no corpo desejado a alma e, na alma, o corpo; quando os encontrar, terá a pessoa por inteira. De todas as lembranças, aquela que se torna mais marcante é a experiência erótica. A descrição da imagem do ser desejado, “acaricio/ tu belleza

animal/ encendida/ pura”, circunscrita ao nível visual e tátil, expressa uma dupla imagem: uma beleza felina e delicada. Tamanha é a intensidade desse contato que anula os dois seres: “que lo devora todo:/ aun tu propia alma”. Como diria Octavio Paz (2001, p. 34), “O amor é a atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma”.

Nessa procura do ser desejado e amado, o eu lírico experimenta a solidão. O cenário é cingido por imagens que reproduzem sofrimento interior. Lúcia Castello Branco (1984, p. 35) preceitua que “o que move os indivíduos no erotismo é, segundo

Bataille, o desejo de permanecer através da fusão com o outro, o desejo de continuar, de superar a morte”. Tanto em *Del deseo y la rosa* quanto em *Oh estaciones, oh castillos*, são constantes as indagações do eu lírico que está permanentemente buscando o seu objeto de desejo, e a figura corpórea revela a angustiante solidão:

Toda falta en el amor  
me enfrenta  
a una muerte mía que vigilo  
con los ojos bien abiertos  
y la piel sangrando  
entre los dientes.

El escorpión que me arrastra  
sobre la ruína va escribiendo  
aquí no hay qué buscar.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 63)

Toda falta no amor  
enfrenta-me  
a uma morte minha que vigio  
com os olhos bem abertos  
e a pele sangrando  
entre os dentes.

O escorpião que me arrasta  
sobre as ruínas vai escrevendo  
aqui não há quê buscar.

Na primeira estrofe, verifica-se o tom doloroso que compara a ausência à morte. O conflito interior é expresso claramente nos versos “Toda falta en el amor/ me enfrenta/ a una muerte mía que vigilo”. A ausência do objeto desejado leva o eu lírico à perda si mesmo. Nos versos “piel sangrando/ entre los dientes”, a dilaceração do próprio corpo evidencia o desejo de sentir o sangue, que é a essência da vida. Na segunda estrofe, a ausência se transforma na figura do escorpião que é feroz e relaciona-se a Plutão, deus do Hades, pelo fato de estar ligado ao ciclo da vida e da morte. Se acuado, o escorpião vai causar dor com a mesma intensidade do amor não correspondido. Nos versos “El

escorpión que me arrastra/ sobre la ruína va escribiendo/ aquí no hay qué buscar”, a dor que a transformação causa conduz o eu lírico a uma profunda reflexão voltada para a alma. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 384), a imagem do escorpião “...compõe um mundo de valores sombrios, próprios para evocar os tormentos e os dramas da vida”. Nesse instante, o eu lírico é visto como alguém de carne e osso que não se preocupa em conter seu sofrimento. Recorre à imagem do corpo para expressar a tortura que sente pela ausência. Para Lúcia Castelo Branco (1984, p.30), “Eros e morte permanecem irremediável e paradoxalmente unidos”. No poema, o eu lírico descreve a morte lenta que experimenta, dilacera o coração, mostra a dor que faz parte da existência humana.

A busca da comunhão do eu lírico com o objeto de desejo está ligada a experiência do corpo, do erotismo. Em *O erotismo*, o autor afirma:

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o ser se opõe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, eu me perco. (BATAILLE, 1987, p. 29)

O erotismo apresenta ciladas que voluntariamente não nos desviamos de seu caminho. Preferimos correr os riscos já anunciados a não perder momentos de entrega e aceitar a perda da individualidade. No jogo erótico/amoroso formado adquirir-se uma conotação mais verdadeira, concretização de um sonho: o amor.

A temática amorosa, nos poemas de Vilma Tapia Anaya, evidencia a carga emocional que depreende do eu lírico. O sentimentalismo alia-se à sensualidade nos poemas. Segundo Paz (2001, p. 185), há uma relação estreita entre amor, erotismo e sexualidade. O eu lírico vê o rosto de seu objeto de desejo em todas as partes, e na medida em que avança no conhecimento e aprendizado da imagem corpórea e do amor, descobre novos aspectos desse sentimento:

Cuando despierto, en la estela que deja  
el sueño  
vislumbro rostros  
cuyos nombres, recordaré al final.

Ecos de palabras  
son la voz de mi vasto tiempo.

De orilla a orilla  
cargo con todos los míos.

A veces, (ya ojos abiertos)  
veo sus manos enlazadas con las mías:  
éstas nuevas  
aquéllas antiguas.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 13)

Quando desperto no vestígio que deixa  
o sonho  
entrevejo rostos  
cujos nomes recordarei ao final.

Ecos de palavras  
são a voz do meu indefinido tempo.

De um lado a outro  
Carrego com todos os meus.

Às vezes, (já com olhos abertos)  
vejo suas mãos enlaçadas com as minhas:  
estas novas,  
aquelas antigas.

O eu lírico despe-se da realidade limitada e atravessa as fronteiras do ilusório. O tom confessional que os versos adquirem comprova a trajetória memorialista e ilusória que segue no poema. Na segunda estrofe, a prosopopéia “Ecos de palabras/ son la voz de mi vasto tiempo” sugerem a solidão em que o eu lírico vagueia. As lembranças ininterruptas “De orilla a orilla” de rostos que ficaram na memória se misturam entre sonho e realidade: “A veces (ya ojos abiertos)/ veo sus manos enlazadas con las mías: éstas nuevas/ aquéllas antiguas”.

Em um dos títulos de seus poemas, “Escucho el canto de la tierra” (TAPIA ANAYA, 1999, p. 7), o eu lírico exalta a percepção sensorial. Provamos, cheiramos, sentimos, vemos e ouvimos o mundo que desperta em nós o desmascarar dos desejos do eu lírico:

Toda la fauna bordada  
 en mi blanco camión de lino.  
 Piel sin máscaras.  
 Del baúl tomo el pasado  
 plumas de aves espléndidas  
 frutos de nácar y lentejuelas  
 adornan mi asombro.  
 Escucho el canto de la tierra  
 los caminos que me son referidos  
 lazo de terciopelo azul  
 entre los dedos.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 9)

Toda a fauna bordada  
 em minha camisola de linho branco  
 Pele sem máscaras.  
 Do baú tomo o passado  
 plumas de aves esplêndidas  
 frutos de pérolas e lantejoulas  
 enfeitam minha admiração.  
 Ouço o canto da terra  
 os caminhos que me são atribuídos  
 laço de veludo azul  
 entre os dedos.

Octavio Paz (2001, p. 14, grifos nossos) diz: “[...] Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias – poemas e cerimônias.” Os versos acima comprovam o aspecto místico e a linguagem sensorial. O ambiente é descrito com imagens sensoriais que permitem o eu lírico confessar seus delírios: “Toda la fauna bordada/ en mi blanco camión de lino” a composição dessa representação propõe o premonínio de elementos da natureza, tendo assim uma união perfeita com o eu lírico. Coexistem uma natureza

palpável e outra impalpável: “plumas de aves espléndidas/ frutos de nácar y lentejuelas/ (...) / Escucho el canto de la tierra”. Fica nítida a posição do eu lírico em relação à existência humana.

A imagem erótica que emerge dos poemas traduz uma fina sensibilidade, através da qual o eu lírico busca descobrir e compreender seus segredos. São poemas que celebram o prazer e o amor num ato único:

Sumergidas en tiempos ajenos  
 enamoradas y anhelantes  
 como caracolas en la orilla  
 repetimos el mar.  
 Nuestros ojos miran por otros:  
 toda piel humana es nuestra.  
 Inconsolables por la pérdida  
 bebemos lo invisible.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 11)

Submergida em tempos alheios  
 enamoradas e desejosas  
 como conchas na margem  
 repetimos o mar.  
 Nossos olhos observam por outros:  
 toda pele humana é nossa.  
 Inconsoláveis pela perda  
 bebemos o invisível.

As imagens poéticas das águas apresentam diversos significados diferenciados, depende da cultura do povo. Mircea Eliade (2002, p. 151) considera que “as águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons* e *origo*, e reservatório de todas as possibilidades de existência; elas *precedem* e *sustentam* toda a criação”. A água limpa purifica e regenera. Está ligada ao princípio da Criação. Segundo Chevalier & Gheervrant (2009, p.16, grifo no original),

Origem e veículo de toda a vida: a seiva é água e, em certas alegorias tântricas a água representa **prana**, o sopro vital. No plano corporal, e

por ser também um dom do céu, ela é um símbolo universal de fertilidade e fecundidade.

A característica dada à água é de um elemento feminino maternal, sensível e sensual. Encontra-se ligada ao princípio da recriação do mundo como forma de purificação dos pecados humanos. A liberdade com que percorre os caminhos sem prender-se aos obstáculos, assim é caracterizada como um elemento de sabedoria e equilíbrio, pois flui sem interromper seu fluxo independente dos acontecimentos.

Nos quatro primeiros versos “Sumergidas en tiempos ajenos/ enamoradas y anhelantes/ como caracolas en la orilla/ repetimos el mar”, o eu lírico se caracteriza como aguoso e se compara ao caracol. Conforme Chevalier & Gheervrant (2009, p.186), o caracol “apresenta um simbolismo sexual: analogia com a vulva, matéria, movimento, mucosidade”, e o mar “simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões” (CHEVALIER & GHEERVANT, 2009, p. 593). Na contemplação da imagem interior, o eu lírico é, por um instante, o mar que observa impassível as transformações, e num leva e traz de suas ondas, oculta seus segredos. Em “Nuestros ojos miran por otros:/ toda piel humana es nuestra”, o eu lírico se coloca na posição e no corpo de todos os seres. Diante do inconformismo da perda de um bem insubstituível, o eu lírico propõe absorver o invisível.

A menção ao erotismo, nos poemas de Vilma Tapia Anaya, fica entre a serenidade e a sensualidade. É uma poesia centrada no desvendar dos mistérios do ser humano, com leves toques de sensualidade que aos poucos dá lugar a um encontro de corpos. A imagem desse encontro apresenta enfoques diferenciados que convergem num mesmo aspecto, que é o sentimento erótico. Na doação do corpo, o eu-lírico perde a lucidez:

Desde lejos me riegas y me horadas  
y yo, desde lejos  
en tu extensión me encauzo  
navego, en sumerjo.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 99)

De longe me molhas e me atravessas  
e eu, de longe  
em tua extensão me canalizo  
navego, mergulho-me.

A imagem que produz o verso “Desde lejos me riegas y me horadas” é do encontro erótico entre o eu lírico e seu objeto de desejo. O desejo é tão intenso que a sensação

culmina em orgasmo. Nos dois últimos versos “en tu extensión me encauzo/ navego en sumerjo.” A água é o próprio corpo. De acordo com Herbert Marcuse (1978, p. 197),

O que distingue o prazer da cega satisfação de carências e necessidades é a recusa do instinto em esgotar-se na satisfação imediata, é a sua capacidade para construir e usar barreiras para a intensificação do ato de plena realização.

A carência que o eu lírico experimenta devido à constante solidão, não lhe coíbe a evolução interior e, tampouco, a diminuição do desejo de união sexual com seu objeto de desejo. Na inquietação em que vive, o eu lírico desvincula-se da sua realidade e empreende um rito erótico:

Trayectoria nocturna  
desnudada fui aprendiz de magia.  
Tantra.  
Su cuerpo  
un arco generoso.  
El mío  
flecha extasiada  
puente para el arquero.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 117)

Trajetória noturna  
Despida fui aprendiz de magia.  
Tantra.  
Seu corpo  
um arco generoso.

O meu  
                                 flecha extasiada  
 ponte para o arqueiro.

O eu lírico demonstra o erotismo que conserva em si, citando a cultura tântrica. Nos versos “Trayectoria nocturna/ desnudada fui aprendiz de magia. Tantra,” confessa que vivia no desconhecimento até que aprendeu a valorização do próprio corpo. Segundo Floriano Martins (2010, p. 97) “Vilma utiliza o próprio corpo como uma caixa de ressonâncias de suas evocações míticas, místicas e eróticas, o que lhe confere uma intensa singularidade poética”.

O eu lírico compreende a energia que mantém o corpo na busca do prazer e se coloca à disposição do encontro erótico: “Su cuerpo /un arco generoso./ El mío/flecha extasiada/puente para el arquero,” a cerimônia de preparação até atingir o prazer é um longo ritual. Para a cultura tântrica, “a evolução do Ser Humano acontece através da desrepressão e do prazer” (SANTOS, 2003, p. 83). Octavio Paz (2001, p.185) assegura que “para o adepto de Tantra, o corpo não manifesta a essência: é um caminho de iniciação”.

O eu lírico celebra o encontro com sua própria essência num momento de autocontemplação:

He entrado a mi espejo  
 para tocarme.

Mirándome reflejada  
 me he palpado:

Varada en otras orillas  
 he descubierto la dulzura  
 de mi propio misterio.

En lo que pude asir  
 decayó mi miedo.

Ahora en mí cabe  
 mucho más viento.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 12)

Entrei em meu espelho  
para tocar-me.

olhando-me refletida  
toquei-me:

Encalhada em outras margens  
descobri a doçura  
do meu próprio mistério.

No que pude segurar  
deixei meu medo.

Agora cabe em mim  
muito mais vento.

Os espelhos estão ligados ao mito de Narciso, jovem que vê a si mesmo refletido na água e por sua imagem apaixona-se. Diante do reflexo do espelho de si mesmo, o eu lírico inicia um processo de reflexão: “He entrado a mi espejo/ para tocar-me”. O significado da palavra espelho, proveniente do latim *speculu*, que, por sua vez, deriva em *especular*, vem ser “refletir”, “analisar”, “observar”. “Mirándome reflejada/ me he palpado”, toca e sente e compreende a linguagem corpórea. Absorto em sua reflexão, o eu lírico confessa: “Varada en otras orillas/ he descubierto la dulzura/ de mi próprio mistério”. A alma está escancarada e o eu lírico revela suas fantasias, suas fraquezas, sua coragem e seus desejos. A imagem refletida no espelho está despida da máscara que o eu lírico carrega.

As imagens se cruzam e revelam experiências vividas na infância, tecidas numa linguagem que transita em meio à ingenuidade, afastando-se por momentos da manifestação erótica:

Azul pálido  
infancia  
lluvia de solo una tarde.  
Diluido algodón de azúcar.  
En la memoria de mis labios.

(TAPIA ANAYA, 1992, p. 21)

Azul pálido  
 Infância  
 chuva só de uma tarde.  
 Algodão doce derretido.  
 Na lembrança dos meus lábios.

Os versos acima dão ideia de pureza e inocência pueril. Com “azul pálido”, a cor azul transporta o eu lírico para a tranquilidade e o reconduz à infância, numa transposição metafórica de intensa simplicidade e habilidade estilística: “infancia lluvia de solo de una tarde”. Sempre voltando o olhar para o corpo, a lembrança é simbolizada pelo gosto do “algodón de azúcar en mis labios”. As sensações sinestésicas fazem menção às lembranças da infância do eu lírico.

A poesia de Vilma Tapia Anaya é um conjunto de lugares, tipos, leituras, lembranças, fantasias e elementos. Um desses elementos é a lua. De acordo com Chevalier & Gheervrant (2009, p. 561), a lua simboliza transformação e conhecimento. Inspira as fantasias mais íntimas e leva o eu lírico a harmonizar-se com esse elemento feminino:

Galopando sobre la noche  
 con los brazos extendidos  
 he logrado arrancarle  
 una flor a la luna.  
 (TAPIA ANAYA, 1999, p. 115)

Galopando sobre a noite  
 com os braços estendidos  
 consegui arrancar  
 uma flor a lua.

A temática noturna é fecunda em mistérios, devaneios e reflexões. Simbolicamente, o cenário da noite alude à sensibilidade, às questões existenciais e é o refúgio dos que sentem carências, incertezas e medos. Sendo assim, a relação intimista entre os sentimentos do eu lírico e a noite se harmonizam. “Galopando sobre la

noche”, o efeito criado pela metáfora condiz com a realidade íntima do eu lírico, ou seja, a cumplicidade com a lua.

Na poesia de Vilma Tapia Anaya, o eu lírico recria momentos vividos na infância, com imagens cósmicas, inserções da natureza, com quem estabelece uma ligação harmônica, e a figura corpórea metaforizada aliada ao erotismo que constituem os poemas. Dessa maneira, se valoriza todos os elementos que representam a imagem corpórea.

É na busca do corpo como objeto de desejo e de conhecimento que Vilma Tapia Anaya vai extrair a matéria-prima para a sua poesia. Essa busca transcende os limites da compreensão lógica e se firma na experiência do eu lírico de se encontrar através da contemplação de si mesmo.

Segundo Alfredo Bosi (2008, p. 19), “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em

nós”. Por meio da imagem poética, o eu lírico celebra a criação de uma realidade independente da situação na qual se encontra no momento:

Recogimos la noche en nuestros cuerpos  
y un fuego  
nos encendió, nos cocinó  
hasta estallarnos.

En tanta llama tu y yo  
fuimos agotados  
pero quedo la noche y en ella  
un astro más ardiendo.

(TAPIA ANAYA, 1999, p. 44)

Recolhemos a noite em nossos corpos  
e um fogo  
nos incendiou, nos cozinhou  
até estalar-nos.

Em tanta chama você e eu  
fomos consumidos

mas ficou a noite e nela  
um astro mais ardendo.

A fantasia torna sublime o ato sexual ao desviá-lo do olhar pornográfico, lançando-lhe contornos figurados. A união corpórea metaforizada pelas sombras da noite revela a carga erótica que envolve o eu lírico. O encontro dos corpos intensifica o vigor erótico nos versos que incendeiam, cozinham até estourarem de prazer. Em “Recogimos la noche en nuestros corpos/ y un fuego/ nos inciendió, nos cocinó/ hasta estallarnos”, o eu lírico lança mão da noite, cujo simbolismo abarca o erotismo. Ainda que a noite seja efêmera, o eu lírico procura eternizar o prazer do encontro corpóreo e amoroso com o objeto de desejo.

Ao conciliar imaginação e o desejo real, a imagem resulta no encontro entre o eu lírico e seu objeto de desejo. O efeito causado pelo momento vivido congela a imagem na memória e refaz a cena sempre que a sensação de reviver o passado torna-se significativa. Nos versos acima, a noite e o corpo figuram entre os elementos que possuem um magnetismo de sensualidade, promovendo uma espécie de alquimia verbal e corporal.

São recorrentes nos poemas de Vilma Tapia Anaya as imagens eróticas, construídas a partir da busca do objeto de desejo do eu lírico. São inúmeras as reflexões sobre o corpo como objeto de conhecimento.

Sem dúvida, é desse espaço - o corpo imagético - simbolizado como um elemento cósmico, aquático ou parte da natureza, que o eu lírico desenvolve uma poesia sobre a existência, mostrando os desejos, medos e a constante busca de sua outra metade. É essa fórmula de escrita de Vilma Tapia Anaya que encantou e cativou a crítica literária. Blanca Wiethüchter (apud. TAPIA ANAYA, 2006) afirma que

la ruptura que representa su poesía parece ser que se convirtiera en el camino para abrir-se y desarrollar una interioridade activa en la que ella,

mujer, libre del señorío masculino, puede crear a partir de su experiencia femenina.<sup>45</sup>

A manifestação da linguagem corpórea exterioriza o desejo do eu lírico, agora dono de seus desejos e não permanecendo numa passividade herdada de uma sociedade repressiva. O eu lírico assume a vontade de ser e de existir.

A poesia é a celebração da existência em linguagem figurada que transpõe os limites da realidade. Criam-se novos sentidos para a compreensão e comunicação com o mundo. Em sua extensão, a poesia possibilita inúmeras maneiras de estabelecer um diálogo íntimo entre o autor e o leitor. Leva-se em conta toda a subjetividade e o plurissignificado que possa depreender a partir da reflexão dos sentidos. Octavio Paz declara:

A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perderem seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. (PAZ, 2001, p. 11).

O eu lírico pensa o mundo e transpõe essa ação do pensamento para o fazer poético. Transita nas margens invisíveis das palavras num mundo que transcende à realidade em que ele vive e desnuda-se diante do leitor. Assim sendo, a poesia é a expressão da própria vida por meio das palavras. Em cada ato humano há poesia, pois cabe somente ao homem, por meio de sua sensibilidade, perceber os efeitos inaudíveis e impalpáveis que nos rodeiam.

A poesia nos revela um mundo à parte daquele em que vivemos. As palavras deixam perceptível aquilo que não vemos. A sensibilidade da poesia de Vilma Tapia Anaya é

fortalecida por imagens metafóricas que busca no mais profundo do ser humano os seus desejos, sua ânsia de totalidade.

---

<sup>45</sup> A ruptura que representa sua poesia parece ter se tornado no caminho para abri-se e desenvolver uma interioridade ativa nela, mulher livre do senhorio masculino pode criar a partir de sua experiência feminina. (Tradução nossa)

Na poesia, o eu lírico demonstra que o erotismo é um fenômeno particular do ser humano, por mais complexo que seja. Por meio da construção metafórica e de uma linguagem voltada para a imaginação e para o erótico, o corpo é o objeto norteador da poesia de Vilma Tapia Anaya:

Desde lejos te acercas y se enciende un río.  
Es el agua de tu piel  
Tu piel más profunda  
el agua que es tu cuerpo.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 99)

Desde longe se aproximás e se incendeia um rio.  
É a água de tua pele.  
tua pele mais profunda  
a água é o teu corpo.

O diálogo entre o eu lírico e a água adquire uma interpretação de afinidade entre esses dois elementos. As marcas do erotismo nos versos acima surgem das maneiras mais inesperadas: “río”, “agua”, “profunda”. A experimentação linguística nos poemas cria um campo de estudo real e imagético.

Segundo Jorge Luis Borges (2000, p. 26), o importante não é ficar tentando buscar uma definição para o fazer poético, mas, sim, “desfrutá-la e sentir que sabemos tudo a seu respeito”. As palavras nos oferecem inúmeras possibilidades de (re)criação a cada instante. A poesia é subjetiva, rica em ornamentos. Assim, podemos transformar, com a força da palavra, abstração em concretude.

Sobre *Oh estaciones, oh castillos*, Eduardo Mitre <sup>46</sup>observa que a

filiación místico-erótica, de una singular tradición literaria, se cumple de manera igualmente nítida en varios otros poemas de este libro, los cuales

---

<sup>46</sup> Conforme considerações feitas na nota de rodapé número 36, página 40 desta dissertação.

fundan este espacio amoroso en el que se oficia una boda carnal y espiritual .<sup>47</sup>

Partindo da afirmação de Mitre, reafirmamos que os versos de Vilma Tapia Anaya são reflexões sobre o ser servindo-se do corpo para alcançar um nível em que o carnal e o espiritual se completam.

Assim, encontramos um eu lírico voltado para a contemplação do seu mundo interior e exterior, buscando diminuir a distância entre a realidade e a fantasia. Para Octavio Paz (2001, p. 182), “o pensamento e a linguagem são pontes mas, precisamente por isso, não suprimem a distância entre nós e a realidade exterior”. É nessa tentativa de entendimento que o erotismo eclode na poesia de Vilma Tapia Anaya.

O eu lírico que reside nos sensuais versos de *Del deseo y la rosa* e *Oh estaciones, oh castillos* é o de um eu lírico cuja representação adquire formas variadas. No poema abaixo, a forma eleita é a lua que conspira a favor dos desejos:

Sobre ti me abro  
me cierro  
y caigo

como la noche.

(TAPIA ANAYA, 1992, p. 103)

Sobre ti me abro  
fecho-me  
e caio

como a noite.

O clima de sensualidade intensifica na medida em que o eu lírico descreve o encontro com o objeto de desejo: “sobre ti me abro/ me fecho/ y caigo”. Os verbos

---

<sup>47</sup> Filiação místico-erótica, de uma singular tradição literária, se cumpre de maneira igualmente nítida em vários outros poemas deste livro, os quais fundem este maravilhoso espaço amoroso no qual se oficia uma boda carnal e espiritual. (Tradução nossa)

marcam a ação erótica. E nesse encontro ocorre a entrega total entre amor e desejo. Diz Octavio Paz,

O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos - não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e na alma o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 2001, p. 34)

O eu lírico, nos poemas da poetisa, se liberta da sombra de dominação. Há um relacionamento de intimidade e, ao mesmo tempo, de afastamento. Dá a entender que o objeto de desejo é afastado propositalmente para que o eu lírico possa ficar livre para fazer o ritual do cortejamento:

Yo sentía que estaba  
en la morada del agua.  
Me sentía acuática en el agua.  
Hecha un arco, busqué  
abajo  
mi imagen reflejada  
y en su lugar hallé  
el rostro de mi amado.  
(TAPIA ANAYA, 1999, p. 104)

Eu sentia que estava  
na morada da água.  
Me sentia aquática na água.  
Feita um arco, busquei  
abaixo  
minha imagem refletida  
e em seu lugar achei  
o rosto do meu amado.

Habitualmente, o erotismo é confundido com pornografia. Apesar da relação entre ambos ser irrefutável, a presença de um não pressupõe a existência do outro. A imagem do eu lírico numa paisagem aquática tenciona evidenciar um ideal de

feminilidade e sensualidade: “Yo sentia que estaba/ en la morada del agua./ Me sentia acuática en el agua”. Os efeitos de sentido das palavras “Hecha un arco, busque/ abajo/ mi imagen reflejada/ y en su lugar hallé/ el rostro de mi amado”, lembram a figura de Cupido, o deus do amor para os romanos, que é representado por um menino nu, vendado, empunhando um arco e uma flecha, símbolo máximo do amor. Fica evidente a presença de Eros, mas por meio de Narciso em que o eu e o outro de fundem.

Georges Bataille (1987, p. 223) diz: “O amor não é ou é em nós, como a morte, um movimento de perda rápida, resvalando depressa para a tragédia, não se detendo senão na morte”. No campo do erotismo, a atração não é meramente corporal, também está vinculada à paixão que conduz o homem à perda da sua individualidade, a um despojar-se de si mesmo símile ao findar-se na morte. Segundo Lúcia Castello Branco (1984, p. 35), “O que move os indivíduos no erotismo é, segundo Bataille, o desejo de permanecer através da fusão com o outro, o desejo de continuar, de superar a morte”. Em Vilma Tapia Anaya verificamos tal conjugação de sentimentos nos seguintes versos:

Un arco levemente formado era su cuerpo  
recorrido por mis ojos sin párpados.  
Juntos éramos una sola silueta  
más iluminada y más negra que la noche.  
Mi cabello suelto lo decía todo  
enredado con el movimiento del infinito.  
Pesadas olas en mis huesos  
la cabeza perdida  
y el instante cálido e inmenso en el que  
él e yo  
fragmentados  
fuimos el todo.

(TAPIA ANAYA, 1992, p. 115)

Seu corpo era um arco levemente formado  
percorrido por meus olhos sem pálpebras.  
Juntos fomos uma só figura  
mais iluminada e mais negra que a noite.  
Meu cabelo solto dizia tudo  
emaranhado com o movimento do infinito.

Ondas pesadas em meus ossos  
 a cabeça perdida  
 e o momento quente e imenso em que  
 ele e eu  
 fomos fragmentados  
 naquele momento.

Na imagem do corpo que é familiar ao eu lírico, o erotismo se insinua nas palavras que sugerem o ato sexual. O corpo do objeto de desejo forma um arco que sobre o corpo do eu lírico desenha uma única figura. “Juntos éramos una sola silueta/ más iluminada y más negra que la noche”. O delírio causado pelas emoções libidinais se multiplica com os gestos originados pelo enleio corpóreo que, nesse momento, é envolto num calor intenso. No entanto, há um cuidado com a linguagem para que o lirismo sobreponha ao pornográfico. Octavio Paz (2001, p. 12) afirma,

A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético.

No erotismo, em que a carnalidade é substituída pelo sentimento, o desejo torna-se o centro da completude dos seres. É no sentimento que se pode ouvir e compreender o coração. A busca assídua do eu lírico resulta da privação da presença do objeto desejado. E só haverá a completude na experiência erótica entre os dois seres. Tendo por base as palavras de Herbert Marcuse,

A imaginação visiona a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realidade estabelecida, a fantasia insiste em que deve e pode tornar-se real, em que o conhecimento está subentendido na ilusão. (MARCUSE, 1978, p. 134).

Compreendemos essa relação entre fantasia e realidade do eu lírico com a poética do corpo, no instante em que a figura do corpo do eu lírico e do seu objeto de desejo é transfigurada por meio de uma linguagem metaforizada. Temos então o

erotismo relacionado com a poesia. Sobre essa afirmação recorremos a Octavio Paz (2001, p. 12), para quem “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. O corpo feminino é o responsável pela imaginação do eu lírico, cria situações que implicam a comunhão entre os impulsos sexuais e as relações emocionais.

O corpo não é entendido vulgarmente, pelo eu lírico, como um instrumento de prazer, mas o caminho para a conscientização da plenitude. Para Giancarla de Quiroga, na poesia de Vilma Tapia Anaya:

el cuerpo se convierte en instrumento de conocimiento, la entrega es mutua, la palabra amada inaugura el cuerpo femenino, lo puebla, lo descubre y la mujer llega a aprender y aprehender su cuerpo através del cuerpo del otro.<sup>48</sup>

Denota-se que nos poemas de Vilma Tapia Anaya a concepção do amor está baseada na impossibilidade, na fantasia, visto que o eu lírico está quase sempre em busca do objeto de desejo. Octavio Paz (2001, p. 34) justifica: “O sentimento amoroso é uma exceção dentro dessa exceção que é o erotismo diante da sexualidade.” Nos versos,

Sonriente y loco sí, de tu mano.  
Sábanas perfumadas ya tendidas nos esperan,  
la unión regalo  
                                  consecución  
                                  desafío  
se prolonga  
como una serpiente  
                                                          te prolongas.  
(TAPIA ANAYA, 1992, p. 95)

---

<sup>48</sup> O corpo se converte em instrumento de conhecimento, a entrega é mútua, a palavra amada inaugura o corpo feminino, o experimento, o descobre e a mulher chega a aprender e apreender seu corpo através do corpo do outro. (Informamos que tivemos acesso ao fragmento do artigo de Giancarla de Quiroga por meio de Vilma Tapia Anaya, que nos enviou, por e-mail, tal excerto, no qual não consta a data e o local de publicação. Disponibilizamos o fragmento do artigo no Anexo III, conforme página 118.

Sorridente e louco, sim, de tua mão.  
 Lençóis perfumados já estendidos nos aguardam,  
 a presente união  
                                   consecução  
                                   desafio  
 se prolonga  
 como uma serpente  
                                                           te prolongas.

Não se pode dizer que existe apelo sexual na voz do eu lírico, mas sim, um erotismo camuflado em “Sábanas perfumadas ya tendidas nos esperan”, que expressa toda a sexualidade quando revela “se prolonga/ como una serpiente”. Segundo Chevalier & Gheervrant (2009, p. 815), “quando desperta, a serpente sibila e se enrijece; opera-se, então, a ascensão sucessiva dos chacras: é a subida da libido, a manifestação renovada da vida”. A manifestação de um réptil que se esgueira, se enrosca e que é símbolo da tentação marca a imagem de corpos revestidos de sedução e magia.

Segundo Geruza Zelnys de Almeida (2007), “a fantasia enobrece o ato sexual dando-lhe contornos figurados”. O clima eufórico do eu lírico, cheio de ansiedade pelo encontro amoroso, cria um ambiente arrebatador. Como uma serpente que aguarda a presa para atacá-la e atracar-se com ela, desse modo é a visão antecipada que o eu lírico se deleita.

Tendo em vista os aspectos analisados nas obras *Del deseo y la rosa* e *Oh estaciones, oh castillos* constatamos que a inquietação que o eu lírico evidencia no sentido de em entender os mistérios da vida, levam-no a diversas trilhas, inclusive o corpo. Por meio da expansão da consciência, o eu lírico procura a unificação entre o ser e a energia. Tanto a natureza quanto o corpo tem energia, e que devem ser estimuladas pela consciência e pelas sensações. A visão do objeto desejado evolui para o estágio físico e mental, porporcionando aos órgãos sensoriais o prazer desejado ardentemente.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A proposta para este trabalho foi analisar os poemas eróticos nas obras *Del deseo e la rosa e Oh estaciones, os castillos*, de Vilma Tapia Anaya.

O primeiro passo do trabalho foi apresentar a vida e as obras da poetisa Vilma Tapia Anaya, pois não há evidências de estudos a respeito de sua poética, no Brasil. O segundo passo foi a análise dos poemas de cunho erótico.

Ao estudarmos Vilma Tapia Anaya, nos deparamos com um cântico de amor, uma reinvenção constante do ato amoroso por meio de um erotismo sutilmente incorporado nos poemas. O eu lírico é dono de seu desejo, desse modo, podemos dizer que o olhar que lançamos nos poemas analisados nos serviu para comprovar a escrita de uma poesia ocupada com a compreensão do próprio corpo.

Nas obras *Del deseo e la rosa e Oh estaciones, oh castillos*, observam-se temas que variam entre cenas do cotidiano, desejos e fantasias. É a voz de um eu lírico que clama pelo objeto de desejo e esse amor é correspondido na realidade/sonho.

Os poemas selecionados têm um erotismo configurado por meio de jogos metafóricos. Percebemos que o erotismo que emerge dos poemas é vibrante, mas busca nas metáforas o equilíbrio quando a poetisa mostra um eu lírico que ora está se contemplando num espelho, remetendo ao mito de narciso, no tentanto, se diferindo da lenda mitológica, pois a contemplação faz parte da busca do próprio conhecimento. E ora é um ser aquático, ou ainda, vagueia pelo cosmo partilhando com os elementos etéreos o próprio brilho.

O corpo é o lugar de busca, de compreender o sentido do ser. Como acentuou Octavio Paz, “O encontro erótico começa com a visão do corpo desejado”. É nessa linha que a pesquisa vislumbrou o erotismo em Vilma Tapia Anaya.

Na afirmação da sua completude, o eu lírico procura sua totalidade por meio da união com o ser desejado. Nessa inquietação de viver uma incompletude, vê no erotismo uma ponte para sua continuidade:

Te acercas y me inundas  
desbordade agua  
torrencial me llueves

dulce me rocías.

(TAPIA, 1996, p. 99)

Você vem e enche-me

transbordade agua

(TAPIA, 1996, p. 99)

O eu lírico manifesta-se eroticamente em relação ao objeto de desejo, usando imagens que retratam os elementos vinculados ao erotismo. É a voz que fala da alma, das sensações e dos sentimentos humanos através de poemas em que o corpo se apresenta sob o

signo do fantástico, o que o torna alvo de entendermos o que está por ocultado na formação de sua eroticidade. O eu lírico que se apresenta nos poemas de Vilma Tapia Anaya não é definido como masculino ou feminino.

A atmosfera fantástica produzida pelos cenários desperta sensações que o eu lírico extravassa sem contenção de desejo. A fantasia é movida pela ansiedade pelo encontro com o objeto desejado. Na busca pelo ser desejado, o eu lírico metamorfoseia em elementos cósmicos, em sereias, em abelha, em seres concretos e irreais.

Os poemas de Vilma Tapia Anaya têm um erotismo denso, insinuante e escancarado. A poetisa usa a poesia para falar do ser feminino; da busca do conhecimento e que, nessa procura, a figura corpórea será a conexão com um mundo interiorizado e misterioso. Como a própria escritora afirma, é na poesia que ela busca conhecer, se conhecer e explicar nosso papel no mundo.

O corpo é um labirinto que oculta as tramas que Eros prepara para nós, mortais. Caímos nessa armadilha por livre arbítrio, porque seduzir e se deixar seduzir é próprio do homem. De acordo com Lúcia Castello Branco,

A todo momento Eros nos revela que pode estar presente onde não parece estar, e que é capaz de deslizar sub-reptício sob os mais variados

disfarces e burlar as mais rígidas normas de controle e repressão.  
(BRANCO, 1984, p. 70)

A poetisa tem uma escrita que aborda as questões existenciais, e se angustia diante dos questionamentos. Ainda que na poesia de Vilma Tapia Anaya o eu lírico seja projetado num mundo imagético, com temas ligados à solidão, abandono, lembranças e busca do seu objeto de desejo, não adquire um tom pessimista.

Vilma Tapia Anaya tem uma poesia sensível, às vezes, até perturbadora, pois nos coloca de frente com nossas fraquezas, fantasias e nos leva a refletir a respeito do nosso posicionamento no que diz a sexualidade. Seus poemas demonstram um erotismo sem culpa, sem tender para o pornográfico que contamina a visão do ato sexual.

Ao aliar o erotismo ao sentimento amoroso, descobrimos o outro lado do erotismo, pois a visão do corpo meramente sensual e atrativo cede à contemplação universal, mística e espiritualizada. É esse o estilo de Vilma Tapia Anaya.

## **REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Isabel. *Isabel de Almeida conversa com Floriano Martins*. 2010.

ALMEIDA, Geruza Zelny de. *Eugênio de Andrade: um duplo erótico*. Labirintos - Revista do Núcleo de Estudos Portugueses, Feira de Santana, v. 2, p. 1-16, 2007.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. CNBB. São Paulo: Canção Nova, 2006.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser o e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANEDO, Gary Daher. [Sem título]. In: TAPIA ANAYA, Vilma. *El agua más cercana*. La Paz: Gente Común, 2008. Contracapa.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva... et al. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERRUFINO-COQUEUGNIOT, Elena. Prólogo. In: TAPIA ANAYA, Vilma. *Del deseo y la rosa*. Cochabamba: Los amigos del libro, 1992. p. 7-12.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

GUZMÁN, Mónica Velásquez (Org.). *Antología de la poesia boliviana*. Santiago de Chile: LOM, 2004a.

GUZMÁN, Mónica Velásquez (Org.). *Antología de la poesia boliviana*. Ordenar la danza. Santiago de Chile: LOM, 2004b.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MITRE, Eduardo. *Oh estaciones, oh castillos: Nuevo poemário de Vilma Tapia Anaya*. (Recorte cedido pela autora, não consta local de publicação e nem data.)

PAZ, Otávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

RATZ, Wolfgang (Org.). *Poesía entre dos mundos*. Viena: Doppelpunkt, 2004.

SANTOS, SÉRGIO. *Yôga, Sámkhyá e Tantra*. 3. ed. São Paulo, 2003.

SOLDÁN, Alba María Paz. [Sem título]. In: TAPIA ANAYA, Vilma. *La fiesta de mi boda*. La Paz: Plural, 2006, contracapa.

TAPIA ANAYA, Vilma. *Del deseo y la rosa*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1992.

\_\_\_\_\_. *Corazones de terca escama*. La Paz: Hombrecito Sentado, 1995.

\_\_\_\_\_. *Oh estaciones, oh castillos*. La Paz: Hombrecito Sentado, 1999.

\_\_\_\_\_. *Luciérnagas del fondo*. La Paz: Plural, 2003.

\_\_\_\_\_. *La fiesta de mi boda*. La Paz: Plural, 2006.

\_\_\_\_\_. *Entrevista a Vilma Tapia Anaya*. Revista Batiscafo. ano 1. nº 1. Santa Cruz de la Sierra, 2006a. (Entrevista concedida a Ema Villazón).

\_\_\_\_\_. *Poesía Boliviana. Dois Poetas Bolivianos: Vilma Tapia Anaya & Gary Daher Canedo*. 2006b. (Entrevista concedida a Floriano Martins).

\_\_\_\_\_. *Vilma Tapia Anaya. Nuestra América: Revista de estudios sobre la cultura latinoamericana. Cultura Americana*. nº 3. Porto: Universidad Fernando Pessoa, 2007. (Entrevista concedida a María Teresa Medeiros – Lichem).

\_\_\_\_\_. *El agua más cercana*. La Paz: Gente Común, 2008.

\_\_\_\_\_. *Fábulas íntimas y otros atavíos*. Cochabamba: Gente Común, 2011.

UNICEF. Cargraphics S. A. – Carvajal. *Las palabras pueden: los escritores y la infancia*. Colômbia, 2007.

ZURITA, Raúl. *Preferible hablar de amor*. In: TAPIA ANAYA, Vilma. *Oh estaciones, oh castillos*. La Paz: Hombrecito sentado, 1999. p. 3-4.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE I - BIBLIOGRAFIA SOBRE VILMA TAPIA ANAYA

ALMEIDA, Isabel de. *O erotismo na poesia de Vilma Tapia Anaya*. II Congresso Internacional Brasil, Paraguai, Bolívia: Fronteira, cultura e interdisciplinaridade. Corumbá, MS, 2009 a.

ALMEIDA, Isabel de. *Vilma Tapia. Poesia de exaltação erótica*. III Seminário Nacional do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem de Campo Grande. Campo Grande, MS, 2009 b.

ALMEIDA, Isabel de; Kelcilene-Grácia Rodrigues. *Os enleios eróticos na poesia de Vilma Tapia Anaya*. V Seminário de Estudos da Linguagem. Três Lagoas, MS, 2009 c.

ALMEIDA, Isabel de. *O Erotismo na Poesia de Vilma Tapia: Algumas Considerações*. III Simpósio Internacional de Literatura e Crítica Literária: Poesia Contemporânea. São Paulo, SP, 2010 a.

ALMEIDA, Isabel de. *VILMA TAPIA: Um Olhar Erótico na Literatura Latina*. VI Congresso Brasileiro de Hispanistas e II Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas. Campo Grande, MS, 2010 b.

ANTOLOGÍA DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESÍA BOLÍVIA 2011. La Paz: Plural, 2011.

GUZMÁN, Mónica Beatriz Velásquez. *En torno a la poesia de Wilma Tapia Anaya*. La Paz: Presencia Literaria, 1996.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Antología de la poesia boliviana. Ordenar la danza*. 1. ed. Santiago de Chile: LOM, 2004.

\_\_\_\_\_. *Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del siglo XX*. Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana. Nº 3. Universidade Fernando Pessoa, 2007.

MARTINS, Floriano. *Escritura Conquistada. Conversaciones con poetas de Latinoamérica, tomos I y II*. Fundación Editorial El Perro y La Rana, Caracas, 2010.

MITRE, Eduardo. *Pasos y voces. Nueve poetas contemporaneos de Bolivia*. Ensayo y Antologia. Coleccion: Coleccion Poesia. 1.ed. La Paz: Plural, 2010.

MITRE, Eduardo. *Oh estaciones, oh castillos: Nuevo poemário de Vilma Tapia Anaya*. (Recorte cedido pela autora, não consta local de publicação e nem data.)

TAPIA ANAYA, Vilma. *Escucho soñar al agua*. "Encuentro con la música de hoy 2008". La Paz, 2008.

## APÊNDICE I I- ENTREVISTA SOBRE A POESIA DE VILMA TAPIA ANAYA

Isabel de Almeida conversa com Floriano Martins sobre a poesia de Vilma Tapia Anaya<sup>49</sup>

**IA** - Qual é a sua visão sobre o erotismo e a fantasia que se intercalam na poesia de Vilma Tapia?

**FM** - Há uma passagem em texto recente de Vilma Tapia em que lemos: “Hay el amor y la bondad y la inteligencia sobreabundantes, en este mundo, la poesía los resguarda, los rescata, los trae, los devela.” Eu diria que o erotismo de sua poética tem uma profunda relação com este sentido mais amplo de doação do humano em nós. É antes um erotismo enraizado na busca de um diálogo fraterno entre os seres. Talvez espante o fato dessa entrega – que em muitos casos se dá com a força de imagens mais excitantes – vir de uma mulher, porém isto apenas acusa o fracasso de uma época que não há se desfeito de seus preconceitos medievais. Vilma utiliza o próprio corpo como uma caixa de ressonâncias de suas evocações míticas, místicas e eróticas, o que lhe confere uma intensa singularidade poética.

**IA** - A poesia de Tapia, segundo ela mesma, é uma constante busca de si mesma, através do corpo que serve de veículo para obter esse conhecimento. Acredita que somente na busca do corpo podemos ter a completude que Vilma busca incessantemente em seus poemas?

**FM** - Observa o que disse certa vez Blanca Wiethüchter: “La ruptura que representa su poesía parece ser que se convirtiera en el camino para abrirse y desarrollar una interioridad activa en la que ella, mujer, libre del señorío masculino, puede crear a partir de su experiencia femenina.” Eu creio que a busca do corpo a que se refere

---

<sup>49</sup> Entrevista originalmente realizada, em junho de 2010, como apoio a uma pesquisa sobre a obra de Vilma Tapia Anaya.

Vilma tem uma conotação maior do que a meramente carnal. Visto neste espectro mais amplo, o corpo e seus sentidos, implica justamente na completude do diálogo com o outro. Evidente que a mulher tem – penso que terá sempre, porque simplesmente não creio que o século XXI venha a constituir-se em palco de alguma mudança fundamental nos aspectos comportamentais de nossas sociedades – um obstáculo a mais, e inicial, em sua busca de uma revelação interior. Mas é ela também – genericamente falando, em tese, porque na prática podemos nos deparar com homens

sensíveis e com mulheres que atuam como verdadeiros brutos – a dispor de um componente decisivo, que é uma percepção para a completude do mundo, este cenário de atuação conjunta de seres que independe de gênero. Vilma compreende isto muito bem e – este é o ponto principal – sabe converter de maneira consistente sua visão de mundo em grande poesia.

**IA** - O que chama atenção nos poemas de Tapia é a sonoridade e as imagens sensoriais. As pessoas dizem que sentem as palavras; é como se elas tocassem no corpo de quem as ouve. Como você, conhecedor do estilo dessa poetisa boliviana, explica isso?

**FM** - É sua riqueza estilística, não há dúvida. Porém esta sonoridade não atua em isolado, e sim em conjunto com a força expressiva do que lhe importa revelar e também com os demais recursos de linguagem com que trabalha impecavelmente. Claro que ouvimos uma palavra lida em silêncio, e que a mesma pode tocar nosso corpo. Tu aqui também estás a fazer bom uso da poesia. Vamos falar mais dessa multiplicidade de recursos que utiliza Vilma como pontos sensuais de provocação, como quem refinou a linguagem para que esta atue internamente, em seu ambiente de leitura – porque é este o mecanismo essencial da linguagem poética –, tratando de despertar as circunstâncias em sua essência, não importando concordância ou discordância, mas sim, antes de tudo, a revelação de um segredo, a configuração de um tempo, o mapa de uma época. Há uma poema em prosa, intitulado “Estrellas

maiores”, cujo parágrafo aqui pinçado em separado nos dá a impressão de um erotismo lésbico. Vejamos: “Desperté en proximidad con esa mujer. Sobre la almohada, mi cabello se enredaba con el suyo. El recuerdo de ella y de su cuarto hacía el mío más mío. Sentí que debía agradecer e, inmediatamente, me avergoncé por haber sentido que debía ser yo la que agradeciera.” E um cenário bastante carnal. No entanto, a leitura integral do poema nos leva a compreender tratar-se de um jogo de espelhos entre figuras oníricas e carnaís, como fonte de inquietude de uma mulher, aí sim, em busca de conhecimento do próprio corpo, que não elude a intensa relação com seus anseios e sua memória, com a imaginação e sua consequência física. Mesmo assim, ao conversar com a poeta boliviana a este respeito ela me esclareceu de forma fascinante: “El poema ‘Estrellas mayores’ es en verdad más simple. He trabajado mucho en el campo, en zonas rurales muy pobres. Escribí ese texto después de haber visitado una comunidad quechua que está vaciándose por la migración hacia Europa. En el camino de regreso no paraba de llorar, tomé una ducha y me dormí triste, impotente. Cuando desperté, esa mujer, que era una campesina, seguía conmigo, doliéndome.” Para mim,

o aspecto principal da poética de Vilma Tapia é exatamente este mecanismo de provocação que busca acentuar o desgaste na polarização de aspectos constitutivos da natureza humana.

**IA** - As imagens aquáticas e lunares são presença constante nos poemas de Tapia. Essas comparações metafóricas dialogam com as imagens corpóreas feminina. Qual é seu ponto de vista a respeito dessas associações?

**FM** - Olha só que bonito o início deste poema: “Mi madre no se atreve / a pronunciar / los nombres de las cosas / y yo no sé qué hacer / con estas luces / sin nombre / que despiertan / en mis manos”. É uma passagem que poderíamos muito bem encontrar em um livro da brasileira Clarice Lispector. As duas mulheres transcenderam os limites que se comprazem com cicatrizar a aventura humana como se esta fosse apenas um corte, uma ferida, um acidente orgânico. Não é. É toda uma riqueza humana que

alguém aplica ao tocar o abismo em busca de si mesmo. A mulher Vilma Tapia traz em seu corpo – o único que aqui nos interessa: o corpo de sua poesia – a presença vibrante de uma experiência que soma amores, recordações familiares, desejos, leituras, esta cuia sem fundo em que vamos preparando nossa visão de mundo. Lua, água, mulher – isto mais me parece uma interpretação astrológica forçada de sua poesia, sinceramente. Não são elementos relevantes na constituição de um léxico de sua poesia.

**IA** - Percebo na poesia de Tapia, uma forte relação com a poesia de Florbela Espanca. A busca interior feminina, o narcisismo, as imagens do espelho como reflexo da alma, a forte sensibilidade são uns dos aspectos que interligam a poética dessas duas grandes poetisas. Comente essa minha percepção.

**FM** - Podemos aqui pensar melhor em Peter Brueghel, cuja cosmogonia levada a termo em sua pintura, em muito se aproxima com a maneira com que observamos, desde um distanciamento panorâmico, a construção de um mito na poética de Vilma Tapia. À sua maneira, ela também está traçando a cartografia poética de uma aldeia, projetando toda a mítica de seu lar essencial, comunidade idealizada no seio de sua visão de mundo. Os aspectos que mencionas não se dão em isolado – eu inclusive não chegaria a falar em narcisismo, por exemplo –, funcionando como elementos constitutivos de uma poética que é

muito mais abrangente. Eu vejo os poemas da Vilma como um conjunto de personagens envolvidos intensamente com a realidade de um contexto cosmogônico que ela vem empreendendo com sua obra. Ou seja, em seu caso podemos verdadeiramente falar em poética e não simplesmente na escritura de poemas isolados.

**IA** - As influências de Rimbaud, Mallarmé, Rilke, entre outros contribuíram para dar um aspecto sugestivo, intuitivo e de introspecção aos poemas de Tapia Anaya. Desse

modo, a sua poesia pode ser enquadrada numa espécie de neo-simbolismo. Concorda? Por quê?

**FM** - Acho curiosa a insistência nessa condição influente de Rimbaud, exceto que se pense no personagem e não na obra. Tampouco me atrai essa ansiedade da classificação que nos leva ao “neo” que pretendes. Não, não há neo-simbolismo algum. Ainda que Vilma fosse um poeta essencialmente simbolista, jamais caberia evocar um neo-simbolismo. O Rilke em que eventualmente ela bebe é uma fonte que se mescla a muitas outras e que reflete, justamente por essa alquimia composta de muitos elementos, a singularidade poética de uma poeta boliviana na passagem do século XX para o XXI. Não se trata de neo-nada.

**IA** - O erotismo em Vilma Tapia é velado sem pender para o pornográfico. Porém, em certos momentos, os instintos sexuais atingem um grau elevado, mas é equilibrado por jogos metafóricos. A que você atribui essa atenuação na linguagem erótica em Tapia?

**FM** - Mas os instintos sexuais são formidáveis e sua entrada na matéria poética não constitui, por si só, um deslize. O dilema na construção poética está no tratamento da linguagem e não no recurso a temas. É preciso tomar cuidado com os preconceitos de toda ordem. Não entendo o que chamas de “atenuação na linguagem erótica”. Equilíbrio, sim, mas equilíbrio em seu sentido aberto, de saber dosar todos os elementos constitutivos de uma poética. Se a Vilma é uma mulher recatada ou ansiosa ou tarada ou elegante ou vulgar em seus instintos sexuais isto só vai interessar à poesia na medida em que este personagem se traslada para o interior de uma poética e passa ali a representar algo relevante. Fora disto, o mais pleno ideário da fofoca, ou seja, é com a imprensa.

**IA** - Vivemos numa sociedade em que ainda não se encontra amadurecida suficientemente para receber uma poesia erótica escrita por uma mulher. O erotismo em Tapia não está no corpo e sim, na pele. Ela vem desmistificar o sentido de atração

puramente carnal por uma atração sentimental e o ato sexual se torna uma cerimônia. Desse modo, uma mulher que estuda um tema polêmico e tão sedutor como o erotismo, é vista como uma conhecedora da arte do sexo. Percebo isso no que se refere a mim. Acredita que essa cultura discriminatória está mudando?

**FM** - Não. Mas antes pergunto: qual sociedade? Porque estamos falando de um poeta boliviano e aqui a sociedade que temos que usar como referência é a de seu país. Não há uma sociedade universalizada. Este é um dos equívocos da chamada globalização. Difícil falar em amadurecimento do entendimento que tenha uma sociedade acerca do erotismo quando esta mesma sociedade carece, dentre outras coisas, de planejamento familiar. O mundo católico é ainda regido por uma insuficiência cardíaca em relação a este tema. Além de sofrer variações, em suas diversas sociedades, do ponto de vista da violência com que a mulher segue sendo tratada. Mas voltemos ao ponto em questão: qual sociedade acaso rejeita ou se espanta diante da força erótica da poesia de Vilma Tapia? Não estarias, acaso, transferindo para ti, mulher, residente no interior de São Paulo, como quem intimamente busca um cúmplice para seus próprios dilemas?

**IA** - Você é um estudioso da literatura hispano-americana. Por que, no Brasil, a literatura boliviana é praticamente deixada de lado, como uma literatura subalterna? Por que esse desinteresse?

**FM** - É preciso situar bem a fonte desse desinteresse. Em primeiro lugar não deve ser particularizada em relação à Bolívia e penso hoje que nem mesmo deve ser uma recusa à cultura de língua espanhola em nosso continente. Penso que o vazio seja de ordem espiritual e tenha seu principal motor em nossa casta intelectual. Claro que do ponto de vista de mercado editorial a leitura é distinta, da mesma forma que no ambiente midiático. A mídia costuma mesclar ambiente político e cultural e tem uma leitura muito pífia da cultura hispano-americana. O mercado editorial tem as suas próprias regras e não estabelece predileções por nada que não signifique lucro imediato. Por trás de tudo isto está o que chamo de debilidade

espiritual, uma fraqueza anímica que faz com que nos sintamos eternamente aquém de nós mesmos. É esta pobreza de espírito que impede a aventura sempre prazerosa e positiva de sair de si em busca do outro. O que significa buscar outras expressões que renovem e/ou reafirmem a idéia que temos de nós mesmos. O intelectual brasileiro evita esse diálogo com o mundo, ou seja, vive a fugir de si mesmo. Eu não sei que monstro tão insuportável imagina possa encontrar nesse caminho, mas o fato é que acabamos ficando eternamente no meio do caminho, como uma sociedade engasgada, uma bandeira a meio-pau, enfim, qualquer que seja a metáfora para designar algo que não se completa, que não reconhece a própria força, sempre oriunda do reconhecimento de vícios e virtudes, erros e acertos, blá-blá-blá. Mas este é problema de um poeta brasileiro e não de um poeta boliviano. Vilma Tapia é poeta de uma amplitude invejável. Que seja muito bem vinda ao Brasil.

[Junho de 2010]

## **ANEXOS**

## ANEXO I –

### Entrevista realizada pelo poeta Xavier Oquendo Troncoso.

Entrevista realizada pelo poeta equatoriano Xavier Oquendo Troncoso, organizador do II Encuentro internacional de Poetas en Ecuador - Paralelo Cero, de 30 de maio a 05 de junho de 2010, no Ecuador.

1. ¿Cuál fue el hecho qué más le impresionó dentro del marco del Encuentro Internacional de poetas en Ecuador “Poesía en paralelo cero” 2010?  
Perturbamos nuestras miradas, en la desmedida forma en la que lo hicimos. Y mi corazón se conservaba, y se desbordaba también.
2. ¿Luego de haber estado en el Encuentro siente que conoce más sobre la poesía ecuatoriana y a sus autores contemporáneos, los podría ubicar en el mapa de la literatura escrita en nuestro idioma?  
Sí, definitivamente conozco más de la poesía llamada ecuatoriana, pero, me disculpo, no puedo ubicar nada en mapas, ni siquiera a mí misma.
3. ¿Considera que el encuentro internacional de poetas en Ecuador tiene algo que lo diferencie de los otros encuentros internacionales?  
El Encuentro Internacional de poetas Paralelo Cero de Ecuador tiene la risa de Xavier Oquendo Troncoso y las lágrimas de Julia Erazo Delgado. Dos tesoros. Y tiene las lágrimas de Xavier Oquendo Troncoso y la risa de Julia Erazo Delgado. Dos tesoros más.
4. ¿Cuáles son sus sugerencias para con la organización, difusión y ejecución del Encuentro para sus futuras ediciones?  
Sugiero que, alimentando la virtualidad del Encuentro Internacional de Poetas Paralelo Cero, la versión segunda del mismo, acaecida el año 2010, tal como fue, se repita infinitamente, en todas y cada una de las futuras ediciones. Y que se abra, que incluya, que acoja.
5. Luego del Encuentro, ¿cómo definiría al Ecuador y a su literatura?

Las categorizaciones me son siempre difíciles. Tan difícil como me es hablar de la poesía ecuatoriana, me es difícil hablar de la poesía en lengua castellana. Las distinciones relacionadas con el origen me son visibles en la medida en que traslucen una experiencia como una travesía marcada por un paisaje, y nada más. O: y nada menos. Pero, me pregunto, ¿es acaso César Dávila Andrade un poeta ecuatoriano? ¿Lo

son David Ledesma Vásquez, Carlos Eduardo Jaramillo, Euler Granda? Son poetas del tiempo de la humanidad. Creo que la poesía es siempre un desplegarse para transcurrir: de un adentro hacia un afuera, de un afuera hacia un adentro, de un adentro hacia un más adentro, de un ser humano hacia otro ser humano, de la boca de un poeta al oído vivo de la naturaleza, de la boca viva de la naturaleza al oído de un poeta, de una subjetividad a la subjetividad vecina y a la subjetividad distante. Ese flujo pierde nombres en el fluir, pierde categorías. La poesía no tiene más designación que la de sí misma. Y las lenguas no son más que distintas vías para la lengua fundamental, primigenia, o para la lengua del porvenir. La poesía ecuatoriana se retrae por instantes en su paisaje, en su historia, pero, de inmediato se vuelca con la potencia de todos los ríos de su territorio hacia las aguas del poema universal.

6. ¿Qué opina sobre el formato del encuentro: el que se pueda visitar otras ciudades del país y que se produzca una antología en el mismo momento en que el encuentro se realiza?

Ha sido un Encuentro perfecto, maravilloso. Es magnífica la idea de hacer que los poetas reunidos puedan comunicarse y conversar con los habitantes de más de una ciudad. Es un regalo para los habitantes de las ciudades visitadas, me emocionó profundamente ver cómo recibieron en Otavalo y en Esmeraldas a Carlos Eduardo Jaramillo. Pienso en esas mesas largas de Esmeraldas, en las que los poetas y las poetas locales, los amigos, los adultos y los jóvenes se sentaban rodeándolo, conversando con él, festejando su presencia.

Y para los poetas que visitan Ecuador es un regalo mayor, es una manera de presentarles el país en toda la riqueza cultural y paisajística que posee. Conocí el Ecuador el año 2001, visité Esmeraldas, hice un poema: “Están las

constelaciones equinocciales/ la antigua caligrafía sobre la arena/ la luz de los mangos/ de tu sonrisa/ Niños guardan/ clementes amuletos/ Pescadores/ renacen como el sol de cada día/ gracia/ de la Virgen de las Flores/ En tus brazos/ duermo el arrullo/ de las voces marinas.” Desde entonces creció en mí el deseo de volver a Esmeraldas, además de todo lo que me dio la invitación al II Encuentro Internacional de Poesía, me dio la posibilidad de cumplir con ese deseo. Ahora tengo uno nuevo: volver a Esmeraldas.

[30/05/2010]

## ANEXO II -

### Entrevista realizada por María Teresa Medeiros-Lichem.

Entrevista que fue publicada en "Nuestra América. Revista de estudios sobre la cultura latinoamericana N° 3 - Cultura boliviana". Ediciones Universidad Fernando Pessoa, Porto, 2007.

ediciones@ufp.pt

### ENTREVISTA

#### Realizada por María Teresa Medeiros-Lichem

#### Vilma Tapia Anaya<sup>50</sup>

Entre las voces de la poesía de mujeres bolivianas de la actualidad se distingue la de Vilma Tapia Anaya (La Paz 1960) por su cuidadosa elaboración de un lenguaje depurado y transparente, un lenguaje que transforma vivencias en imágenes de hondo contenido humano.

De ella escribió Alba Paz Soldán refiriéndose a su nuevo poemario *La fiesta de mi boda* (2006): “Con este libro la poesía de Vilma Tapia Anaya confirma la solidez de una escritura que se sustenta en la exploración de su mundo interior y en la búsqueda de una expresión que ilumine la realidad. Precisamente, la escritura de esta poeta se caracteriza por lograr en la fugacidad del instante, este efecto de iluminación”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Vilma Tapia Anaya. (La Paz 1960). *Del deseo y la rosa* (1992); *Corazones de terca escama* (1995); *O estaciones, oh castillos* (1999); *Luciérnagas del fondo* (2003); *La fiesta de mi boda* (2006). **Contacto:** [tapianaya@hotmail.com](mailto:tapianaya@hotmail.com)

<sup>51</sup> En *La fiesta de mi boda*. La Paz, Plural editores, 2006.

Para este volumen de Nuestra América dedicado a Bolivia, Vilma Tapia nos ha hecho llegar siete poemas de la sección “Andamiajes” de su último libro y nos ha concedido esta breve entrevista.

**MTML:** ¿Cómo y cuándo llegaste a la poesía?

**VTa:** No recuerdo bien. La poesía estaba muy presente en mis días de la infancia, de diferentes maneras. Desde muy niña escuchaba a mi padre repetir algunos poemas de memoria, lo escuchaba leer poesía para mi madre, para mis hermanas y para mí. En casa se escuchaba música clásica más que ninguna otra, era habitual que las primeras horas de las mañanas de los fines de semana nos paseemos todos en ropa de dormir y saltos de cama escuchando la música que hacía tocar mi padre. Sí, creo que la música inauguró mi relación con la poesía. Mi madre era la que elegía los libros que nos acompañarían durante las vacaciones. Viajábamos de La Paz a Cochabamba, nos quedábamos en el campo, en la Pastoral que era como mi abuelo materno bautizó a su granja en homenaje a la sexta sinfonía de Beethoven, por las noches encendíamos fuego en la chimenea y mi padre leía para todos, novelas enteras. Y en qué novela clásica la poesía no hace sus apariciones. Pienso en algo. Es algo que ya pensé antes, después que me hicieron una pregunta parecida a la que me haces ahora. Pasaba largas horas en la biblioteca de mi padre, me gustaba leer los lomos de los libros, una y otra vez, era muy pequeña para interesarme por más, me contentaba con leer "el origen de la familia, la propiedad privada y el estado, la miseria de la filosofía, viñas de ira, por quien doblan las campanas, sueño de una noche de verano, sueño de una noche de verano, sueño de una noche de verano" frases que se multiplicaban en mí de diversas maneras, con todas las posibilidades de mi imaginación. Creo que todos esos títulos de libros fueron los primeros versos de mi poema.

**MTML:** Tu poesía está poblada con imágenes y metáforas que se podrían describir como escritura femenina, ¿hay en tu trabajo una intención de elaborar un lenguaje con voz propiamente de mujer?

**VTa:** No, no existe tal intención, tampoco tuve esa intención antes, en mis primeros poemas. En mí la poesía es un instrumento de conocimiento, aunque éste no se cumpla pleno, aunque éste no ocurra como yo esperarí que me fuese dado. En la poesía busco conocer, conocerme, explicarme nuestra condición humana en el mundo. En esa búsqueda era inevitable que el cuerpo se manifestara, el cuerpo como vehículo de nuestra experiencia del vivir. Nuestra experiencia del vivir está en muchas maneras determinada por nuestro cuerpo. Yo digo desde lo que soy, cuerpo de mujer incluido.

**MTML:** En contraste con gran parte de la poesía boliviana donde predomina el tono menor, tu poesía irradia luminosidad y esperanza. ¿De dónde tomas esa inspiración positiva?

**VTa:** De la poesía misma. Ahí sí hay una intención, una búsqueda. Y las búsquedas no hallan todo el tiempo. Pero, pienso que la poesía se cumple en su potencia metafórica. En su posibilidad de trasladarnos hacia ese claro de luz en medio del tupido bosque, hacia la médula más radiante, por tanto, espejo de otra cosa, libre de realidad.

**MTML:** ¿En qué medida crees que tu poesía está conectada con la realidad boliviana o latinoamericana?

**VTa:** Así como el cuerpo se hace presente en nuestra voz, el paisaje y nuestros otros próximos están también presentes. Son parte de nuestra estructura. Mi lenguaje poético se modula día a día asimilando en él mismo los colores de la cordillera del Tunari, el amarillo de las retamas, los verdes múltiples del valle en el que vivo. Igual, se hace de los colores con los que la gente se viste y pinta las fachadas de sus casas. A pesar que lo común es que no se las pinte. Las casas son de barro y se mantienen del color del barro. La mayoría de las casas de mi país son de barro y no están pintadas. Son casas pequeñas, con puertas y ventanas pequeñas para que el viento no entre en ellas. Son casas que están colgadas de los cerros o apretadas unas al lado de las otras sobre calles

muy angostas. Y las casas de las zonas tropicales de mi país están rodeadas de enormes hojas, hojas que pueden tener el ancho que se alcanza con los brazos extendidos en cruz. Son casas que tampoco están pintadas, no tienen puertas no tienen ventanas ni paredes, se apoyan en plataformas de madera que se sostienen en troncos, a cierta altura del piso para evitar los bichos y las inundaciones, eso sí, tienen fuertes techos que protegen del sol y de las lluvias. Todos los días, desde que abro los ojos, veo la cordillera azul y veo la luz del cielo de mi país, a un lado puedo divisar algunas casas, grandes, con las fachadas pintadas de elegantes colores, y al otro lado veo las casas de barro. Es mi paisaje cotidiano. Desde que despierto. Creo que aunque la poesía logre en algunos poemas trasladarme más allá, rescatarme, todo movimiento parte de la realidad, la realidad boliviana de la que soy testigo.

**MTML:** En tu poesía hay una fuerte presencia de la naturaleza. ¿Por qué?

**VTa:** No sé bien. En Bolivia todavía la naturaleza respira ampliamente, hay lugares que no han sido tocados por la cultura. Por el tipo de trabajo que realizo viajo con mucha frecuencia, me desplazo entre la naturaleza para llegar a las poblaciones donde realizo mis actividades. Hace unos meses cambié de región, del trópico de Cochabamba me trasladé a Tiraque, un pueblo del Valle Alto. Para llegar a él se debe recorrer un camino de un paisaje extraordinario, húmedas quebradas, bosquecillos de eucaliptos, montañas altas y menos altas. Durante el primer viaje, mientras contemplaba el paisaje, sentía que mi corazón se arrodillaba y agradecía por esa posibilidad, la posibilidad de estar ahí, recorriendo esa maravillosa presencia de la naturaleza. Es una emoción que se repite, alguna vez que cruzo un río del Chapare, alguna vez que me tiendo sobre el pasto para mirar, desde abajo, pasto, troncos, ramas y nubes. Quizá por eso.

**MTML:** Los poemas que estamos publicando a continuación los dedicas a la memoria de la poeta y amiga Blanca Wiethüchter, ¿nos puedes decir por qué?

**VTa:** Es un conjunto de poemas que empecé a escribir cuando ella todavía estaba, pensé que podían ser un libro, un libro que estaría dedicado a ella, porque sí, por la admiración y el cariño que siento por ella. Fueron haciéndose desde la reflexión sobre la escritura, el territorio que compartíamos y que dio paso a nuestra amistad. Después empecé a darme cuenta que los poemas empezaban a decir sobre algo más. Sobre algo que en ese momento ella vivía con una conciencia conmovedoramente privilegiada. La luz que ella tenía ese momento hizo que los que estábamos cerca pudiéramos ver algunas cosas. Quizá veladamente, fragmentada, incompleta, torpemente, pero, pude ver esos poemas gracias a ella.

Abril 2007

**ANEXO III –**  
**Entrevista de Floriano Martins com Vilma Tapia Anaya.**

Recorte, cedido pela própria autora não consta o lugar de publicação.

**POESIA BOLIVIANA**  
**DOIS POETAS BOLIVIANOS: VILMA TAPIA ANAYA & GARY DAHER**  
**CANEDO**  
**Floriano Martins<sup>52</sup>**

***1. la poesia boliviana y unos esbozos apasionados***

Em carta dirigida ao crítico romeno Stefan Baciú em 1970, observa Jaime Saenz que “el que pretende haber renovado o haber innovado partiendo del mero y miserable artificio literario es un pobre hombre. La habilidad literaria es una cosa, y otra cosa muy distinta es la creación literaria.” Baciú, em contadas ocasiões, reproduziu trechos desta carta do poeta boliviano, porém não deu a esta passagem a atenção merecida. Isto explica, em parte, que tenha se admirado com a presença de aforismos na poesia de Saenz, ao ponto de dizer que este se trata de “un aspecto casi inexistente en la obra de los demás poetas hispano-americanos”. Sequer se preocupou em referir-se a uma época precisa onde se localizar sua afirmação. Baciú jamais atentou para o aspecto da construção formal dos poetas de sua admiração, e este talvez tenha sido seu maior pecado.

Em grande parte da poesia hispano-americana se verifica a utilização de aforismos, a começar pelo argentino Roberto Juarroz, que Baciú faz questão de

---

<sup>52</sup> Floriano Martins (Brasil, 1957) é um dos diretores da Revista Agulha. Este dossiê foi preparado em fevereiro de 2006 e sua versão final para o espanhol esteve a cargo de Gary Daher Canedo, cuja obra pode ser encontrada na Internet nos seguintes endereços: <http://garydaher.com> e <http://sedyherida.blogspot.com>.

destacar, ao lado de Saenz e do venezuelano Juan Sánchez Peláez, dentro daquela sua defesa de um “parasurrealismo”. O que se dá é que em Juarroz o aforismo é desdobrado em um sentido crítico mais concentrado do que em Saenz. O que era expansão em um no outro não funciona sem uma concentração extrema da atenção que cada tema exigia. Daí a utilização do versículo bíblico no boliviano em contrapartida à atenção dada ao hai-kai, por exemplo, no argentino – porém cabe alertar que Juarroz jamais praticou um único hai-kai. Tampouco há nos dois poetas um único

aforismo em isolado, no sentido em que deste gênero se utilizou um outro argentino, Antonio Porchia.

Um dos poetas bolivianos de grande expressão atualmente, Gary Daher Canedo, recorda que a utilização do aforismo é um recurso presente na tradição lírica de seu país, sobretudo “la rama de la cual deriva Saenz tiene esta característica: Arturo Borda, José Eduardo Guerra”, e recorda ainda que “el otro poeta de aforismos, sin duda, es Franz Tamayo”. Na poesia contemporânea também o encontramos em Humberto Quino, Julio Barriga e no próprio Daher Canedo. As palavras deste poeta, graças ao nosso valioso diálogo, reforçam o que digo, e aqui reproduzo um trecho que arremata o que venho afirmando até então:

“Creo que eso de ‘parasurrelismo’ es una muletilla que utiliza Stefan Baciú para tratar de clasificar lo que no puede catalogar como surrealismo y sin embargo es poderoso, tanto que a él le hubiera gustado que lo sea. Jaime Saenz, hay que decirlo de una vez por todas, no es clasificable en un movimiento. Es el poeta en busca. Su tradición literaria está ligada a Arturo Borda, que fue su amigo y maestro; y Arturo Borda es el hombre que escribe sobre la trascendencia de los objetos, los seres y los actos, sí, pero también es el caldo primegenio de un lenguaje cotidiano – reflexivo. Saenz es el poeta que transforma el poema en un camino. Y en ese sentido sus raíces filosóficas se encuentran en Séneca, y el Tao. Vivencialmente cree que el hombre es capaz de penetrar los misterios por el acto de la voluntad, por el riesgo que asume la

voluntad gracias al lenguaje (no lo dijo Saenz, es una deducción mía tomada de sus textos. Por si acaso estoy libre de pecado: no conocí personalmente a Jaime Saenz).”

No Diccionario de la literatura boliviana preparado por José Ortega e Adolfo Cáceres Romero, a única referência existente a Jaime Saenz é de que se trata de “poeta representativo del surrealismo boliviano, cuyos libros son poco difundidos”. Quando o poeta chileno Pedro Lastra esteve em La Paz, em um evento acadêmico da Universidad Mayor de San Andrés, em 1997, em conferência ali pronunciada, ao referir-se a Jaime Saenz, observou o empenho na difusão da obra de Saenz levado a termo por Aldo Pellegrini e, sobretudo, por Stefan Baciú. Podemos somar a tais esforços o dele próprio, Lastra, e também a presença de Saenz em algumas outras antologias da poesia hispano-americanas. Nada disto, contudo, foi suficiente para extrair a poética de Saenz de um tipo de limbo a que foi condenada, em âmbito internacional. Ao mesmo tempo, deu passo a um equívoco que até aqui não teve a devida

correção, o de que Saenz seja o máximo representante da lírica boliviana, ou talvez o único, no sentido de que toda uma tradição gire em torno de seus acertos poéticos.

A este respeito também nos presta um depoimento valioso Gary Daher Canedo:

“Es importante afirmar que la interesante, y acaso compleja, estructura de diálogos entre los poetas bolivianos de las distintas generaciones hace un mapa que muestra (y demuestra) que existiría algo que podemos llamar “poesía boliviana” con ciertas características que la hacen un trabajo de conjunto. Dilucidar su rostro es el desafío. Ahora bien, sin duda Jaime Saenz es uno de los más grandes exponentes, especialmente en el sentido que nos llega en nuestra estética actual; pero qué decir, por ejemplo, de Franz Tamayo, un poeta poderosísimo que apostó por una extraña poesía llena de neologismos y construcciones verbales de mucho sonido, aforismos y

profundidad? Estética que probablemente sea rechazada por algunos contemporáneos no preparados para lo diferente, o desacostumbrados de la virtud de la forma?”

Pedro Lastra refere-se a Blanca Wiethüchter como uma pioneira na leitura crítica da obra de Jaime Saenz, sem destacar a grande poesia desta mulher. Outra voz fundamental é a de Vilma Tapia Anaya, voz de grande força no que diz respeito ao tratamento do erotismo. Acerta Giancarla de Quiroga, ao dizer que em sua poesia, “el cuerpo se convierte en instrumento de conocimiento, la entrega es mutua, la palabra amada inaugura el cuerpo femenino, lo puebla, lo descubre y la mujer llega a aprender y aprehender su cuerpo a través del cuerpo del otro”. E muitos outros poetas bolivianos poderiam ser aquí referidos, confirmando a grandeza de uma lírica que lamentavelmente permanece sem uma difusão acertada de suas vozes essenciais.

Stefan Baciú, ao escrever sobre outro boliviano, Pedro Shimose, diz o seguinte: “rompiendo con la atrasada vanguardia, que también llegó tarde a Bolívia, Shimose fue uno de los primeros poetas capaces de dar un salto hacia el futuro, llegando a una notable renovación con medios personales”. Pedro Shimose viveu grande parte de sua vida na Espanha, em uma posição de destaque que lhe permitiu ao menos refutar este errôneo entendimento do crítico romeno. Contudo, esta citação se encontra nas orelhas de um livro seu. Qual vanguarda chegou atrasada? Como pode Shimose ser tão cego em relação à lírica

boliviana – incluindo sua própria geração – e, por conseqüência, à lírica hispano-americana? Podemos piorar a situação: um poeta nascido em 1940, ao menos teve informação de tudo quanto se sedimentou em termos de uma vanguarda outra, onde se mesclaram de maneira a definir particularidades fundamentais aspectos oriundos das vanguardas européias dos anos 20, traços pré-colombianos e a efervescência política dos anos 60.

No prólogo de sua antologia, Aldo Pellegrini observa que “el surrealismo ofrece a los nuevos poetas el privilegio de una deslumbradora libertad de expresión, el incentivo de la imagen insólita, y su permanente carácter experimental”, lembrando que “el mundo de lo mágico, tan fuerte en las culturas precolombinas, significa también un punto de contacto con el surrealismo”. Se vamos desta observação diretamente para um outro livro, *El árbol y la piedra*, de Eduardo Mitre, veremos que as relações da lírica boliviana com o surrealismo, a exemplo de muitos outros casos em todo o continente, não se definem por uma acomodação aos pressupostos europeus. Trata-se de um outro surrealismo, da mesma forma como as variações cronológicas em que se fundamentaram essas relações nos levam a defender a existência de uma segunda vanguarda, situada nas décadas de 50/60. Se observarmos o livro de Mitre, veremos que a grande concentração de fortes expressões poéticas na Bolívia está entre aqueles poetas que nasceram nos anos 20, e neste sentido o livro acentua demasiado a importância de uma formação grupal como *Gesta Bárbara*. Não reflete, contudo, a diversidade da lírica boliviana e nem mesmo toca nos aspectos polêmicos de sua falta de difusão fora dos limites nacionais. Me parece que um outro livro, *En busca de la piedra y el agua* (Dibujo a mano alzada del rostro de la poesía boliviana) (Editorial La Huguera, 2005), cumpre melhor a função de um mapeamento crítico da poesia neste país sul-americano.

Estes pontos que destaco aqui têm uma única preocupação: como pode uma cultura definir-se integralmente e ao mesmo tempo alcançar uma difusão, dentro e fora de seu âmbito histórico e geográfico, se não consegue um entendimento entre as próprias forças que a movem? E não me refiro a entendimento no sentido de concordância, mas sim de clareza de propósitos. Uma disputa acirrada entre egos, por exemplo, talvez seja mais proveitosa, quando há clareza de princípios. No mapa da poesia que estranho país se chama Bolívia? Estamos diante de um momento bastante curioso em relação à expressão internacional que toma este país. Uma expressão política. Ainda vamos entender que a realidade política massacra toda possibilidade de afirmação cultural. Os aspectos econômicos, hoje ressaltados como

fundamentais, são decorrências da força de organização política, a mesma que sempre definiu as relações de trabalho em toda a história da humanidade. A Bolívia não foge a este critério. Temos que nos concentrar, neste momento, em seus aspectos políticos? Sim. É indispensável. Porém nada perdurará se não entendermos, em definitivo, que não é a política que determina a cultura e sim o contrário.

A seguir, uma mesa de diálogo com dois poetas bolivianos que esclarecem, sob muitos aspectos, as entranhas da tradição lírica de seu país. Já me referi a ambos nestas breves anotações, mas cabe ofertar alguns dados básicos sobre cada um. Vilma Tapia Anaya nasceu em 1960. Trabalha com educação e jornalismo, incluindo a direção de algumas revistas literárias. Dentre seus livros se encontram *Del deseo y la rosa* (1992), *Oh estaciones, oh castillos* (1999) e *Luciérnagas del fondo* (2003). Por sua vez, Gary Daher Canedo, nasceu em 1956. Tem uma substancial produção poética, narrativa e ensaística. Da poesia, citemos: *Desde el otro lado del oscuro espejo* (1995), *Cantos desde un campo de mieses* (2001), e *Oruga interior* (2006). Ao lado deste nosso diálogo, também incluímos alguns poemas destes dois notáveis poetas. [Florian Martins]

### ***La mesa entrañable del diálogo***

**FM** Ao comentar a poesia de Vilma Tapia Anaya, observa Elena Ferrufino Coqueugniot que este poeta “nos compromete com una búsqueda que, en definitiva, unifica tanto como separa”. Por sua vez, Martha Urquidi Anaya, ao referir-se a um dos livros de Gary Daher Canedo, destaca tratar-se de “una obra hondamente vivencial sobre los azares de la existencia humana, la vida y sobre todo la muerte”. Inicio esta nossa conversa com uma pergunta que habitualmente faço: o que busca a poesia através da voz de Vilma Tapia Anaya e Gary Daher Canedo?

**VTa** Qué bonita forma de plantear este problema. ¿Qué busca la poesía a través de mi voz? Tal vez un poco de luz para mi mirada. Cuando la poesía me llama

pienso mejor mis emociones, pienso mejor mis sentimientos, mis percepciones, mi experiencia del vivir. Pienso mejor a los otros, al mundo, al más allá del mundo. Este pensar mejor no es más que un pensar con cuidado. Y desde ahí digo, trabajo días y noches para que la poesía halle.

**GDC** Todas las obras son fruto del espíritu. No se debe buscar la palabra por la palabra, sino por el camino que nos conduzca a nosotros mismos. En la medida que realizamos ese viaje interior pueden suceder los frutos, llámense poemas (y esto de la manera y forma que convienen al momento de esa ruta), narrativas, ensayos, tratados y tantos productos del espíritu. El modo sigue el sino del rayo de cada quien. Mi rayo es la poesía. Sin embargo, como dice Jaime Sáenz, si es necesario habrá que destruir la obra para hacer al hombre, es decir la obra.

**FM** Os dois poetas, segundo a crítica, possuem uma afinidade com Whitman, tanto na tessitura de seu canto lírico quanto na busca de um território de convivência entre poesia e leitor. Já me dirão se estão de acordo nisto, mas eu também gostaria de saber como se relacionam com a tradição lírica de seu próprio país e da América Hispânica como um todo.

**VTa** Creo que las construcciones poéticas desbordan los límites territoriales. Es claro que hay una red de relaciones con todo lo que se ha leído, y vivir la misma lengua es un dato fundamental, pero yo no podría distinguir en el tejido de mi escritura cuáles son los segmentos de relación con la tradición poética boliviana o hispanoamericana. Lo mismo me pasa con Whitman, si lo he amado, ojalá esté incorporado a mi voz, y he amado a tantos...

**GDC** En Bolivia la poesía dibuja una estructura de líneas. Sin embargo hay nudos fundamentales, y uno de ellos es Oscar Cerruto y el otro Jaime Sáenz. En ellos convergen los poetas modernistas Ricardo Jaimes Freire, Franz Tamayo y José Eduardo Guerra, además de Arturo Borda que representa un caldo primigenio singular

en la poética boliviana. Finalmente a nuestra generación llega la tradición a través de esos nudos, que miran como un reflejo el todo de la poesía latinoamericana hija del modernismo y del desplazamiento vanguardista, pero también de la línea whitmaniana que incluye a Neruda y Borges y le brinda el aliento liberador del tono discursivo sin dejar la profundidad de su tradición. Mi poesía no es ajena ese fenómeno.

**FM** Comprendes então Cerruto e Sáenz como antípodas e referências máximas dentro da vanguarda boliviana? Como situar aí as figuras de Gustavo Medinacelli, Julio de la Vega e Edmundo Camargo? Que relevância possuem, para as gerações atuais, tanto a revista Vertical, que dirigiu Sáenz, quanto o grupo Gesta Bárbara?

**GDC** Edmundo Camargo a pesar de su fuerza poética que navega en el surrealismo es, todavía, una especie de isla en la poesía boliviana: emergen sin conexiones aparentes y no enlaza a nuevas corrientes. Las figuras de Gustavo Medinacelli y Julio de la Vega son nombres en la constelación de la Segunda Gesta Bárbara que no hacen de referentes poéticos, porque posiblemente no son propuestas poéticas que se erijan señeras y alternativas. Así que Oscar Cerruto y Jaime Sáenz al ser punto de encuentro de los grandes poetas de principios de siglo e influenciar decididamente a las generaciones posteriores se constituyen en referencias si no máximas, necesarias para entender a donde converge el mapa poético boliviano.

**VTA** Debo confesarte que muy pocas veces me aproximo a la poesía desde una lectura crítica o diseccionadora. Jaimes Freyre, Tamayo, Reynolds y Guerra. Cerruto, Medinacelli y Ávila Jiménez. Julio de la Vega y el grupo Gesta Bárbara, que albergó en su seno diferentes expresiones tonales. Borda. Camargo. Sáez. Puedo distinguir más o menos de esta manera las líneas de tendencia de los clásicos bolivianos. De la grandilocuencia y la sonoridad excesiva del modernismo, se pasó a una unificación más sobria del contenido y de la forma, hubo un giro hacia adentro, de muy buen gusto y alta necesidad, a mi parecer. No hay mucho que me emocione en el

modernismo boliviano. Encuentro que Arturo Borda, Edmundo Camargo y Jaime Sáenz hicieron caminos solitarios, modo de trabajar que desde entonces es recurrente en la poesía boliviana. Verás que aquí disciento con la opinión de algunas lecturas críticas, que encuentran en la obra de Sáenz gran influencia de Borda. Yo creo que la amistad que hubo entre ellos marcó a Sáenz experiencialmente, pero no escrituralmente. Y lo mismo sucede con los discípulos de Sáenz. Sáenz fue un maestro en las artes que tienen que ver con el despertar del espíritu poético y muchos de los que lo conocieron mantienen vivo ese aliento, pero en la consecución final de las escrituras, tampoco reconozco una influencia constante. Y quizá sea lo que habitualmente sucede cuando no se apuesta por los “ismos”. Todos cargamos con un poco del resto y ahí queda.

**FM** Eduardo Mitre, em *El árbol y la piedra* (1988), observa que “la aventura de la llamada poesía de vanguardia tiene en la literatura boliviana una manifestación tardía”. É curioso que muitos críticos fazem igual avaliação acerca do Surrealismo em diversos países latino-americanos, o que para mim não corresponde, de fato, à realidade. Entendo que tardio nunca é a aproximação de um tema em si, mas antes o tipo de relação que se estabelece com ele. Estão de acordo?

**GDC** El desarrollo poético está íntimamente relacionado con la mirada, y ésta viene directamente del ambiente cultural en el cual se desarrolla el poeta, pero también a su capacidad de ruptura con este ambiente cultural. Así en Bolivia, si estudiamos el proceso de Arturo Borda vamos a descubrir que el surrealismo se desarrolla en sus textos mucho antes del manifiesto surrealista de Europa. Y el asunto es que Arturo Borda trabaja en una especie de pompa transparente que lo aísla del mundo en el sentido del sonido gracias a la introspección y el estudio del curso de sus propios pensamientos, pero que le permite seguir mirando. Este proceso genera, contrario a lo que dice Eduardo Mitre –por probable desconocimiento de este poeta marginal-, una vanguardia inesperada y desconocida. Porque estos textos recién se van a publicar trece años después de la muerte del poeta, y conocer mucho más tarde. ¿Entonces de

qué proceso tardío hablamos? Hablamos seguramente de la llegada de las vanguardias europeas, sin considerar que adentro del continente ya se elaboraban vanguardias de otras naturalezas, propias al espíritu latinoamericano. Estudiar el proceso desde ese punto de vista sería un desafío que enfrentar.

**VTA** Estoy completamente de acuerdo contigo. Las construcciones estéticas que se adhieren a una tendencia colectiva devienen de las redes de subjetividad en las que se está interactuando, redes que se tejen en relación con el tiempo y con las opciones estéticas del propio territorio. La misma libertad se cumple en las construcciones que protegen su fuerza estética individual de la heteronomía, las relaciones que se establezcan en el proceso de hacer la obra pueden ser arbitrarias, pueden estar sujetas exclusivamente a la estructura del poeta y no a la estructura del país del poeta.

**FM** Há um risco de que a poesia de Vilma Tapia, em grande parte por ser uma voz feminina que se funda e expande a partir de um diálogo com o corpo, com o erotismo, seja percebida, de forma limitada, como uma insurgência contra este “señorío masculino” a que se refere Blanca Wiethüchter?

**VTA** Sí, hay ese terrible peligro. Y no hay nada que yo pueda hacer al respecto. Es cierto que mi voz no es otra que la de mi estructura y, por tanto, es una voz de mujer, pero mis preguntas por el cuerpo y por lo erótico son preguntas por lo humano desde lo humano. El cuerpo desnudo que se tiende en mi escritura es el cuerpo que necesito escudriñar y entender.

Es el cuerpo que es la manifestación más expuesta de lo humano y, paradójicamente, la manifestación más oculta, la menos aprehensible.

**FM** De que maneira percebes, em tua poesia, esta “filiación místico-erótica” que evoca Eduardo Mitre?

**VTa** Si mi poesía me permite reflexionar, pensar, su filiación con lo místico y con lo erótico deviene de mi preocupación por lo humano vasto y complejo. Creo que en ambos ámbitos de experiencia y de pensamiento lo que se realiza es nuestra tendencia hacia la expansión. Ya sea que el espíritu, la inteligencia, el cuerpo se sumerjan en la experiencia erótica o ya sea que el espíritu, la inteligencia, el cuerpo se sumerjan en la experiencia mística, el movimiento deviene de nuestra necesidad de trascendencia. Creo que si pudiésemos comprender la complejidad de lo erótico podríamos develar algún fundamento del misterio que es para nosotros mismos nuestra condición de existencia. En este momento de mi vida se me ha dado por querer creer que nuestras necesidades más puras devienen de una sola: la de re-unirnos con lo infinito. El anhelo por la fusión/disolución -que seguramente es la tensión más alta de la experiencia erótica- ya no se corresponde con lo fragmentado, con nuestra naturaleza biológica, es un impulso de nuestra naturaleza trascendente, oceánica.

**FM** Gary, esta experiência a três vozes, de um convívio com os poetas Ariel Pérez e Juan Carlos Ramiro Quiroga, que propiciou a publicação de um livro intitulado Errores compartidos (1995), do que se tratava exatamente e qual importância dá a este encontro em termos de aprimoramento de tua escritura poética?

**GDC** Se trataba de un taller instalado por voluntad de tres poetas sin más maestro ni gurú que el ejercicio de mirarse unos a otros y aprender de nuestros propios defectos y reflexiones.

Toda obra humana anida en su seno al error. El error es sello de su transcendencia. Y el error en sí, no es otra cosa que una diferencia sobre lo que se esperaba. Esta diferencia que a nuestro ojo puede ser menor o mayor, a un otro se le presentará distinta. Compartirlo nos ayuda no a eliminarlo, sino a crecer. El ejercicio

de tocarse, de sacar lo interior y exponerlo, nos ayuda a mejorar la conciencia que tenemos de lo producido. Es menos importante que en

un poema determinado se consiga el verso brillante, que el ejercicio de haber compartido la crisis que produjo su supuesto desajuste. Se trata, entonces, de crear y compartir desequilibrios a través de la crítica. El ojo ajeno inconforme con nuestra producción. Los argumentos que de ese esfuerzo deriven, el diálogo, y la revisión en solitario del sujeto que acometió el poema, se convirtieron, en definitiva, en los objetivos y las conclusiones del taller.

Es en este contexto que en 1994 se instaló el taller Club del Café o del Ajenjo – grupo literario vigente hasta 1996 – y de cuyos fracasos verbales son autores los que se nombran: Ariel Pérez (Chile, 1961), Juan Carlos Ramiro Quiroga (Bolivia, 1961) y Gary Daher Canedo.

Esta experiencia rica en desinhibiciones, ha sido escrita por cada uno de sus componentes, con su respectivo punto de vista, sus emociones y reflexiones; textos que han sido recogidos y publicados en un libro. El error de haberlo confeccionado, es uno fundamental para nosotros, nadie podrá separarnos de él, y será parte nuestra en la medida en que ninguna figura humana se termina de modo que alguien pueda decir, así es, hasta que el sujeto a quien pertenece no está muerto.

**FM** Como avaliar, no contexto da cultura boliviana, tua experiência editorial junto aos suplementos literários dos jornais Presencia e Opinión? Neste último caso, também gostaria de saber a opinião de Vilma, considerando que editaram juntos o suplemento que se chamava El Pabellón del Vacío.

**GDC** El llevar adelante un suplemento literario, en mi experiencia, tuvo dos altos significados. Por una parte se alzó universidad, un gran aprendizaje, es decir,

cursos acelerados de literatura; por otra, el logro de la difusión. El Pabellón del Vacío, editado y publicado en Cochabamba, tenía tres directores (una triada: Vilma Tapia Anaya, Álvaro Antezana y Gary Daher Canedo), fue un suplemento que buscaba un producto estético como revista. Así que la portada, por ejemplo era la reproducción de una pintura sobre la cual venía un pequeño poema o un haiku, el nombre del suplemento y el número. En su interior se cuidaba de los espacios, los aires, y las imágenes eran elegidas con mucho cuidado en función de los textos. El suplemento publicaba poemas y cuentos, así como entrevistas y ensayos de los actores intelectuales del momento en Bolivia, de modo que su impacto fue importante en

la medida que daba color al tradicional suplemento Presencia Literaria de La Paz. Mi participación en el suplemento de Presencia fue posterior. Se trataba de una renovación de aquel periódico donde fui convocado a elaborar el nuevo suplemento literario que también se llamó El Pabellón del Vacío y que se imprimía en La Paz, pero que yo dirigía desde Santa Cruz de la Sierra, en un experimento que daba un nuevo contexto y giro al movimiento literario boliviano, mirando la producción desde el oriente del país. Este segundo proyecto se llevó a cabo en coordinación con Soraya Luján en La Paz.

**VTa** Hacer El Pabellón del Vacío fue una de las más importantes experiencias que tuve en mi relación con la literatura. La pasión con la que mi amigo Gary Daher Canedo vive la literatura me fue contagiada. Hicimos de los procesos de elaboración de cada número unos espacios cerrados de complicidad al interior de los cuales casi podíamos levitar. La elección de los textos, de las imágenes, la diagramación, todo comportaba la emoción de cuando se prepara un regalo. Éramos tres: Gary Daher Canedo, Álvaro Antezana y yo. Los tres empezamos a buscar en nuestros archivos todo lo que habíamos marcado con rojo. Álvaro Antezana, poeta, es además uno de los mejores cuenta cuentos que conozco, empezó a rescatar de su memoria las películas que marcó con rojo, escucharlo narrar era una de nuestras principales actividades editoriales, aunque nada de lo dicho apareciera en las impresiones. ¿Y cómo se

relacionó esa experiencia con el contexto de la cultura boliviana? Estábamos, como todo el tiempo, siendo parte de ella, siendo parte de las conversaciones que la constituyen.

**FM** Gary, em 1995/96 foste responsável pela publicação de uma série de traduções de poetas brasileiros. Não só peço que me fales um pouco a este respeito, como indago se havia conhecimento, no Brasil, dessa tua valiosa atividade e consequentemente se a tua poesia – ou a poesia boliviana como um todo – encontrou alguma acolhida da parte de algum poeta e/ou tradutor brasileiro.

**GDC** El periódico Hoy de La Paz me brindó una página entera para publicar la columna “Poesía Brasileña Actual”. Recuerdo que salía los días sábado, y que yo revisaba bajo el homenaje de una feijoada que mi amigo Luiz de Amaral cocinaba en su restaurante a una cuadra del edificio donde vivía. Se trataba de uno o varios poemas del autor brasileño elegido que yo traducía y que a su vez provocaba un ensayo, que no era -como se podría colegir- un análisis del poema sino un vuelo poético-filosófico engendrado por el poema.

Siempre en la concepción de que el poema es una especie de cuchillo que extrae frutos del interior del lector, a la vez que es una semilla que siembra en su interior.

Los poemas los elegía de varias revistas y antologías de poesía brasileña. Especialmente recuerdo la revista Dimensão de Minas Gerais que traía varios poemas de poetas contemporáneos. No, nunca tuve contacto con Brasil sobre este asunto, creo que es increíble que nuestros pueblos no tengan esas aproximaciones. Especialmente los hispanoparlantes vivimos a espaldas de la producción en portugués. Eso tiene que acabar, pues no solamente somos próximos geográficamente, sino que nuestras lenguas tienen tan madre común que en algún caso son bellamente incestuosas. Basta mirar, entre las obras brasileñas, aquel fabuloso Mar Paraguayo de Wilson Bueno, que

algunos amigos leíamos en voz alta sintiendo que corría por dentro el espíritu de sus aguas como una oración.

**FM** É quase certo que, se indagado em alguma ocasião, dificilmente um poeta brasileiro saberia ao menos citar um poeta boliviano. Está claro que o contrário não se verifica. Com isto quero dizer que nosso desconhecimento não é mútuo, embora não defenda que a reciprocidade, caso houvesse, seria aceitável. O que afirmo é que o Brasil jamais fez um único esforço no sentido de integrar-se à América Latina. Eu gostaria muito de saber como dois poetas bolivianos vêem este tema. Além disto, pediria que me falassem de eventuais reciprocidades entre Bolívia e demais países hispano-americanos.

**GDC** Bolivia, como probablemente los otros países latinoamericanos vive de espaldas al proceso cultural brasileño, y también sabemos que del lado brasileño con relación a Bolivia sucede otro tanto. Es hora de romper esa manera muy ligada al cierto resquemor que nos causa el recibir la lengua del otro. Sería muy importante el impulsar traducciones, encuentros y todo tipo de acercamientos que nos hagan mirarnos cara a cara y cotidianamente de una vez por todas.

Por otra parte, el acercamiento de los poetas bolivianos con los poetas argentinos, chilenos, y en menor medida peruanos, ha sido bastante asiduo. En los últimos tiempos se han producido reuniones de poetas, especialmente chileno-bolivianas muy importantes. Recuerdo, por ejemplo, una especie de retiro poético que vivimos en Salsipuedes, en las Sierras de Córdoba, Argentina, entre poetas, argentinos, uruguayos, chilenos, bolivianos y un peruano,

propiciado por Chile, que se denominó Sursureos. Algo inédito, reunión a la que, sin embargo, no asistió ningún poeta brasileño. Definitivamente, debido a lo urgente, todo esfuerzo será pequeño para acercarnos mutuamente.

**VTa** Creo que al hablar de Brasil y Bolivia estamos hablando de dos países que se distinguen del resto de Latino América por sus peculiaridades. Tú abordas este fenómeno desde la explicación que encuentras: Brasil jamás hizo el esfuerzo de integrarse a América Latina (¿comprendí bien?)... Es el peso de la lengua, pienso. Yo me explicaba este fenómeno desde la mediterraneidad de Bolivia. Pero, lo cierto es que algo nuevo está sucediendo. Sin lugar a dudas, en el mundo de hoy las fronteras están cada vez más endebles. Ojalá esto sirva para que las redes de conversación y de intercambio de subjetividades se extiendan y los poetas bolivianos, los poetas brasileiros y los poetas del mundo podamos empezar a escuchar más fluidamente las resonancias existentes entre unas y otras poéticas.

**FM** Suponho que o ensaio de Oscar Rivera-Rodas sobre Jaime Sáenz, publicado nos Estados Unidos, naquela edição especial da revista INTI, de 1984, tenha ajudado a divulgar sua poesia neste país. Creio que poetas como Tamayo e Jaimes Freyre também tiveram difusão continental. Na Espanha viveu a maior parte de sua vida um outro boliviano, Pedro Shimose. Sua presença ali, junto ao Instituto Iberoamericano de Cultura, de alguma maneira facilitou o acesso da literatura boliviana na Europa? De que maneira nós mesmos, poetas, que sempre reclamamos deste isolamento da cultura entre nossos países e da transmissão dessa cultura para outros lugares do mundo, não estamos a contribuir justamente no sentido de se manter esta condição?

**GDC** Tengo la impresión que Pedro Shimose no ha podido difundir la literatura boliviana en Europa. No conocemos ningún trabajo de difusión, ni artículos que haya escrito en el viejo continente sobre la poesía boliviana.

Hay algunos sumarios que deberían ser parte de la obra del poeta. Entre ellos está en primer lugar las voces de sus muertos, pues un poeta es en primer lugar sus muertos, luego las voces de su generación, y generación me refiero a las voces de sus poetas vivos. Esto debería darse no como un maletín de viajero que uno abre según la

ocasión, sino como algo entrañablemente interno, algo que es parte mía porque soy los otros. Entonces mi voz individual se levantará polifónica, de inusitadas tonalidades, en las que me siento parte, de las que soy intensamente parte.

**VT** Las relaciones con Estados Unidos y con Europa siguieron procesos diferentes. La introducción de la literatura boliviana a Estados Unidos se dio, sobre todo, en el ámbito académico, debido a que algunos escritores y críticos bolivianos optaron por establecerse en ese país y participar de la academia: seguramente además del trabajo de Oscar Rivera Rodas, Leonardo García Pabón y Elizabeth Monasterios Pérez fueron quienes realizaron el trabajo más sistemático y profundo de divulgación de la obra de Jaime Sáenz. En cambio, la incursión en Europa se dio a través del mundo editorial, con dos nombres: Pedro Shimose y Eduardo Mitre. Y, muy recientemente, se están abriendo espacios en torno a la revitalización de los territorios lingüísticos, en muchos países europeos se están institucionalizando los encuentros de poetas de lengua española, espacios a los que los bolivianos somos convocados.

Pensando en tu segunda pregunta, quizá los poetas sean los seres más ensimismados que pisan la tierra. ¿Qué se les podría pedir? Tal vez debiéramos depositar nuestra esperanza en los críticos o, mejor, en las casas editoriales, en las casas culturales, en las embajadas... y, cómo no, en los excepcionales poetas no ensimismados.

**FM** Esquecemos algo?

**GDC** En literatura se dan algo como dos temporalidades que nunca se cruzan:

En la primera habita todo el que la escribe. Entregado como está al rastro (que otra cosa si no sería la escritura) generalmente no es consciente de que escribe para los no natos, especie de larvas en el sentido de su no estar, de su ausencia.

En la segunda, están los lectores, un singular grupo que espera sin saberlo. Luego, el que lee es transportado, ingresado a un lugar intermedio: el imaginario espacio creado por efecto del encuentro del lector y las palabras. En este sitio, a la manera de Dante se trepa al país de lo escrito, donde el autor como una sombra va a guiarlo por recintos y escaleras. Así, como si dispusiera de una extraña puerta, el lector se comunica con los muertos.

Uno tras otro los libros se han ido encerrando en las bibliotecas.

A todo esto, se concluye que siempre habrá alguno que haya construido su discurso. Un discurso cuyo destinatario final aún no existe, o te está acechando donde quiera que habites, haciendo parte de las paredes. Pero ya ves que lo único que tienes es el espejo.

Este horrible espejo. Mírate. Húrgate la nariz. Uno escribe para sí mismo. Y el sí mismo es nadie. Yo soy la mano que grafica los signos y el temor de las palabras.

En el rincón han abandonado las arañas sus telas. Yo entiendo los lugares por las telas. El descolorido tono de las cortinas y las manchas de la alfombra. También los aguayos usados para tapar las ventanas y esconder la desnudez. Tu desnudez es vergonzosa, tu desnudez no tiene alivio. Tu desnudez existe si yo te miro los huesos, y entonces apareces en una insoportable blancura de luto.

Todos han regresado. Vienen de usar el lenguaje del cuerpo. Entonces la danza es un abrazo en el que se desea el atrapar el espacio. Y penetrar no es suficiente pues se debe buscar con los dedos, con las palmas, con los oídos. Entonces el poema florecerá al centro.

Más allá, bajo la sombra del alero un cántaro aguarda.

El lector va a nacer con la primera frase.

Entonces debemos dar vuelta la hoja y guarecernos. Esta es la voz que sólo va, este el silencio de lo escrito.

**VTa** Agradecer el trabajo de los excepcionales poetas no ensimismados. Agradecer al poeta que puede, además, construir una mesa para el diálogo.

[Fevereiro de 2006]

**ANEXO IV –**  
**Entrevista realizada por Emma Villazón.**  
**Entrevista a Vilma Tapia Anaya**

**Realizada por Emma Villazón\***

**Batiscafo.-** Partiendo de que el oficio poético es un esfuerzo laborioso e incansable por llegar a la Poesía como concepto de belleza fuera de las palabras, y de que, como dice Yves Bonnefoy, el poema es un medio, una forma, para transmitir una hipótesis espiritual ¿podríamos afirmar que un texto poético es traducible?

Yves Bonnefoy y la forma en la que me haces la pregunta me abren plenamente la posibilidad para decir que sí. Lo que proviene del espíritu, sólo el espíritu es capaz de percibir, y el espíritu tiene sus modos que en muchos casos son metalingüísticos. Es el espíritu el que percibe el silencio. Así como el espíritu percibe aun en la ausencia de signos, puede percibir, también, lo que está oculto en el corazón del poema. El texto mismo es la primera traducción de la hipótesis espiritual. Tocar la hipótesis espiritual es lo importante, más si se trata de encontrar las palabras que se correspondan con la hipótesis en el vocabulario de una lengua diferente a la del texto original.

**Batiscafo.-** Tocando el tema de tus trabajos, cuéntanos ¿de qué tradición de la poesía boliviana emerge tu obra? ¿Existe cierto diálogo con algunas voces femeninas?

Poca herencia de la poesía boliviana encuentro en mi obra, quizá porque no es lo que más leí de joven. Encontraba mayor resonancia espiritual en otras voces. Los románticos ingleses me decían más sobre mi propia búsqueda, y otros europeos como Hölderlin y Rilke. En algún momento los surrealistas franceses me raptaron. Hablando de franceses, he dialogado mejor con Rimbaud y Mallarmé que con Baudelaire y

---

\* Publicada en la Revista Batiscafo. Año 1. N° 1. Santa Cruz de la Sierra, 2006.

Valery. Como puedes ver, lo que sucede con mi memoria, sucedió con mis lecturas, un desorden mayor, todo me llegó en ese azar mágico al que estamos entregados en nuestra relación con la literatura. Una vez me puse a estudiar escuelas y períodos de producción literaria porque ejercí de profesora de literatura, pero no resolví nada. Respecto a las voces de las maestras, sea cual fuere el territorio de pertenencia de la poeta, siempre encontré algo. Un cuerpo común, una infancia marcada por ciertos símbolos, lo que es ya mucho decir en el tema de las correspondencias escriturales, he dialogado con Pizarnik, Dickinson, Plath, Tsvietáieva, Zymborska, Ajmátova, Varela, Castellanos, Mistral, Moore, con muchas.

Pero, si insistimos con tu pregunta relacionada a lo que recogí del trabajo de generaciones anteriores a la mía en el marco del corpus poético boliviano, encontré espacios de deslumbramiento, palabras que hubiese querido más, por decirlo así, recién en Jesús Urzagasti y en Roberto Echazú y, un poquito después, en Blanca Wiethüchter y en Fernando Rosso.

Sáenz y Camargo son mis admirados, mis amados, pero no puedo situarme en los lugares desde los cuales ellos dijeron.

**Batiscafo.-** Sobre el proceso de creación ¿cómo surge en ti el impulso de escribir un poema? W.H. Auden decía que esta necesidad se da cuando el poeta ha sido víctima de un azoramiento provocado por seres o acontecimientos sagrados, que deriva en un deseo de expresar esa extrañeza en un rito de culto u homenaje...

Víctima, azoramiento, acontecimientos sagrados, rito de culto, rito de homenaje. Creo que Auden exagera un poco. Yo creo que el poema ocurre, no más, cuando algún destello -cotidiano, permanente, como los destellos de las estrellas-, de la vida del universo toca algún destello del alma del poeta...o algún hueco del alma del poeta. O cuando un destello de la vida atraviesa la armadura del poeta. Ese instante abre un camino de trabajo posterior, sabemos, pero, el primer impulso nace de lo instantáneo.

**Batiscafo.-** ¿En tu último poemario *Luciérnagas del fondo* existe una tendencia a la escritura de poemas breves que se asemeja al trabajo de varios poetas bolivianos contemporáneos como

Benjamín Chávez, María Soledad Quiroga, Blanca Garnica y otros? ¿En qué consiste esa búsqueda por la que has optado?

Agradezco tu observación tan precisa. Quiero de manera especial a ese libro porque constituye la expresión de, como tú dices, una opción estética. En mi caso, tiene su historia. Viene de las artes plásticas antes que de la literatura. Hace como nueve o diez años tuve el regalo de conocer personalmente a uno de los pintores más destacados de la plástica boliviana, Oscar Pantoja. Su obra me deslumbró y, conociendo al maestro, pude acercarme a ella de una manera diferente a como me acerqué a la obra de Tàpies y Rothko, que son mis otros dos amados. Pantoja llevó una muestra a Santiago de Chile, durante varias horas de varios días de lo que duró su exposición estuve instalada frente a sus telas, llenándome de un territorio que mientras contemplaba se desvanecía. Me dije: algún día voy a escribir así. Le pedí a Oscar concederme usar uno de sus cuadros para tapa de libro una vez que haya logrado aproximarme en mi escritura a su propuesta. Hace poco le escribí a Tarija: creo que voy por buen camino. En *Luciérnagas del fondo* di un paso que considero importante, tengo en prensa un libro que, a pesar de reunir poemas antiguos, fue trabajado bajo la luz de esa lamparita. Recién el libro que trabajo ahora, creo que al fin, podrá solicitar la compañía de un cuadro, uno solo, de la maravillosa obra del maestro Pantoja.

Y claro que encuentro resonancias con la poesía de Blanca Garnica, con quien recorrimos juntas un trecho del camino al participar de un taller en el que Eduardo Mitre nos inició en el arte del haiku, y con María Soledad Quiroga, sobre todo en *Los muros del claustro*. Pero, pienso que no es sólo la brevedad de lo que se trata, sino de entender, de verdad entender y, además, hacerse cargo de lo que Benjamín Chávez nos

recuerda a lo largo de Extramuros y, con toda acuidad y lucidez, en un poema de ese hermoso libro: balbucear/ el único don permitido.

**Batiscafo.-** En Corazones de terca escama se descubre una constante temática por la espera, el encuentro, el deseo del ser amado ¿Desde esa perspectiva crees que la voz de tu poética parte de una necesidad de contacto con el otro, con el cuerpo del otro para lograr cierta plenitud o paz con uno mismo?

Como lo que más nos llama es el amor, es lo que más fácilmente aparece. A mí también me pasa, nos pasa a todos. Pero, hay más. Los corazones de terca escama son corazones de mujeres. Está el corazón del cuerpo de la mujer, es cierto, ese es el corazón que describes. Pero también está el corazón de la mujer madre, el corazón del alma enamorada de la mujer, el corazón de las esperanzas de la mujer, el corazón de su pensamiento, el corazón de la mujer vieja, el corazón de la mujer niña, el corazón de la mujer quechua. Está también el corazón de la mujer que llena canastas para irse a curar el hambre. Está el corazón de ese ser ancho, acogedor, que siente que puede iluminar el mundo, o dar a luz un mundo...iluminado.

**Batiscafo.-** ¿Qué nombres sobresalen en la generación más joven de poetas de tu ciudad?

Tú sabes que para que algunos nombres sobresalgan es necesario que se apoyen en una plataforma editorial, lo que quiere decir publicación y difusión. Contrariamente a lo que está sucediendo en Santa Cruz y en La Paz, en Cochabamba no percibo, quizá simplemente por la falta de esa plataforma, movimientos florecientes sino como en gestación. Conozco el trabajo de dos poetas, Janina Camacho Camargo y Elizabeth Araña, la primera tiene ya un compromiso editorial con Gente Común, la segunda es bien jovencita, todavía no se ocupó de conseguir editor, espero, realmente, que su trabajo sea conocido después.

[2006]

**ANEXO V –**  
**Conferência proferida por Vilma Tapia Anaya no Encontro de escritores**  
**argentinos, bolivianos y chilenos, realizado em Santa Cruz de la Sierra, 2006.**

*Cuando anochece encendemos la luz*

**Vilma Tapia Anaya**

*los animales nocturnos*  
*las estrellas*  
*la cal*  
*los tejados*  
*retozan*  
*se demoran*

*nos repiten.*

*the night animals*  
*the stars*  
*the limestone*  
*the roofs*  
*frolicking*  
*lingering*

*imitating us.*

Esta es la traducción que el poeta, actor y músico inglés Bob Hewis hizo de un poema mío que pertenece al libro *Luciérnagas del fondo*. Parto de ambos textos por la indicación que se nos dio para redactar nuestras intervenciones en este Encuentro y porque, quizá, es la traducción de mi poesía que más me hizo reflexionar, en su tiempo, sobre la complejidad de la traducción.

¿Cuál es la distinción entre imitar y repetir? La salida que Hewis encontró para traducir mi poema me gustó al grado de llevarme a revisarlo. ¿Por qué no escogí decir nos imitan?

Entonces, me expliqué: la palabra repetir -que no suena mejor que imitar- tenía para mí un sentido matemático. En la elección de ese verbo quizá estaba pensando yo como sin exactitud se recordó que lo hizo un inquietante heresiarca de Uqbar en relación a la paternidad y a los espejos. Pensé en una acción que trascendía la acción de imitar, la repetición comprendía, lógicamente para mí, además de la multiplicación –ad infinitum, en la selección de los sujetos-, diversas variaciones de los gestos que nombré y que reconozco constituyentes de la naturaleza humana.

No, la traducción no se cumplió a cabalidad. Sin embargo, se realizó. Bob Hewis pudo aproximarse a mi poema tanto como le fue posible, tanto como el poema le permitió aproximarse.

¿Y al no cumplirse a cabalidad la traducción fue una traición? ¿A mí? ¿Al poema? ¿A la lengua del poema? ¿A la otredad que en mí se le hacía manifiesta? Esta es una noción que no acepto de manera alguna, pues el verbo comporta una intención. ¿Habría traductor que traduzca con la intención previa de traicionar? No lo creo. Quizá alguna vez pasó que alguien que tuvo la intención previa de traicionar se valió de la traducción como instrumento para cumplir su cometido, pero no a la inversa. Yo creo, más bien, que todo esfuerzo por traducir está impulsado por la generosidad y por el amor a lo otro. Creo que todo esfuerzo por traducir tiene como fundamento el deseo de acortar las distancias entre el territorio propio y el resto del mundo, los otros territorios que están poco más allá. No son insignificantes los casos de algunas de las primeras traducciones importantes de las que se tiene referencia. Las traducciones del sánscrito al chino empezaron a realizarse cuando en el siglo segundo dos príncipes arsácidas tradujeron un texto fundamental del budismo, el Sukhavati o Tierra Pura. O cuando en Irán, a fines del período sasánida se tradujo algunos textos clásicos griegos al pahlavi. Durante los primeros siglos del Islam se hizo importantes traducciones del árabe al latín. Y si avanzo más, mi idea acabará perdiendo, lo que quiero es distinguir los primeros impulsos. Las traducciones mencionadas fueron sin duda la base de importantes conversaciones interculturales. Se reconoce -casi como una constante- que

los momentos de esplendor de las literaturas territoriales fueron alimentados por trabajos de traducción paralelos. Cuando algo comienza a florecer en el mundo es porque echó raíces al fondo, muy al fondo.

¿Qué necesidad, en el sentido de utilidad, había de traducir el Sukhavati? Ninguna. Esos dos príncipes arsácidas actuaron motivados por el compromiso que sintieron tener con el texto. Fue un movimiento de ofrenda, de búsqueda de expansión. Espiritual, puesto que se trataba de un texto sagrado.

¿Qué necesidad tenía Bob Hewis de traducir mi poema? Ninguna. No iba a recibir reconocimiento alguno por traducir textos de esta poeta que venía de un valle de nubes del otro lado del planeta. Su esfuerzo provenía del deseo de aproximarse a mi poesía. Del querer entender lo que estaba diciendo esta otra: una mujer boliviana. El suyo fue un esfuerzo de sintonización sonora. Buscó escuchar/se (en) el poema para poder entender el poema.

Y si pienso estos dos momentos es porque creo que la única manera de entender el sentido de lo humano es volver a los intentos, a los esfuerzos, a los logros fundacionales. Lo demás no promete ningún aliento. No me interesa pensar la traducción desde lo que está sucediendo en el mundo de hoy, con todas las interferencias provocadas por los intereses editoriales y de otra índole. En este momento, me pongo una venda a los ojos para poder ver mejor. No quiero quedarme en el análisis de las relaciones políticas entre las lenguas en tanto relaciones de poder territoriales, quiero remontarme a pensar cómo es en la Tierra Pura, en el Sukhavati que sucede en todo ser humano cada vez que se lo elige. En la gratuidad inmanente al hacer, característica de ese lugar, es donde sería mejor echar semillas. E imagino que ahí sí es posible escuchar el hablar del corazón de lo que se busca comprender y aprehender. Estando ahí algo se nos abre. ¿Acaso no fue Pound lo suficientemente claro? Lo que bien se ama permanece, nos pertenece. ¿Y qué decir de san Pablo? Aunque habláramos todas las lenguas, las de los hombres y las de los ángeles, si no

tuviéramos caridad, seríamos como bronce que suena o címbalo que retiñe. Ah, la caridad. Otra de las características del hacer en la Tierra Pura.

Se sabe del gesto de un poeta que potenció para siempre la naturaleza de los movimientos que fluyen en ese sentido: Cuando Celan empezó a leer a Mandelstam, la poesía de éste lo conmovió tan hondamente que se dio a la tarea de traducir sus poemas. Mientras estaba en ello, cuentan que le confesó a un editor amigo suyo que la tarea de traducir a Mandelstam era para él tan importante como la de escribir sus propios versos.

Después de recordar esto, la ch'uspa que traje se me aliviana, pasaré a hacerme cargo sólo de la contradicción posibilidad/ imposibilidad. Retomo, entonces, el rumbo por el que iba cuando comencé.

En el resumen que generosamente hizo para mí de su lectura de *After Babel* mi amigo Benjamin Santisteban, leo que Steiner trata a la traducción como a un modo de comprensión. Para él, comprender algo dicho por alguien en la misma lengua es ya traducir.

Posteriormente, Steiner reafirma en *Errata* que una traducción es siempre una sacudida de comprensión primaria, y todo intento de comprensión lo que hace es descodificar e interpretar. Steiner nos da múltiples claves, yo tomo dos. La primera explica que toda propuesta de comprensión se hace de ver y de revisar. La segunda se basa en la afirmación de que todo intento de comprensión, de lectura, de recepción, es siempre histórico, social e ideológico.

Si el acto de comprender supone un ver, lo que significa una percepción y una conciencia, entenderemos que las posibilidades de comprensión están sujetas a la estructura (actual) del lector, del intérprete, del traductor. O, dicho más claro, el

intérprete verá tal y como su estructura lo permita. Estructura que vamos a pensar como una construcción modelada también por las condiciones históricas y sociales en las que le tocó desplazarse.

Así se ve que tanto la conciencia como todas sus producciones y expresiones son inasibles para la percepción. Ni lo que se expresa, ni lo que se percibe de lo expresado es comunicable o transferible. Luhman es terminante en este sentido, afirma que no es el hombre (el poeta, el narrador, el pintor) sino la comunicación (la obra) lo que puede comunicar. Sólo la comunicación comunica. Y aquí se me acaba de abrir un sendero. La intraducibilidad se situaría, entonces, en las relaciones entre los sujetos, entre las personas. Pareciera que allí en verdad la comunicación es imposible. Todo texto, todo discurso es inaprensible, por lo tanto, intraducible. La conciencia del traductor jamás podrá tocar la conciencia del escritor sobre cuyos textos trabaja, simplemente porque uno y otro se agotan en su estructura. Ni qué decir de la estructura de las lenguas, determinada no solamente por sus configuraciones y

articulaciones internas sino también por las condiciones culturales de los grupos lingüísticos correspondientes y por la evolución social e histórica de los mismos.

Pero si la comunicación se comunica a sí misma, si lo que el acto de comunicar comunica es comunicación, aquí estaríamos rescatando la naturaleza independiente de la comunicación, del poema, del cuadro, de la pieza musical. En relación con la comunicación misma, la lectura es un hecho, la interpretación es posible. Hay la traducibilidad. La recepción se cumple en todas sus posibilidades, aunque éstas estén determinadas por la estructura del receptor.

La percepción, como todo movimiento de la conciencia, se produce como una posibilidad del pensamiento, en su plenitud, sea cual fuere la dimensión de la misma; así, la traducción es también una posibilidad del pensar. Nos aproximamos al texto que deseamos comprender con todas las posibilidades de nuestra inteligencia, de

nuestra sensibilidad, de nuestros conocimientos, con las mejores dotes de nuestra estructura.

Cuando me puse a reflexionar sobre este tema revisé algunas notas de traducción de los libros de poesía de mi biblioteca. Hubo una que llamó especialmente mi atención por lo que afirmaba, hacía hincapié en que el lector no se encontraría con versiones de los poemas, sino con traducciones, reproducidas muy literalmente al castellano del texto original ruso. ¿Cómo podríamos convencer de lo contrario a este buen señor? ¿Cómo hacer que vea que su lectura no deja de ser una versión personal porque no existe ninguna otra forma de percibir, de leer? Y, por otra parte, ¿cómo podríamos los lectores poner en duda su fidelidad puesto que su trabajo fue entregado desde sus mejores posibilidades? Yo creo que si esta disposición es consciente, si el traductor pone al servicio del texto elegido sus mejores posibilidades, la intuición se sobrepone a la razón y no hay lugar alguno para la tristeza.

Las traducciones son generosos intentos de descorrer los velos de la inaccesibilidad y son recreaciones, irremediabilmente, como toda lectura o interpretación lo es. Pero, insisto, voy más allá, algo me dice que si estas posibilidades –que además se corresponden con destrezas altamente desarrolladas como el bilingüismo o la poliglotía- son

iluminadas por la generosidad, por el amor, el don de las lenguas se cumple. Todo lo que irrumpe, todo lo intruso, debe mirarlo el pensador con dulzura, recomendaba Nietzsche.

Voy a volver a los evangelios, el de san Marcos: los que creyeren (en el mandato) serán acompañados de prodigios, en mi nombre desterrarán a los demonios, tomarán en sus manos las serpientes, hablarán lenguas nuevas. Si nuestras aproximaciones a lo otro –sean para pasearnos por su interior o sean para darle cabida

dentro nuestro- se realizan en la dulzura, la magia de lo abierto se cumple. El corazón habla. El corazón escucha.

La poesía de Rilke fue fundamental en mi vida. Y son las traducciones de Barjau, Danero, Bermúdez-Cañete y Dörr las que me entregaron sus poemas. Cada una, como es de suponer, difiere de las demás, son distintas versiones de y mis únicas posibilidades para aprehender la poesía de este poeta esencial. Esas lecturas y las lecturas que no leí hacen que la poesía de Rilke emerja inagotable.

Y precisamente cuando siento que podría llegar a concluir en una idea, Steiner me detiene: Ninguna hermenéutica equivale a su objeto. En toda hermeneusis hay dos momentos –sino más- que necesito distinguir para comprender sus límites constitutivos: una percepción, una mirada determinada por la estructura del que percibe, lee, comprende, y un intento de comunicar lo percibido. Intento que no puede sino ser una expresión. Expresión que formalmente estará sujeta a las habilidades de expresión que tenga el lector y que será percibida, nueva e infinitamente, por la o las estructuras que tienen comprender lo expresado.

Si la imposibilidad de una comunicación que se cumpla plenamente es condición de las relaciones humanas, entendemos que jamás podremos tocar la percepción que el otro tuvo del objeto. Y si hubiese un intento de transmisión de esa percepción, nuestro objeto no será otro que la comunicación misma. Sin embargo, si esto es tan irrefutable como que todo ser humano es también un cuerpo, si nos hacemos cargo de que no hay percepción personal transferible a un otro, estaríamos haciendo de lo que se supone una dificultad, una condición absoluta de lo humano, por lo tanto, evanescente. Nuestras lecturas, nuestras comprensiones, nuestras percepciones son menos transferibles que nuestros órganos. Toda expresión, todo

discurso, todo texto es una recreación. Somos vertientes de lo nuevo. La traducción, entonces, es también una recreación, y en esta condición reside su posibilidad de ser.

Entonces ¿hay la traducibilidad? ¿podría estar de acuerdo con que se me sugiera que no conozco a Rilke? ¿sería posible decir que una traducción es infiel, traicionera, asesina, siendo que no tiene ninguna otra posibilidad que su lectura?

Prefiero creer que como hubo una Babel que me resulta indescifrable, hubo un día de Pentecostés. Prefiero creer, y de eso no más se trata, que la traducción es posible apesar de, ni en la medida de sus limitaciones, sino, más bien, en el cumplimiento de todas sus posibilidades. Prefiero creer que todo primer movimiento hacia la comprensión de lo otro tuvo la energía del amor. Prefiero creer que todo esfuerzo por traducir un texto, un poema, un tratado filosófico, es una tentativa amorosa para con el texto y para con los otros. Prefiero creer que he leído a Heidegger, a Wittgenstein, a Ibn Arabi, a Bhaktivinoda Thakura. Prefiero creer, con Wislawa Szymborska, que aquíabajo hay un miércoles, un abecedario, un pan, que cuando anochece encendemos la luz.

[2006]

## ANEXO VI –

### **Conferência proferida por Vilma Tapia Anaya na Universidade de Viena, 2003.**

Todavía en la nueva poesía boliviana: la recuperación y la esperanza

**Vilma Tapia Anaya**

En las mariposas blancas, en los eucaliptos, en las retamas, en las canchas de fútbol, en los carritos de helados, en las mesas que ofertan refresco de linaza y jugos de fruta, en las desvencijadas sombrillas, en la cordillera azul, en los cerros poblados de casas, en los balcones decorados con serpentinas, en las tienditas al paso se configura una escritura hecha de parches de diferentes colores y texturas, tal como el saco del aparapita, ese ser boliviano rescatado y presentado por Jaime Sáenz en “Felipe Delgado”. El saco del aparapita incluye la wiphala, la bandera de los pueblos indígenas bolivianos. El saco del aparapita cubre el cuerpo de la pobreza, la frágil estatura de venados. El saco del aparapita es el callo de las espaldas que llevan el peso mayor de nuestra carga.

El aparapita es un cargador.

En Bolivia, amigos, no abundan los supermercados con toda la parafernalia de la que son productores. En Bolivia se hace las compras en los mercados de la calle. “Uvas, manzanas, higos, duraznos baratos”, cantan las vendedoras y sonríen, invitando a la gente a aproximarse. “Pruebe”, insisten, parten un durazno en dos y lo ofrecen, abierto. En los mercados de la calle no hay carros para llevar las cosas; son los aparapitas los que por un par de monedas brindan ese servicio. Verán cómo aquí empiezan a marcarse las distinciones de un territorio con voz singular, como cualquier otro. Y aunque el tema de este papel no sea otro que la poesía, no puedo evitar el presentársela presentando algunos matices de la complejidad que comporta mi país.

El aparapita, los mercados, los supermercados me llevan a entrar en el ámbito de análisis planteado por algunos que todos conocemos. El escritor francés

Michel Houellebecq (2000: 64) nos invita a pensar el mundo contemporáneo como un supermercado. “La lógica del supermercado”, dice, “induce a la dispersión de los sentidos; el hombre de supermercado no puede ser, orgánicamente, un hombre de voluntad única, de un solo deseo.”

El supermercado es el lugar de tránsito obligatorio en las ciudades desarrolladas, es el lugar en el que “la publicidad instauro un superyó duro y terrorífico”, sigo con Houellebecq,” mucho más implacable que cualquier otro imperativo antes inventado...Tienes que desear. Tienes que ser deseable. Tienes que participar en la competición, en la lucha, en la vida en el mundo.”

Encuentro otras líneas referidas al supermercado en Guattari (1996:110) “En el supermercado, la palabrería ya no tiene tiempo para apreciar la calidad de un producto...La información necesaria y suficiente ha evacuado las dimensiones existenciales de la expresión”.

Y es significativo el que la lógica del supermercado haya sido evadida en algunos lugares de la tierra, seguramente todos, países del tercer mundo.

Es que en estos países, sobre todo los que muestran una conformación social étnica compleja, la subjetividad conservada se ha protegido de la otra producida por el capitalismo colonialista. Las reivindicaciones lingüísticas y culturales de los pueblos indígenas en países como los de América del Sur han ido creando de alguna manera un proceso permanente de protección del propio territorio de subjetividad, es el fenómeno de resistencia del que aquí hablo.

Bolivia es uno de los países de la América del Sur con un mayor porcentaje de población indígena. De una población de ocho millones trescientos mil habitantes, tres millones setecientos mil, aproximadamente, siguen viviendo en comunidades rurales tradicionales. A diferencia de lo que ocurre con algunas otras culturas originarias de América, en Bolivia no existe una producción indígena literaria significativa, pues las lenguas aborígenes son esencialmente orales. Recién en los últimos cincuenta años se fue concibiendo y desarrollando alfabetos y escrituras correspondientes a tales lenguas, por tanto, las recopilaciones que se han hecho en este sentido son incipientes y poco difundidas. A pesar de estas limitaciones, en la

literatura que se produce en tanto arte, por grupos sociales más bien mestizos, castellanizados y urbanos, la intención más marcada es la afirmación de un mundo propio frente al ajeno occidental capitalístico.

Pieza imperfecta de un ensamblaje perverso, Bolivia es el lugar en el que la efectividad del sistema falla, es el lugar en el que se toma (es posible) una posición estética diferente frente al mundo. Quizá porque el deseo de negación y disipación del sistema, traducido siempre en angustia, no deviene de nuestros paseos por los supermercados. Nuestra palabra no encuentra su extensión en la palabrería que nombra el exceso o la multiplicidad de elecciones y ofertas. Nuestra palabra, desde la experiencia de nuestros amados hermanos Vallejo y Neruda, se ocupa de hornear el pan que todavía no está sobre las mesas.

Así, la escritura configurada se desmorona a diario con las riadas, con los torrentes, con los deslizamientos de tierra. Y a diario se sujeta, se fija, permanece como las casas que se prenden y se cuelgan de los cerros, cada vez más, y como las casas, es de todos los múltiples colores que configuran una gramática de la sobrevivencia y de la invención de lo real posible y diferente.

El poeta boliviano Juan Cristóbal MacLean Estrada (1997:69) transita por las calles de las zonas marginales de la ciudad de La Paz y clama:

Villa Dolores Central Villa Fátima  
Oh Villa Rosas Pampa  
Villa Adela Villa Anunciación  
Encendidas en la avería

Villa Dolores "F" Villa Amor de Dios  
Oh Villa Cosmos Urbanización Atiripe  
Villa Victoria Cupilupaca  
Atrapadas en la cantera de la luz  
Anegadas

Villa Nueva Jerusalén Villa Altiplano  
Oh Villa Urbanización Jucopampa  
Villas Llagas

Todas  
Del Huso Azul  
Suspendidas

En Bolivia, una preocupación original de la poesía, uno de los lugares de los que surge, es el lugar donde el desgarramiento, la inseguridad, el miedo, la desorientación son el limo que se pisa. Es el lugar del colonizado. Pero hay otra vertiente de la que surgen aguas de riego para un mundo redimido, liberado, independiente, justo. Estas dos fuentes no han dejado de fluir por las venas de la escritura boliviana desde su nacimiento hasta nuestros días.

Entonces, la escritura boliviana tiene una doble tarea: la diferenciación e independización de las iniciativas colonizadoras y la integración de un mundo con un fuerte componente indígena pero irreversiblemente español. Desde el poema de Marcia Mogro (1998:43) se ve:

Estoy mirando, estoy mirando  
reflejo del mundo  
fragmentos que han dejado esos hombres,  
estados correspondientes a una nostalgia irremediable  
de sus lugares  
(que por tan lejanos ya no son)  
marcando para siempre con su lengua  
y con su dios  
pero vigilantes y mudos  
junto a los cuerpos de sus ancestros  
restituyen la muerte de un imperio  
y, herederos de sí mismos  
presiden  
un idioma negado a desaparecer.

Hay que reconciliar la lengua española con el paisaje, la lengua de los cantos con el mundo cantado. Hay que saber que es la lengua donde se dio la crisis de representación del cosmos y los procesos de reconstrucción de lo sagrado que levantaron el sincretismo religioso.

Santa Vera Cruz Tata  
 leve alumbrando la esperanza.  
 Por la suerte  
 por el querer  
 por las vacas y el maíz.  
 Prénalos, Pachamama:  
 dales hijos, semillas y animales  
 que esta noche serán fuentes  
 vaciadas en copladas voces  
 respiraciones ebrias  
 flujos de orgasmos  
 orines  
 besos  
 para ti, Pachamama.

(Tapia Anaya 1999:80)

El debate entre el yo aborígen y los Otros colonizadores, o entre el aborígen y el colonizador que me habitan, se expresa en todas las lenguas coexistentes en el territorio boliviano, pero se fijan y recuperan en español. Veamos este otro poema de MacLean Estrada (1997:14)

No sabría reunir la colección  
de mis pedazos,  
apenas se nubla tienden a confundirse,  
a mezclarse con barros y lenguas:  
así a veces  
confundido con los animales  
o yo mismo mi propio animal en silencio  
quedo ante ellos  
como frente a un corral abierto en estampida,  
escudriñándolos sin solución  
sin registro civil.  
Ejercicio de reunir,  
de recordar mi nombre  
callado entre los almácigos.

Las traducciones de las lenguas aborígenes se han ocupado más bien de textos antiguos. Traigo como solo ejemplo fragmentos de una elegía quechua de

tradición oral que nos aproxima el momento que habría seguido a la muerte del último Inca, Atahualpa. (Hipótesis, Revista boliviana de literatura, 1984)

Pacha phuyus tiyaykamunña tatayasp;  
mama killas qamparmananña wawayasp;  
tukuy imapas pakakunña llakikuspa.

Allpas mich'ankun  
meqllayllanta apullanpaq,  
p'enqakoq hina ayallanta  
munaqninpaq,  
manchakoq hina wamink'anta  
millp'unqanpaq

Cuentan que caen las nubes, anocheciendo  
que palidece la madre luna,  
empequeñeciendo  
y que todo se oculta, padeciendo.

Dicen que la tierra le niega  
su regazo a su señor,  
como avergonzada de desear  
su cadáver,  
como temerosa de tragar  
a su dueño.

La poesía, en tanto actividad estética, se debe a la contemplación del mundo como totalidad de sentido. Vuelve siempre su rostro al pasado, al mundo quedado atrás, y se ocupa del mundo por venir y de las maneras en que se dará su emergencia. Marcia Mogro (1998:8) dice de esta experiencia:

Como en sueños se vio de repente  
él  
metido en su adentro y ofreciendo  
una visión duplicada del mundo.

Los textos de la poesía boliviana incluyen momentos de una larga travesía en la que se va recuperando y esperando. El artefacto poético niega el mundo empobrecido, bastardo, niega la colonización y la fuerza de inercia de este fenómeno en la posterior construcción histórica del país. Y sus formas de negación son la ruptura, la injuria, la inmolación. Pero el artefacto poético restaura también el mundo de antes de la muerte de Atahualpa. Es la recuperación de un territorio que reunirá lo separado. Un territorio reconstituido por la esperanza y el amor.

Vienen.

Con sus anchas polleras  
se abren paso  
entre las flores amarillas  
de los cardosantos del valle.

Le sonríen al sol.

Tienen los pechos desnudos  
y pegadas a ellos  
las bocas de los hijos  
que entre sus trenzas  
se mecen  
y las multiplican.

(Tapia Anaya 1995:33)

La poesía debe garantizar la emergencia de un mundo diferente. Como señala el poeta chileno Raúl Zurita :”si vivimos en un mundo que cada día se parece más a una ficción -o a una parodia- le corresponde entonces a la literatura recuperar la vida”.

La incesante enunciación de la esperanza se hace urgente en la medida en que la angustia de la colonización traducida en la modernidad en la dependencia, podría hacerse campo en la escritura; y, es mejor, que la poesía se ocupe de un mundo pensado en futuro.

Las presencias que deben liberarse son múltiples y luminosas: el adobe, el telar, la reciprocidad del ayni, “las constelaciones oscuras del Ande”, “la inhumana quietud de las alturas” como nombra el poeta Eduardo Nogales Guzmán “al paisaje (obsequiado), y a la manera de aparecer y encontrarse entre las estrellas” de nosotros, los bolivianos. Son presencias que en cuanto empiecen a hacer fluir entre ellas sus poderes simbólicos fortalecerán la potencia significativa de un mundo nuevo para todos, no sólo para los bolivianos, no sólo para los habitantes del tercer mundo.

El gran poema nacional reúne las reivindicaciones de singularidad subjetiva, como diría Guattari. La poesía boliviana rehace permanentemente un

territorio para la memoria, para el conocimiento, para la experiencia y también para los sueños.

Arde  
la verde resina  
  
cruel transpiración  
desde las entrañas se ofrece  
  
la esperanza.

(Tapia Anaya 2003)

La poesía, como nos enseñó Barthes, es también un acto de solidaridad histórica, y bien ha observado Leonardo García Pabón “la literatura y el cine bolivianos son los intentos

más serios, profundos, rigurosos, imaginativos y llenos de amor” para restituir el territorio existencial boliviano. Líneas que cito a manera de invitarlos a interesarse por la producción artística de Bolivia.

Cochabamba, abril, 2003

**ANEXO VII –  
Conferência proferida por Vilma Tapia Anaya no III encontro de escritores  
liberoamericanos realizado em Cochabamba, 2004.**

**La literatura como línea de fuga•**

**Vilma Tapia**

Todavía hoy creo yo que lo conveniente sería que toda acción humana se apoyara en el pensamiento, más aún si la acción comprometerá en su energía el devenir de lo humano. Todo hacer debería nacer de la reflexión, de la pregunta de múltiples formulaciones, de la previsión. De pensar el mundo y lo que de él tenemos, de pensar lo trascendental y lo que de él tenemos. De pensar nuestra existencia.

Y esta condición, más que esperada, pienso, es inmanente al arte porque el arte como tal se va constituyendo a sí mismo en movimientos que se aproximan a lo profundo de la esencia del hombre.

Si prefiero al pensar como fundamento del fundamento del arte es porque sólo en él se puede cabalgar sobre las mareas del mundo y de lo trascendental, de la percepción y de la traducción, de lo temporal y de lo espacial, de la imaginación y de la memoria. Sólo en el pensamiento, como antiguas costureras, nos es posible dar puntadas precisas para unir unas estrellas con otras.

Es cierto que vivimos un tiempo de opacidad tal que, como Adorno sostenía al introducirnos a su teoría estética, “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”. Pero, fui invitada a participar de este encuentro y para poder decir algo sobre la literatura elijo sostener a lo largo de este papel -sin contar con la menor evidencia- mi simple preferencia por que el arte se constituya a él mismo en pensamiento antes que en ningún otro movimiento del espíritu humano.

No dejo de reconocer, sin embargo, que en el proceso creativo son muchas las tensiones que entran en juego, pero sería mejor para mí saberlas, a todas ellas, girando bajo la lluvia del pensar. Una es, por ejemplo, la necesidad de traducir las propias percepciones (delimitadas por la propia estructura) en formas y conceptos que

desde su concepción no son opinión común, se distinguen de ella. Lo que las creaciones singulares generan y portan es subjetividad. Pero justamente porque toda creación artística es, se sostiene y se comunica en una concatenación de subjetividades y singularidades, la posibilidad de ahondar en la reflexión es mayor. Lo singular puede ser, en algún caso, la consecución de un esfuerzo reflexivo y de resistencia que vaya en su búsqueda.

El lenguaje del arte completa la creación artística o, dicho de otra manera, cuando la creación recibe y se apropia de lo infinito del lenguaje del arte, el arte se realiza. En otra de sus posibilidades, cuando este lenguaje toca al observador genera percepciones que se completan en el pensar del observador. En la literatura estos procesos son más complejos por la distancia que incluyen, la tensión creadora de la escritura por una parte y la lectura como acto de comprensión por otra quedan, por lo general, ampliamente separadas, pero es así cómo se produce una alta correspondencia: un tenor elevado de pensamiento presente en la obra despertará una necesidad mayor de reflexión profunda para procesar la percepción. ¿Y qué artista rechazaría la posibilidad de motivación de este encuentro? porque de manera consciente o intuitiva todo artista sabe que el pensamiento es el único y excepcional movimiento del espíritu que trasciende las manifestaciones más densas de la estructura humana y, a mi parecer, sólo en la fidelidad con este conocimiento o intuición el que busca se realiza como artista. Cuando en el proceso creativo este conocimiento o intuición es velado, los resultados son divertimentos que no alcanzan la profundidad de la obra de arte.

Estoy tratando de traer al alcance de ustedes las distinciones con las que yo misma pensé la relación posible entre la literatura y los mass media. He utilizado y quizá continuaré utilizando la palabra arte genérica y no la palabra literatura específica porque para mí la única manera de entender la literatura es en el aliento del arte. Todo lo demás que se apoye en el común soporte de la escritura y no sea arte, no es, simplemente, literatura.

Somos testigos y partícipes de un momento de la historia occidental dominante caracterizado por fuertes e inconclusas mutaciones, y la única certeza de la

que podemos hacernos cargo es que hemos actuado sin pensar. De ahí la situación ecológica y socioeconómica de emergencia que estamos viviendo, es horrible, el planeta está cada día más sucio y cada día hay más seres humanos que sufren el hambre y la pobreza. Entonces, en lo hecho no hay motivo de satisfacción.

Para colmo, las relaciones económicas, sociales, interpersonales están sumergidas en una suerte de lava mediática que anula las posibilidades de singularización como posibilidades de pensar y crear líneas de fuga que se desvíen de la lógica capitalística. En la

invitación que los organizadores de este encuentro nos hicieron llegar aparecía un párrafo que se preguntaba por la posibilidad de mantener la diversidad lingüística y cultural en lo que llamaban la sociedad de la información. Me parece que es una pregunta fundamental para pensar (y esperar) la sociedad post-información, post-medias.

Estamos siendo arrasados por la dinámica de la informática que sólo ingenuamente puede entenderse unilateralmente como un flujo de generosidad. No tendríamos por qué creer que un medio operativo del sistema sea autónomo del sistema. Últimamente el bit vehicula a la velocidad de la luz, combinada e indistintamente los sistemas de soporte de nuestras comunicaciones: la escritura, el sonido y la imagen. Bravo. Pero así como fusiona estos sistemas, ha fusionado las empresas comerciales pertenecientes al sector generando monstruosos grupos mediáticos que libran inescrupulosas batallas entre sí. La comunicación se ha convertido en el sector económico y de poder en el que se hacen las inversiones más grandes. La lógica capitalística se ha perfeccionado en el sistema de comunicación. Sólo existe lo que está en-redado. No hay lugar para los acuerdos, para la voz singular, se imponen las fusiones-absorciones-disoluciones. Y en esta ebullición arden tanto las firmas que eligen los contenidos como las empresas que los transportan, que los telecomunican, que los informatizan. El objetivo común de todas estas firmas es constituirse en modeladoras de la cultura, de los sistemas de valores, no porque oculto exista un fin apocalíptico o antiutópico elaborado sino y burdamente porque a mayor número de adeptos de un portal, mayores serán las tarifas de la publicidad.

En este sentido, la conclusión a la que llego en primer lugar es que mass media y arte (pensemos en literatura, música, danza, pintura) se apoyan sobre bases de sentidos diferentes y opuestos. Los mass media son, sobre todo, tecnología y mercado y, por tanto, apuntan a la propiedad y al poder. El arte es, aquí, en este papel, conmigo, camino del espíritu o hacia el espíritu, como se prefiera. Es el salto por encima de la contingencia de las cosas del mundo. O, si se insiste en permanecer entre las cosas del mundo y sus cualidades, el arte es una posibilidad de producir instrumentos conceptuales, estéticos, sociales a través de los cuales sea posible reapropiarse de las concatenaciones de enunciación.

Extremadamente inquietante es la advertencia que nos hace el filósofo peregrino George Steiner, profesor de literatura y hermenéutica, práctica desde la que atesta que la mayor parte de la gran literatura occidental, interactiva por más de dos mil años, hoy se está escapando de nuestro alcance . “Como lejanas galaxias que centellean en el horizonte de la invisibilidad, los volúmenes de poesía inglesa clásica están trasladándose de la presencia

activa a la exclusividad de la conservación académica”, nos dice. Nada más imaginemos lo que sucederá con la poesía náhuatl o sufi. “Y la información proporciona”, vuelvo a las palabras de Steiner, “sólo las capas superficiales de la literatura”. Y aunque no fueran sólo las capas superficiales ¿qué sucederá con los pliegues, con los reductos de singularidad que simplemente no sean tomados en cuenta por la red? Quizá nada muy diferente a lo que viene sucediendo con las empresas editoriales en la energía del neoliberalismo. Las grandes librerías del mundo entero están llenas de libros prescindibles incluso para sus autores, libros impresos el trimestre anterior a su oferta (me permitiré exagerar en algo para seguir diciendo)...y los clásicos de la historia del pensamiento y de la literatura son ediciones agotadas.

¿Qué nos queda, entonces, a nosotros escritores, artistas? Si el arte es sin por qué, es arte en cuanto se realiza fiel a su fundamento y a ninguna otra cosa, entonces, a mi parecer, la resistencia podría ser una salida. La resistencia resiliente que nos permita sostenernos sin caer en la lava mediática, ni en la del comercio. Nos queda hacer encuentros como este en las plazas de nuestros territorios y tejer otro tipo

de redes, redes que no se confundan con los enredos homogeneizantes sino que se tiendan para sostener lo heterogéneo, redes de enunciación del mundo que esperamos en la esperanza, no en el futuro del frente.

En verdad, yo, como muchos, creo que existe otra manera de organizar la existencia. El arte fundamentado en el pensamiento está llamado a imaginar y a representar esa otra manera. Es posible tramar nuestras creaciones y nuestras propuestas y nuestros sueños, y urdirlos con la experiencia de todas estas otras historias de la humanidad, con las creaciones, propuestas y sueños de los individuos de las diferentes culturas, en las lenguas de todos los territorios singulares, sí, es posible actuar desde la diversidad y desde la serenidad. No hay adónde correr. La velocidad inmanente a la concepción del desarrollo, al ascenso laboral basado en la competencia, a las conexiones mediáticas del mundo capitalista no es necesaria. No es necesario conectarse para ganar.

Quizá, como el pueblo aymara sea mejor empezar a caminar re-visando, mirando hacia atrás. Quizá ni siquiera eso sea lo adecuado: podríamos hacer girar la mirada, pre-viendo (en el pensar) múltiples y hermosas líneas de fuga. Por la influencia dominante de occidente siempre hemos creído que todo caminar supone un proyectarse, ir hacia el futuro, mirar al frente. Esa manera de caminar hizo que no reparemos en las variedades del paisaje. Quizá en el extendido humano y en el vasto humano hubo y hay formas de vivir -que no se sobrepusieron a las dominantes- pero ahora pueden ayudarnos a repensar nuestra condición.

Y si no podemos detener de un solo sablazo el flujo en el que la lógica capitalística está fusionando-absorbiendo y diluyendo los diversos territorios de lo humano, al menos, sabemos que el hombre se desplaza siempre al encuentro de su posibilidad, el pensamiento es uno de los movimientos principales de ese desplazamiento, de ahí la apertura: que cada uno de nosotros entre y se re-singularice, que se sumerja en el pensamiento y asegurado a su propio territorio corporal, cultural, lingüístico, espiritual se deslice, lentamente, a un ladito.

octubre, 2004

## ANEXO VIII –

### Artigo de Vilma Tapia Anaya.

Recorte, cedido pela autora, não consta local de publicação.

#### Arte poético: en cierto lugar

Vilma Tapia Anaya

*a Hölderlin, a Rilke, a Lezama*

En cierto lugar del mundo, hay un hombre que, cubierto por un pantalón y una camisola blancos y calzando unos simples zapatos de lino, en soledad y en silencio, avanzando ligeramente pero sin prisa, como un venado, durante los días y las noches de prolongados meses, visita los lugares sagrados de su país natal. Cuando llega a uno, repliega sus movimientos hacia el centro de su corazón, y dice. Dice palabras que en su intimidad son una lluvia que riega el germen de la bondad en esta misteriosa tierra, palabras que configuran la posibilidad del nacimiento de la bondad. No lleva ni un puñado de cosas. Lleva otras palabras, unas más: devoción y confianza. Los bosques ofrecen siempre algún fruto jugoso y la gente ha hecho puentes, ha hecho puertas, techos, cuencos, cántaros. Con la gente tendrá efímeros encuentros. Está solo. Sus actos no tienen testigos.

Hay un hombre, en otro lugar del mundo, desde sus tempranos amaneceres, anaranjados y puros, hasta sus breves y perfumadas noches, todos los días de todos los años de su vida no ha hecho otra cosa que señalar el cielo. Si habla, quiere que sus palabras nombren lo sagrado, su región áurea. Él puede, cerrando los ojos recuerda que algo más nos pertenece, y cuando está tan allá, revisitando la sobreabundancia, extasiado en su belleza, unas suaves lágrimas humedecen sus pestañas, entonces vuelve. Un acto de insólita bondad se produce: transforma sus recuerdos en palabras. Habla, apelando a nuestra condición de fundamento, puesto que somos un diálogo. Deposita su aliento en cada palabra, reanima la esencia de lo que ha recordado.

Hay una mujer, en el mundo, en este mundo, en un rincón de un mercado campesino ha descargado un aguayo de sus espaldas. Sobre el piso se extiende una

urdimbre elocuente: en alineamientos de hilos oscuros alternados con cambios horizontales de hilos claros, con predominancia del añil y del verde, se configuran los pares opuestos de inicio. Con sumo cuidado apila sobre el tejido las papas que ella misma, su esposo, sus hijitos y sus hijitas cultivaron y cosecharon. Un hombre le ofrece ocho grandes bloques de sal por toda la carga. Ella humildemente sonríe, dice un no desaforadamente absurdo, y aun agradece. No tomará los ocho bloques de sal. Acepta tres por la mitad de lo que tiene, cuatro serían un exceso. Y la posibilidad de quedarse el resto de la mañana sin tener qué ofertar en la feria, sería ociosa.

Hay unos hombres y unas mujeres, en este mundo, por unos días y unas noches se detienen. Dejan de producir, de generar, de acumular. Dejan de participar del ruido, de la velocidad, de la voracidad, de la violencia. Unos junto a los otros instalan un territorio, la edad de la ternura, que es, a saber: una extensión, un espacio en el que lo imposible deviene posible. Y es una situación, un acto ético en el que las subjetividades son desnudamente expuestas y felizmente recibidas. Son hombres y mujeres que, reunidos en un círculo finito e infinito, convocan la sustancia de lo todavía inexistente. Ellos y ellas, como de los ojos, como de los oídos, del cielo se cuelgan.

Hay el amor y la bondad y la inteligencia sobreabundantes, en este mundo, la poesía los resguarda, los rescata, los trae, los devela.

En el vertiginoso flujo que es el vivir, la poesía se detiene y respira. Inhala ese espacio puro, incesantemente reproductor, primitivo. Después, sigue. Camina en una dirección contraria a la corriente, o da pasos oblicuos, haciéndose siempre a un lado. Si en sus múltiples desplazamientos se topa con densidades que impiden el paso de la luz, empuja, reacomoda, abre. Posibilita el paso de la luz. Si aún no ha amanecido, llama al sol. Y si el sol no está más, si es verdad que ha llegado ese tiempo, si el sol ha huido, la noche, aún sagrada, espera de la poesía que ésta, en su deambular, restituya el fulgor, los fulgores, hebra por hebra.

[Octubre, 2009]

## ANEXO IX –

### Artigo de Jesús Urzagasti sobre a poesia de Vilma Tapia Anaya.

Neste recorte, cedido gentilmente pela escritora, não constam a data e nem o local de publicação.

A propósito de *Luciérnagas del fondo*, de Vilma Tapia Anaya

*Jesús Urzagasti*

[...]

Vilma Tapia Anaya ha dicho que *Luciérnagas del fondo* es lo mejor que ha hecho, que es el libro que más le gusta. Sería un error contradecirle. Es preferible conjeturar que, tras la cuarta inmersión en su propia sima, ha retornado al mundo de todos los días influida por unas imágenes que vio de sí misma. Qué de extraño que las considere únicas incluso en relación con sus anteriores obras.

Pero nosotros, al fin y al cabo lectores que certifican desde fuera esas valerosas incursiones, sólo vemos por el momento cuatro islotes, aparentemente muy distintos y que, sin embargo, proceden de una sola y ondulante geografía abisal. Que parezcan esos islotes entidades autónomas, es lo de menos, si lo que importa es saber de dónde vienen y hacia dónde apuntan.

En otras palabras, lo que se dice en *Del deseo y la rosa* se lo repite en los otros tres libros que le siguen. El formato podrá ser distinto, diferente el tono con que se asume la experiencia de vivir, diverso el modo de grabar el vuelo de lo incommunicable, pero el estremecimiento es el mismo. Su persistencia nos invita a reconocerlo como un acto de fe.

¿Cuál es ese estremecimiento?

Quien quiera que se asome a la poesía de Vilma advertirá que el amor la sostiene. Grave elección en tiempos en que otros afanes garantizan prestigio y audiencia. Si se habla sin tartamudear de las relaciones sexuales, es obvio que sale sobrando el espacio

casi religioso que en esta obra se le concede al amor. Si el cuerpo ha sido fotografiado de arriba y de abajo, y de los cuatro costados, ¿con qué avieso fin ensalzarlo a todas horas?

Para que elabore el mágico insomnio que delata a los seres libres –decimos nosotros.

En la obra de Vilma está ausente la sospechosa dicha de los complacientes. Y, sin embargo, su mundo es un mundo sin pérdidas, anclado en el presente pero con asideros fiables para quienes equivocaron el rumbo o, simplemente, tienen otro rumbo. ¿Será por eso que terminamos siendo contemporáneos de esta amorosa aventura poética?

Si la poesía responde al lector, es natural que Vilma nos diga: *Una a una a mí volvieron las jóvenes que fui/ en olas de amor y sueños.*

Si la poesía es la pregunta que esperaba formular el lector: *Pero ¿quién mirará atrás/ qué ojos/ cuando mi cuerpo se ausente?*

Si la poesía asume el riesgo mayor: *El amor/ mi campo de batalla/ mi camposanto/ mi fuente de vida/ mi nido de rosas/ mi prueba de fuego/ mi corona de espinas/ mi tierra prometida.*

Si la poesía se parapeta en los antiguos enigmas: *En mí/ cualquiera te descubre.*

Acostumbrados a la boina gris y al corazón en calma que nos legó Neruda, la mujer sin boina y con el corazón inquieto podría hacernos zozobrar en nuestros viejos hábitos si no estuviera con nosotros Vilma para preguntarle cómo es esa mujer remozada por las palabras del amor.

[s.d]

## ANEXO X –

### **Artigo de Eduardo Mitre sobre a poesia de Vilma Tapia Anaya.**

Neste recorte, cedido gentilmente pela escritora, não constam a data e nem o local de publicação.

### ***Oh estaciones, oh castillos***

### **Nuevo poemario de Vilma Tapia Anaya**

*Eduardo Mitre*

Es una satisfacción para mí decir esta noche, a modo de presentación, algunas palabras sobre un libro de la calidad de este de Vilma Tapia Anaya, cuya trayectoria literaria, como tantos de ustedes, he seguido con interés y entusiasmo. Mi intervención ha de ser breve, pues considero que la lectura de sus poemas hecha por ella misma es lo primordial en este encuentro. Por eso, en mi exposición, he optado por citar brevemente sus versos y poemas para que así podamos escucharlos y disfrutarlos mejor en la voz de la propia autora.

Este nuevo libro cuyo título ***Oh estaciones, oh castillos*** es una traducción de un verso de Rimbaud, representa, en relación a los poemarios anteriores de Vilma: *Del deseo y de la rosa* (1992) y *Corazones de terca escama* (1995) tanto una continuidad como una intensificación, logrando así en numerosos poemas una calidad poética memorable, fruto de una entrega tan apasionada como lúcida a su vocación creadora.

***Oh estaciones, oh castillos*** ofrece una estructura compleja, quiero decir muy rica, abrazando varios temas o experiencias presentes en sus dos poemarios anteriores. Pero, asimismo, plasma una nueva exploración en muchos aspectos, incluso formales. A manera de ejemplo, señalo el más evidente: la inserción, a lo largo de los nueve ciclos que lo conforman, de un conjunto de poemas de una escritura caligráfica, que nos dan una experiencia vívida de la infancia. Aclaro y preciso: no una escritura sobre

sino desde la infancia misma, es decir: desde una persona poética infantil que revive e inscribe su mundo de ensoñaciones, de juegos, de miedos y deseos. Antes de destacar esta creación o recreación de personas, máscaras o voces poéticas a través de las cuales -en mi opinión- se plasman en los momentos verbales más plenos de este libro, paso a referirme a algunos temas constantes en la poeta y que ***Oh estaciones, oh castillos*** prolonga y profundiza de manera ejemplar.

El primero es la búsqueda y afirmación de la propia identidad, íntimamente ligada al (re) conocimiento del propio cuerpo y al erotismo. En uno de sus versos, variación del título del célebre libro de Walt Whitman, la poeta escribe: “Yo me celebro y me canto a mí misma”. Este canto celebratorio emana de la autocontemplación y delectación de la persona poética frente a su imagen, expresando asimismo el asombro ante el misterio de su propia identidad. Complementariamente, en el cuarto poema del primer ciclo, se leen estos versos: “He entrado a mi espejo/para tocarme./Mirándome reflejada me he palpado” Versos harto sugerentes: se ingresa en el espejo, es decir en la propia imagen y, al hacerlo, la mirada se vuelve tacto y contacto de la persona consigo misma. Pues bien, ese espejo narcisista, en el profundo sentido del mito, en otro poema posterior se funde, deviene agua, concretamente: fuente de Narciso. Entonces, la persona poética se precipita o se sumerge en ella una vez más al encuentro de su propia imagen. Sin embargo, en un giro de una concisión y belleza notables, dice la poeta al concluir el breve poema “y en su lugar hallé/ el rostro de mi amado”. Así, la trama de la busca de la identidad trasciende en un salto de sí misma hacia el otro, de la individualidad a la complementariedad en la pareja. La autocontemplación se resuelve en la contemplación y, sobre todo, en la comunión con la presencia. El agua especular e inmóvil, espejo o fuente, se convierte ahora -lo digo con la imagen literal de la poeta- “en un río que se enciende”. Se trata ya de un agua pasional -compuesta de contrarios: agua y fuego- que impregna al amado hasta el punto de convertirse en su piel, en su cuerpo. Así la pasión es confluencia de dos presencias, y el amor una navegación, un viaje. En suma, el espejo intransitivo, tautológico de los primeros versos, deviene, dicho sea con préstamo de Breton, una suerte de vasos comunicantes.

El poeta Raúl Zurita, en palabras que acompañan a esta edición, expresa de manera entusiasta su admiración por la poesía de Vilma y de manera puntual por el siguiente

poema compuesto por sólo tres versos: “En pos de ti/ he ido por mil direcciones/ninguna equivocada.” Este poema, comenta Zurita, “debería haber estado en el Cantar de los Cantares. En realidad, es el Cantar de los Cantares de nuestro tiempo”. Aprovecho la elogiosa comparación que establece el poeta chileno para añadir que esa filiación místico-erótica, de una singular tradición literaria, se cumple de manera igualmente nítida en varios otros poemas de este libro, los cuales fundan este espacio amoroso en el que se oficia una boda carnal y espiritual. Pero aquí cabe señalar que la experiencia del amor no se cumple en la sola fusión edónica de los cuerpos, sino que inicia un sentimiento de hermandad -de confraternidad- entre los amantes: “Amado mío, soy también hermana tuya”, escribe la poeta. Estas palabras que nos recuerdan a las que dice María Magdalena a Cristo en la novela de Saramago, expresan el amor como pasión que incluye la compasión: sentir con y por el otro.

Este estado amoroso, alimentado por una llama abrasiva y compasiva, ha de trascender a la pareja y extenderse hacia un cuerpo colectivo en poemas como “Los polillas”, esos niños y adolescentes cleferos, sobre quienes -dicho sea de paso- el cineasta colombiano Gaviria nos ha dado un testimonio sobrecogedor en su film “La vendedora de rosas”. En *Oh estaciones, oh castillos*, esta dimensión solidaria hacia los excluidos u olvidados, se ha de verter en varios otros poemas, incluso en algunos escritos desde esa persona poética infantil a la que me he referido antes. Sin embargo, circunscribir esta incursión poética en un cuerpo colectivo para expresar exclusivamente su realidad dramática o trágica, resulta tan parcial como injusto, pues hay poemas que, por el contrario, inspirados en esos mismos espacios, expresan con un tono exultante, el vigor y la belleza de gentes del pueblo, de sus creencias y rituales. En ese ámbito o vertiente de su poesía, destaca nítidamente “Santa Vera Cruz” inspirado en la conocida festividad; poema dicho con el tono de una plegaria, por una voz anónima que, a diferencia del discurso político, mantiene una distancia pudorosa, manifestando a su vez una ferviente identificación con el rito y el espíritu del pueblo. El poema, antes que expresar el sincretismo religioso que distingue esas expresiones de nuestra cultura, enfatiza y, más aún, exalta, los elementos derivados de la cultura autóctona que conforman ese rito. Ello es obvio tanto en el cariz pagano, orgiástico, digamos

dionisiaco, explicitado en el poema, como en la divinidad destinataria de la súplica o plegaria que éste expresa: la Pachamama.

Reitero que una de las riquezas de este poemario es la configuración de distintas personas o voces poéticas de las que emanan los poemas. Otro ejemplo paradigmático es justamente el poema que sigue al comentado : “Viejo Weenayek”, en el cual la persona poética, un anciano ciego, sobreviviente de una etnia en vías de extinción, relata su vida con una voz tan convincentemente singular, que el poema suena como una transcripción fiel de lo que el personaje contara o dictara a la poeta. Con tal polifonía, Vilma Tapia Anaya cumple -como María Virginia Estenssoro en su narrativa- la tarea que Ítalo Calvino asigna al escritor: no hablar a nombre de los otros sino cederles la palabra y transcribir poéticamente lo que dicen.

Otra serie la conforman poemas inspirados en presencias familiares, amigas, artistas: suerte de homenajes, de ofrendas verbales, a su padre, a sus hermanas, al pintor Guayasamín. Entre ellos quiero simplemente mencionar dos: La elegía dedicada a su madre, un poema sobrecogedor sobre el cual, una vez que lo conozcan, coincidirán conmigo -todo comentario en esta ocasión está demás-. El segundo es “La Montaña”, dedicado a la extraordinaria poeta rusa Marina Tsvietáieva, e inspirado en ella, concretamente en su poema que lleva el mismo título ¿El poema de Vilma es entonces una réplica, una imitación? Ninguna de las dos cosas, sino una variación en el sentido musical del término, de la manera que en él se escuchan resonancias -sobre todo metafóricas y simbólicas- que se suceden conformando un homenaje a la escritora rusa.

He expuesto sólo y ligeramente unas cuantas de las múltiples facetas de este poemario, y este repaso, incluso en las tramas comentadas, resulta una simplificación, pero es que ***Oh estaciones, oh castillos***, requiere, no unas palabras liminares sino de un verdadero ensayo que, exponiendo su preciosa diversidad temática y tonal, valore -en un deslinde- los varios poemas que en su plenitud verbal revelan a una voz poética singular, que es ya imprescindible en nuestra poesía actual.

## ANEXO XI –

### Artigo de Gary Daher Canedo sobre a poesia de Vilma Tapia Anaya.

Neste recorte, cedido gentilmente pelo autor não constam a data e nem o local de publicação.

#### VILMA TAPIA: EL DISCURSO DE LOS CUERPOS

Gary Daher

Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás  
*del otro lado que te confundo conmigo.*

Alejandra Pizarnik

Nombrar la poesía de Vilma Tapia es citar un mundo construido por alientos y experiencias cuya intensidad nos amanece y nos hiere. Entonces no es raro encontrar que los poemas reunidos en **Oh estaciones, Oh castillos** nos azucen con ese lenguaje que es una respiración del poeta, donde en cada bocanada, en cada exhalación vemos aparecer las figuras que transitan entre la desolación y la celebración del goce de saberse, como una paradoja de la existencia.

Una vez inmersos en la geografía que nos brinda, percibimos el devenir del himno del cuerpo, de los cuerpos, pero también del anhelo por lo etéreo en la medida que la negación, en este caso, constituye y se hace parte de lo mismo que se niega: *dime, amiga, ¿somos como creíamos / tan alados / tan luminosos / sin estos cuerpos?*

Pero lo singular es que estos cuerpos son uno solo, es el cuerpo del poeta el que se extiende, se expande, se multiplica. El otro es el reflejo de ella *misma amamantada de leche y sal.*

Aquí podríamos presentir que el grito, esa exclamación de lo físico, y que denotaría alegrías o calvarios, se ha hecho canto, un canto que nace de un cuerpo interminable porque abarca el cuerpo de cada uno de nosotros. Sentir que *toda piel humana es nuestra* nos introduce en la terrible imagen de tocar el universo a través de cada poro y cada dedo posibles.

Servido así el banquete, todo está preparado para la celebración. *Yo me celebro y me canto a mí misma.*

Pero el poeta es un peregrino que sigue una voz. La oímos decir. *Una voz me llama / no sé desde dónde.* Y esa desorientación es la que la lleva por el espacio de la poesía, de las experiencias en busca de la reconciliación con el cuerpo, leit motiv donde el poeta cae seducido.

### **En pos de ti**

*he ido por mil direcciones*

*ninguna equivocada*

Porque todos los caminos la llevan a sí misma.

Estos cantos serían entonces los cantos de la vida que deja su huella en el único mapa posible para el viajero: la memoria, que a diferencia de aquella memoria borgesiana sacralizadora de los laberintos de la razón; ésta es una que comprendemos casi táctil, se diría primaria, carnal, sensitiva.

Así, la oímos decir sobre muertes, sobre memorias, sobre dolores. Los amigos, la madre, su hijo, la infancia, el amado y también la tierra, las mujeres de la tierra, los niños de la calle aspirando la clefa, todos son motivos, es el paisaje del itinerante. Todos colores de un mismo sentido, el sentido del viaje.

Y la fuerza de esta poesía también reside en la inmensa manera en que el poeta alcanza a definir sus referentes. Escuchemos a Vilma Tapia en el siguiente poema:

El amor

mi campo de batalla  
mi camposanto

mi fuente de vida  
mi nido de rosas

mi prueba de fuego  
mi corona de espinas

mi tierra prometida.

Cada verso es un compromiso consigo misma, y es a la vez una declaración urgente y vital.

Es entonces este poemario un desafío, cada poema trae consigo un elemento capaz de seducirnos y de conmover nuestra visión. Una voz diferente que nos llega como una ráfaga alucinatoria de decires cada uno compuestos por tres o cuatro versos que podrían vivir solos, independientes de los poemas, porque la poesía de Vilma Tapia es como un tejido hecho de ellos. Veamos, elijo al azar:

Tengo escamas cuando emerjo  
y soy tan próxima  
a las aves, al viento, a la palmera.

Otro:

En ti se está gestando el reptil que parirás  
¿en el día final, luna?

También:

Acaricio

tu belleza animal

encendida

pura

que lo devora todo:

aun tu propia alma.

Con ellos va sembrando un jardín en el que encontramos mágicamente distribuido el acto, o los actos de la entrega sexual, casi se diría que no podríamos definirlos con el significado directo de la palabra “erótico”, sino más bien iluminatorio, esa luz propia de las caricias, de los besos, donde la desnudez es transparencia, nos llega como el lenguaje de la entrega, de las entregas, maravillándonos con una sabiduría femenina casi tántrica.

*Sobre ti me abro*

*me cierro*

*y caigo*

*como la noche*

Revelador también es el propósito de Vilma Tapia de entablar una especie de diálogo con Alejandra Pizarnik que es más evidente en la parte II, y algunos poemas de la V.

*El tren en el que viajo se despeñará  
Caerá al fondo del barranco  
muy abajo  
y yo me quedaré para siempre  
perdida en la selva.*

*Seré como el animal  
que amanece bello y húmedo  
tendré ojos aún en la oscuridad.*

*Tendré silencio.*

Finalmente destacamos que en el plano de lo formal, el poemario abre cada una de las nueve secciones de las que está constituido con un poema manuscrito en letra de molde que nos sugiere mayor intimidad, a la vez que los bellos dibujos de Fernando Ugalde completan al libro que se nos presenta como una trama, texto diríase en el sentido original del latín “textus”, urdiendo más allá de la palabras escritas un todo rico y suscitador.

Vilma Tapia Anaya ha logrado con **Oh estaciones, oh Castillos**, en el camino que le conocemos, un notable trabajo que contiene, quién lo duda, deslumbrantes poemas que darán que hablar a mucho más de uno, sí, pero principalmente que darán que gustar y engendrar ese extraño desplazamiento que logra la buena poesía, en este caso, para regocijo de las letras americanas, anunciando la llegada del reino de las espigas.

[sd]

## ANEXO XII –

### EUGÉNIO DE ANDRADE: UM DUPLO ERÓTICO

Geruza Zelnys de Almeida – PUC/SP<sup>1</sup>  
zelnys@hotmail.com

**RESUMO:** O estudo apresenta uma reflexão acerca do erotismo nos poemas do escritor português Eugénio de Andrade. O objetivo do trabalho é demonstrar que a temática sexual é materializada na construção do texto poético. A leitura de Roland Barthes acrescenta ao estudo uma relação de semelhança entre o texto poético e o corpo erótico proporcionando novos sentidos para o silêncio, sonoridade e plasticidade dos poemas selecionados. Ao longo do artigo conclui-se que a poesia é por natureza erótica, de modo que os poemas de Eugénio de Andrade se constroem sobre um duplo erotismo que alimenta o intelecto, assim como todos os sentidos do leitor.

**Palavras-chave:** Poesia, erotismo, imagem, metáfora.

**ABSTRACT:** This study presents a reflexion about the eroticism in the poems of Portuguese writer Eugénio de Andrade. It objectives to demonstrate that sexual thematic is materialized in the construction of poetic text. The Roland Barthes's reading provides a relation of similarity between the poetic text and erotic body enlarging the concepts of silence, sound and plasticity in the selected poems. During the article, it follows that the poetry has an erotic nature and the Eugénio de Andrade's poems are constructed by the double eroticism that preserve the lector's intellect and all senses.

**Key-words:** Poetry, eroticism, poetic analysis, image, metaphor.

#### I. O LUGAR DA IMAGEM NA POESIA

Pignatari diz ser a poesia “um corpo estranho nas artes da palavra”. Para o poeta e teórico, as palavras são um “obstáculo” que a poesia tem de driblar para acontecer, ou melhor, para ser já que ela é fundamentalmente imagem (1987, p. 07).

Mas, se a palavra é a matéria-prima da poesia, como admitirmos que esta não se sinta à vontade entre aquela? Ocorre que, diferentemente da prosa, na qual as palavras significam, na poesia elas são (ou pretendem ser) aquilo que dizem: “um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo” (Ibidem, p. 15).

Essa transfiguração poema-coisa só é possível por meio da imagem, pois a palavra, pelo seu alto grau de abstração, nunca é última. Toda palavra tem fome de outra que a explique e assim por diante, num contínuo infinito. Portanto, somente a imagem é capaz de captar o ser da coisa em si.

Por isso a poesia, quando nos oferece uma imagem, une de forma indissolúvel o significante ao significado e tudo o mais que se fale sobre ela nos obriga a retornar ao primeiro, já cristalizado no poema. Émile Benveniste, retomado por Santaella, afirma que “enquanto a língua, no seu caráter metalingüístico, pode servir, ela própria, como meio de comunicação sobre si mesma, transformando-se assim num discurso auto-reflexivo, imagens não podem servir como meio de reflexão sobre imagens” (SANTAELLA, 1998, p. 13).

Sendo assim, se a imagem não pode expressar, falar ou refletir sobre si própria, ela necessita da linguagem verbal para essa operação. Nesta metamorfose, a palavra guarda atributos imagéticos, confirmando que tanto a imagem dá origem à palavra, quanto a palavra faz suscitar a imagem, estando ambas imbricadas. Nesse sentido, a imagem apresenta “certo complexo intelectual e emocional, num determinado instante [...] que dá o sentido de súbita libertação; de libertação dos limites de espaço e tempo; de crescimento repentino” (POUND, 1991, p. 10).

O poema, pela sua composição, é um todo imagético cujo principal instrumento gerador de imagens é a metáfora. Contudo, a imagem conspira com o som e os conceitos para dar maior plasticidade ao poema que pode ter como dominante ora um, ora outro componente.

Pound usa o termo fanopéia para se referir à imagem visual no poema, e não o aplica apenas à imagem que se depreende da configuração poemática, mas, também, à “atribuição de imagens à imaginação visual”, ou seja, aquelas suscitadas pelas metáforas (1991, p. 37). É Bosi quem nos esclarece: “pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso da matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras” (2000, p. 38).

A poesia de Eugénio de Andrade, poeta contemporâneo português, é conhecida pelo seu alto grau de eroticidade. Muitos estudiosos já se debruçaram sobre essa questão, porém o que nos instiga é o processo de construção dessas

imagens erotizantes, das metáforas construídas com exatidão ímpar, capazes de tornar essa poesia uma das mais belas da língua portuguesa. Sendo assim, nos propomos a uma análise detalhada de seus aspectos visuais, sonoros e conceituais.

## II. A POESIA ERÓTICA E O EROTISMO VERBAL

Ao comentar sobre sua poesia, Eugénio de Andrade salienta “a ascensão e declínio de Eros, [que] não pode reduzir-se meramente à sexualidade” (1990, p. 287). Não é de se estranhar essa afirmação, pois, geralmente, na grande poesia o puramente sexual é substituído pelo erótico.

Octávio Paz estabelece a diferença entre o sexual e o erótico apontando, no primeiro, o fim reprodutivo e, no segundo, a indiferença com relação à reprodução (2001, p. 13). Para ele,

a relação da poesia com a linguagem assemelha-se à do erotismo com a sexualidade, porque no poema “a linguagem se desvia do seu fim natural: a comunicação”. Esse pensamento repercute nas fórmulas, estudadas por Charles Morris, *signo-para* e *signo-de*, sendo o último o signo poético que retorna para si próprio.

Pode-se supor, então, que há uma relação intrínseca entre a o corpo físico e o poético, na qual a poesia está para o erotismo assim como a linguagem cotidiana está para o pornográfico, justamente pelo grau de explícito que caracteriza a segunda. Se o poema não quer comunicar, certamente quer perturbar, e daí o caráter sedutor do corpo poético, metáfora do corpo físico: sua leitura não acalma, inquieta, pois aponta para algo que se esconde.

Barthes clarifica essas reflexões: “nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas [...] O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico” (1999, p. 25). O texto literário, via de regra, não oferece ao leitor um prazer que se associa ao orgasmo, ou seja, à satisfação plena, mas a uma fruição que mais perturba do que se realiza.

Essa ordem de idéias desemboca na concepção de Friedrich a respeito da poesia moderna, a qual ele considera de difícil acesso, enigmática e obscura: “sua obscuridade o fascina [ao poeta], na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (1966: 15).

A eroticidade ou o instigante mistério do texto poético seduz o leitor pelas “brechas” que contém, fazendo com que ele, não contente com o que vê, busque desvendá-lo, ou seja, retirar os véus que o recobre. Por isso, Barthes reclama: “o texto que o senhor escreve tem de me dar prova **de que ele me deseja**. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu **kama-sutra**” (Idem, p. 11. Grifos do autor). Portanto, leitor e texto são cúmplices no desejo recíproco que os une, mas é o texto que oferece as regras nesse jogo erótico para a obtenção do prazer.

Essas idéias, somadas à afirmação de Friedrich, fazem supor que o leitor da poesia contemporânea é surpreendido por uma imagem obscurecida que o incita a desvendá-la. Todavia, Barthes esclarece:

não se trata do prazer do strip-tease corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na esperança de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca). Paradoxalmente (visto que é de consumo de massas), é um prazer bem mais intelectual do que o outro: prazer edipiano (desnudar, saber, conhecer a origem e o fim) (Idem, p. 16-17).

Como se observa, o texto poético é erótico pelo processo que lhe é imanente de busca, de procura. Não se trata de pornografia comunicativa, na qual tudo está à vista e às claras, ao contrário, o texto poético vai se revelando pouco a pouco e nunca se mostra por inteiro. É fantasia e imaginação que une o significante ao significado, criando algo que é e não é a coisa mesma.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a poesia eugeniana é duplamente erótica, pois, além do erotismo imanente a todo texto poético, trata o tema sexual transfigurado por imagens “erotizadas”, ou seja, por imagens que são o sexual, sendo outra coisa. Tais imagens metafóricas provocam o leitor, não apenas intelectualmente

como também sensivelmente, já que os sentidos funcionam como “servos da imaginação”, culminando num ato de amor entre o leitor e o texto lido.

### III. UM CORPO-A-CORPO POÉTICO COM EUGÉNIO DE ANDRADE

A sensualidade move a criação poética de Eugénio de Andrade, seu erotismo convida o leitor a penetrar no corpo do poema e fazer amor com ele. Inquirido sobre seu trabalho, o poeta confidencia que o ato poético envolve o empenho total do seu ser e, por isso, pressupõe uma entrega (1990, p. 277).

Nesse relato delinea-se a visão de poesia não só como trabalho intelectual, mas, igualmente, instintivo. Isso se esclarece à medida que o poeta valoriza, explicitamente, o ritmo do poema, conforme suas próprias palavras:

Porque ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, do coração ou do cosmos [...] Uma palavra de súbito brilha, e outra, e outra ainda [...] Uma música, sem nome ainda, começa a subir, qualquer coisa principia a tomar corpo e figura (Ibidem, p. 277).

Lopes vê a poesia eugeniana, mesmo sem rigidez métrica e estrófica, “como uma espécie de música”, já que é uma composição que prima pelas “recorrências de esquemas que regem sílabas, acentos, frases, curvas melódicas, efeitos articulatórios, imagens” (1994, p.133). Ou seja, a poesia eugeniana é, fundamentalmente, ritmo.

Segundo Paz, “o ritmo é um imã” e “a criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização do ritmo como agente de sedução [...] o ritmo **provoca uma expectativa, suscita um anelo**” (1982, p. 64-68. Grifos nossos). Sendo assim, o ritmo é capaz de evocar sensações no leitor que o colocam em “uma atitude de espera” pelas imagens que resultarão das palavras empregadas.

O encadeamento das imagens, utilizadas por Eugénio, gera um sentido conceitual, ou seja, leva o leitor aos conceitos de paixão, amor, desejo, volúpia, paz etc. Essa significância é para Barthes “o sentido na medida em que é produzido sensualmente” (1973, p. 79). Assim, os conceitos que depreendem dos textos

eugenianos são conceitos construídos, sensual e sensivelmente, nos procedimentos sonoros e imagéticos de sua poética.

Nas poesias eróticas, Eugénio abusa das imagens da natureza que acabam por revestir as imagens sexuais que povoam seu imaginário poético. As influências da cultura grega somam-se à brevidade herdada da cultura oriental e configuram um corpo poético misto de brevidade e melancolia<sup>2</sup>.

Octavio Paz observa que, com relação à sexualidade, a civilização oriental via na cópula – masculino e feminino – a conversão do homem ao cosmos e este, por sua vez, é regido por dois princípios vitais ou um ritmo duplo: yin/yang, céu/terra, ativo/passivo, etc (1979, p. 94). Além disso, para representar tais relações os adeptos do tantrismo e do taoísmo desenvolveram modos diferentes. Vale destacar um fragmento:

os símbolos e expressões tântricas são conceitos sensíveis e obedecem a rigorosas classificações de ordem filosófica, enquanto que as imagens taoístas são fluidas e estão mais próximas da imaginação poética que no discurso racional. Taoísmo não é regido por uma dialética intelectual, mas pela lei de associações de imagens: uma arborescência poética. Num caso, o corpo humano é o cósmico concebido como uma geometria de conceitos, uma lógica espacial; no outro, como um sistema de metáforas e imagens visuais, um tecido de alusões que perpetuamente se desfaz e se refaz [...] A imagem do corpo humano como o duplo do corpo cósmico aparece por vezes em poemas, ensaios e pinturas. Uma paisagem chinesa não é uma representação realista, mas uma metáfora da realidade cósmica: a montanha e o vale, a cascata e o abismo são o homem e a mulher, yang e yin em conjunção e disjunção [...] Na China o corpo é uma alegoria da natureza: riachos, ribanceiras, picos, nuvens, grutas, frutas, pássaros (1979, p. 94).

Como se observa, trata-se de uma “criptografia sexual” e essa construção se representa nos poemas do poeta português. As metáforas eugenianas criam um código erótico de imagens fixas e justas que, como nos tradicionais haikus, primam pela “economia verbal”, “linguagem coloquial [e] amor pela imagem exata e insólita” (PAZ, 1991, p. 203).

#### IV. VIAGEM PELA CRIPTOGRAFIA SEXUAL EUGENIANA: ANÁLISE POÉTICA

Apresentaremos, a seguir, a análise de poemas eugenianos, não na tentativa de esgotar sua significação, mas a fim de demonstrar na prática como essas diversas teorias se entrelaçam na construção do duplo erótico nessa rica poesia portuguesa.

##### **Lettera Amorosa**

Respiro o teu corpo:  
Sabe a lua-d'água

Ao amanhecer,  
Sabe a cal molhada,  
Sabe a luz mordida,  
Sabe a brisa nua,  
Ao sangue dos rios,  
Sabe a rosa louca,  
Ao cair da noite  
Sabe a pedra amarga,  
Sabe à minha boca.

Adentrando pelo título, observa-se em “Lettera Amorosa” a configuração de uma carta de amor que, de certa forma, é o próprio corpo lido pelo poeta que o sabe de cor e que o colore para o leitor usando o branco (lua, cal, luz) e o rubro (sangue, cair da noite).

A construção em redondilhas é responsável pela simetria do poema que sugere a perfeição do corpo físico evocado. Tal construção, de fácil assimilação, envolve o leitor num movimento rápido e ritmado, fazendo-o se sentir, também, sabedor do corpo/poema. Às vogais fechadas do primeiro verso (Respoiro o teu corpo), sucedem, ao longo do poema, vogais abertas (sabe, d'água, molhada, nua, rosa-louca, pedra amarga) que funcionam como a entrega do corpo físico/textual ao poeta/leitor.

A repetição do verbo “sabe” no início dos versos 2/4/5/6/8/10/11 promove um anelo graças ao ritmo dado ao poema. A recorrência é um “modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade” e demonstra que “se está a caminho e que se insiste em prosseguir” (BOSI, 2000, p. 41). Assim, por meio da reiteração do som/palavra materializa-se a vertigem do ato de exploração/leitura amorosa do corpo/poema.

A cada “sabe” o significado se condensa em saber e sabor que o poeta degusta, sinesteticamente, com os olhos e a inteligência. Na tradição filosófica do haiku, o sentir “é alguma coisa que está entre o pensamento e a sensação, o sentimento e a idéia” (PAZ, 1991, p. 197). Essa disposição oriental encontra-se no primeiro verso, no qual há a integração do poeta/leitor com o corpo/texto assim que ele o “respira”, ou seja, a sensação olfativa é distribuída ao paladar (sabor) e ao intelecto (saber).

As imagens elementares da terra (cal), da luz, do vento (brisa), da água (rio) são evocadas para compor uma pluralidade na unidade harmônica do corpo/natureza/texto. Diz Eugénio que “a terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para dar corpo a todo o amor de que minha poesia é capaz. As minhas raízes mergulharam desde a infância no mundo mais elemental” (1990, p. 288). Assim, as metáforas elementares são, nesta poesia, imagens- geratrizes, pois geram uma nova imagem adjetivada, muitas vezes dissonante racionalmente, mas sensivelmente harmônica.

É exemplar a imagem “luz mordida” que funde a abstração da claridade ao ato concreto de morder, o qual contém o escuro da boca fechada e a fome, imagem erótica do desejo. Já “brisa nua” humaniza a natureza à medida que torna visual o elemento “ar” por meio da sensação tátil: ao associar o frescor da brisa ao descritivo nua, o poeta potencializa a sensação ao máximo, gerando a imagem de um arrepio. A normalidade sofre um abalo com a cópula da imagem arrepio (imagem-gerada pelas imagens-geratrizes) ao sabor, gerando uma imagem virtual da língua sobre o corpo. Lembrando Bosi: “A realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo” (2000, p. 46).

A imagem do nenúfar “lua d’água ao amanhecer” recria, a partir dos elementos luz (contido em lua) e água, uma reação quase química no poema, dando-lhe claridade (no branco da flor) e umidade (no orvalho do amanhecer). Não se pode esquecer que na filosofia oriental “o orvalho, a névoa, as nuvens e outros vapores estão associados ao fluido feminino” (PAZ, 1979, p. 94). Nessa fusão surge o corpo desejado transfigurado pelo corpo poemático: branco e molhado, acordando para o poeta/leitor. Essa imagem é reiterada na seguinte: “cal molhada” é a parede branca

das construções portuguesas escorrendo a água da chuva, como o corpo fluindo e sugado no poema.

Mas, a tela eugeniana recebe, ainda, pinceladas de um vermelho vivo, dos “sangue dos rios” e “rosa-louca”. Na primeira imagem, o sangue como essência da vida potencializa a água doce dos rios, símbolo da vida para Bachelard, que pulsa/corre nas veias humanas como o rio no seu leito. Nessa recriação, todo o sabor sensível e intelectual do movimento erotizado da vida. Já em rosa-louca, a efemeridade conferida ao termo rosa junta-se ao adjetivo que representa o desespero da paixão, materializado na passagem do dia para a noite, do branco para o vermelho da flor. E, passagem, também, do doce para o “amargo” da “pedra” que representa a frieza do fim e a possibilidade do sabor e concretude em sua boca.

### **Corpo Habitado**

Corpo num horizonte de água,  
Corpo aberto  
À lenta embriaguez dos dedos,  
Corpo defendido  
Pelo fulgor das maçãs  
Rendido de colina em colina,  
Corpo amorosamente umedecido  
Pelo sol dócil da língua.

Corpo com gosto a erva rasa  
De secreto jardim,  
Corpo onde entro em casa,  
Corpo onde me deito  
Para sugar o silêncio  
Ouvir  
O rumor das espigas,  
Respirar  
A doçura escuríssima das silvas.

Corpo de mil bocas,  
E todas fulvas de alegria,  
Todas para sorver,  
Todas para morder até que um grito  
Irrompa das entranhas,  
E suba às torres,  
E suplique um punhal.  
Corpo para entregar às lágrimas.  
Corpo para morrer.

Corpo para beber até o fim –  
Meu oceano breve

E branco,  
 Minha secreta embarcação,  
 Meu vento favorável,  
 Minha vária, sempre incerta  
 Navegação.

O título, altamente imagético, condensa em si todo o poema que, como um corpo vivo, nos convida a adentrá-lo e amá-lo, pela sensação de familiaridade passada pelo eu-lírico. Na verdade, este corpo habitado por Eugénio de Andrade é o próprio corpo textual e as metáforas transfiguradoras da realidade.

O poema composto por 4 estrofes irregulares (1:8, 2:9, 3:9, 4:7) e versos que não obedecem à métrica regular, porém há sons recorrentes que ecoam no corpo do poema. É o caso do “o” fechado na palavra “corpo”, cuja repetição se dá no início de cada estrofe e no início de outros versos ao longo do poema. Tal sonoridade se expande em “horizonte”, “fulgor”, “gosto”, “onde” etc., dando ritmo ao poema, por meio das rimas internas. Pode-se dizer, portanto, que a palavra fechada “corpo”, no início dos versos, vai se abrindo e sendo penetrada ao longo das estrofes, até a total abertura sonora em “água”, “à”, “embriaguez”, “erva”, “secreto” etc.

Se a rima é um “retorno obrigado” como diz Bosi (2000, p. 44), ou seja, um voltar para se certificar da imagem e acrescentar-lhe sentido, a reiteração da palavra “corpo” não se dá como mera repetição da imagem, mas como uma operação erótica. Diz o teórico:

A repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora agora. Ao contrário da visão fulmínea, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento de expectativa. Linguagem, agonia. A repetição me preme a conhecer o signo que não volta: as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso” (Idem, p. 43).

Dessa forma, “corpo” é uma imagem móvel que se transforma a cada verso e que materializa a (re) descoberta do eu-lírico no outro. Ou melhor, funda-se no poema a imagem da viagem, associada ao conhecimento desde a viagem cósmica de Parmênides em busca da verdade do ser. Nos haikais de Basho “a viagem é quase uma iniciação” ou “peregrinação religiosa”, ou ainda, “caminho para uma espécie de beatitude instantânea” (PAZ, 1991, p.196-201). Vê-se, portanto, erigir a

intimidade entre a religião e o erótico: as expressões empregadas em ambos são aquelas que guardam em seu cerne os sentimentos mais elevados.

Nesse sentido, ao “fantasiar”, ou seja, vestir de metáforas o ato sexual e o corpo explorado, o poeta enobrece a si próprio, como salienta:

A importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de dignificar aquilo que no homem mais tem sido insultado, humilhado, desprezado ou corrompido [...] Só através do corpo nós poderemos erguer a divindade de que formos capazes (1990, p. 296).

Mesmo falando do corpo físico, Eugénio de Andrade utiliza, novamente, a linguagem próxima da natureza, tão característica em sua poesia. As imagens de “horizonte de água”, “colina em colina”, “erva rasa”, “rumor das espigas”, compõem um “secreto jardim” e adquirem conotações sexuais, pois se limitam ao corpo amado/desejado.

Na exploração desse jardim erótico, a fantasia enobrece o ato sexual dando-lhe contornos figurados. O eu-lírico e nós, exploradores conduzidos por seus “embriagados dedos”, avistamos “horizontes de água” que camuflam umidades fisiológicas; “fulgor das maçãs rendido de colina em colina” dos seios em riste entregues à exploração; o “sol dócil da língua” que, dominada, aquece e, ao mesmo tempo, umedece o corpo amado.

No “hortus conclusus” da segunda estrofe, alusão bíblica ao Cântico dos Cânticos, as sensações do poeta são potencializadas e ele sente o gosto do cheiro da “erva rasa” que encobre esse corpo e respira o sabor dos pêlos pubianos na “doçura escuríssima das silvas”. À vontade, no corpo que lhe é familiar, o poeta se sente em casa, por isso “entro em casa [corpo] onde me deito para sugar o silêncio”, já que o silêncio só tem significado se dividido entre cúmplices. Silêncio que faz ouvir “rumor de espigas”, figura que se por um lado remete à fertilidade, por outro não pode ser desassociada do órgão sexual masculino<sup>3</sup>.

Na terceira estrofe, a urgência do ato sexual impõe que as imagens da natureza desapareçam, cedendo lugar à realidade físico-instintiva da carne. Por isso o corpo se abre em “mil bocas e todas fulvas de alegria”, ou seja, todos os orifícios claros

prontos para as possíveis penetrações, ou ainda, “para sorver” e “para morder” na potência selvagem do instinto. No grito que sobe “às torres” da garganta, a súplica por “um punhal” que penetre fundo o corpo, ensandecido pelo desejo, termina entregue “às lágrimas” de choro e gozo, num instante de morte ou desfalecimento, provocado pela purificação catártica de todas as emoções que antecedem o orgasmo.

A quarta estrofe sintetiza essa viagem do eu-lírico pelo corpo “branco”, cor preferida na poesia eugeniana, embarcado nas lágrimas salgadas de um “breve oceano” ao qual ele se integra por “beber até o fim”. Todavia, embora o corpo seja “vento favorável” à navegação do poeta ritmado pelas imagens que suscita, essa viagem é sempre “incerta”, pois o fim não dá a certeza de um novo começo e, nem sempre, alcança a plenitude desejada.

Esse intenso poema materializa o sexual no poético, pois se a fantasia e a imaginação são responsáveis pela eroticidade do primeiro, também o são com relação à poesia. A poesia, definida por Octávio Paz como uma “erótica verbal”, veste a imagem sexual sobrepondo-lhe uma imagem outra, a qual funciona como uma fina seda, tecido que deixa entrever dois mundos, iguais e diferentes ao mesmo tempo. O leitor, perturbado pela sexualidade transfigurada pela voz poética, deseja o poema não pelo que ele mostra, mas pelo que ele esconde em seus vãos e em seus silêncios.

#### **Variações em tom menor**

Para jardim te queria.  
Te queria para gume  
Ou o frio das espadas.  
Te queria para lume.  
Para orvalho te queria  
Sobre as horas transtornadas.

Para a boca te queria.  
Te queria para entrar  
E partir pela cintura.  
Para barco te queria  
Te queria para ser  
Canção breve, chama pura.

O poema acima é, como sugere o título, uma variação de “Corpo Habitado”, cujas imagens repetem-se aqui, todavia sofrendo novas cargas de significação. A composição em duas estrofes tem a musicalidade reforçada na métrica fixa em redondilhas maior e nas repetições de “te queria” cruzadas em quiasmo no final de um verso e início do seguinte (1 e 2, 4 e 5). Assim, o tom fechado, que caracteriza o “tom menor” na música, materializa-se na construção sintática emparelhando os versos.

A metáfora do jardim permanece para o corpo como espaço de prazer/alegria e de exploração, visto a riqueza de vida que se encontra neste ambiente. Na seqüência, o leitor é surpreendido por imagens de “gume” e “espada”, objeto de corte afiado e frio, transfiguradoras do ato sexual. Entretanto, “gume” repercute em “lume” que é clarão ou o fogo afiado do desejo do eu-lírico, este vê o “frio” atenuado no “orvalho” que, conforme foi demonstrado, trata-se das umidades sexuais.

Assim o eu-lírico prepara a cama para seu objeto de desejo “sobre as horas transtornadas” que é o próprio tempo condicional da construção verbal principal “Te queria”, que não é de certeza/posse, mas de possibilidade/desejo.

Diz Bosi que “entre a primeira e a segunda aparição do signo correu o tempo” (2000, p. 42), por isso, com a recorrência, há o aumento do desejo do eu-lírico. Percebe-se que o “te queria” final é de tom menor, suplantado pelo “Te queria” dos inícios que sugerem o desejo refeito e fortalecido.

Na segunda estrofe, o poeta recorre às imagens de corpo físico “boca” e “cintura”. A imaginação é, novamente, responsável pela eroticidade deste poema eugeniano que chega a sugerir uma ferocidade instintiva nos verbos selecionados: “te queria para entrar e partir pela cintura”. Como salienta Paz:

A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é braço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma, o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal (2001, p. 12).

Ademais, o poeta abusa da ambigüidade do verbo “partir” quando no verso seguinte adensa-o à imagem de “barco”, confundindo o leitor que já substitui a volúpia inicial, por uma viagem que desliza sobre o corpo/cintura do amado.

O eu-lírico finaliza o poema querendo-o “para ser canção breve”, ou seja, a própria composição poemática. É interessante destacar que “chama pura”, além de conter o chamamento sugerido no verbo substantivado, também se relaciona à purificação pelo fogo, ou melhor, é do fogo da paixão que se chega ao puro amor<sup>4</sup>.

### **Mar de Setembro**

Tudo era claro:  
Céu, lábios, areias.  
O mar estava perto,  
Fremendo de espumas.  
Corpos ou ondas:  
Iam, vinham, iam,  
Dóceis, leves – só  
Ritmo e brancura.  
Felizes, cantam;

Serenos, dormem;  
Despertos, amam,  
Exaltam o silêncio.  
Tudo era claro.  
Jovem, alado.  
O mar estava perto.  
Puríssimo. Doirado.

Em “Mar de Setembro”, a métrica curta, embora não fixa, possui certa regularidade (de 4 a 6 sílabas) que faz lembrar as ondas do mar e o movimento amoroso mais sereno que vigoroso. Isso já pode ser antevisto no título que remete ao outono do setembro português: mar para se observar, não para entrar. Por isso, o eu-lírico, neste poema, faz-se observador de uma realidade infinitamente clara que se assemelha a uma composição pictórica abstrata.

O verso inicial “Tudo era claro” é procedido de dois pontos que se explicam nas imagens concretas de céu, lábios e areias do verso 2. Lábios representam o corpo físico entre o céu e a terra que em comunhão cósmica com as extremidades forma um todo em essência de luz. Essas imagens-geratrizes originam outras como mar, ondas, corpos que vão se depurando até o verso 13, que repete o primeiro

adensando-lhe cores virtuais como azul, verde e branco das imagens propostas. Essas cores são misturadas pelo movimento dos “corpos ou ondas” que “iam, vinham, iam”, tornando-as “ritmo e brancura” potencializando a idéia de luz.

As qualificações substantivadas felizes/ serenos/ despertos geram novo movimento nas ações cantam/dormem/amam, culminando na plenitude do silêncio e do isolamento amoroso. A imagem de “jovem, alado” funciona como imagem-juízo da pureza/inocência/leveza do amor em essência.

Nesse sentido, o poeta chega ao inefável sugerido na depuração das imagens até o clímax do último verso: “Puríssimo. Doirado.” O superlativo valoriza a luz dourada da paisagem solar conferindo plasticidade ao poema, pois conforme o próprio poeta, “a plasticidade da minha poesia começa na palavra, sempre sensualmente muito apegada à matéria, e só depois se torna extensiva à imagem” (ANDRADE, 1990, p. 296).

Esse poema, portanto, desenha o erótico como a sede de transcendência, como nas reflexões de Octavio Paz: “o erotismo é em si mesmo, desejo – um disparo em direção a um mais além” (1991, p. 19). O mais além aqui é essência, luz e abstração.

### **Ocultas Águas**

Um sopro quase,  
Esses lábios.

Lábios? Disse lábios,  
Areias?  
Lábios. Com sede  
Ainda doutros lábios.

Sede de cal.  
Quase lume.  
Lume  
Quase de orvalho.

Lábios:  
Ocultas águas.

Esse poema é construído a partir de uma base imagética que se repete, enfatizando a idéia (re) velada no título: “Ocultas águas”. Essas águas que “quase” aparecem representam o limiar entre o salivar de desejo e o maremoto voluptuoso

que se esconde no interior do eu- lírico. O poema não possui métrica regular, apenas a brevidade e a justeza que somente raras vezes permitem mais de uma imagem por verso.

As imagens concretas desenhavam a paisagem marítima que existe virtualmente no poema e que tem sua equivalência no corpo físico. Assim os lábios criam “um sopro quase” de brisa, mas são “lábios” que equivalem às “areias”, como diz a segunda voz do poema.

Para Paz “o erotismo é antes de tudo e, sobretudo, sede de outridade” (2001, p. 20), por isso, o poeta, buscando a completude, dialoga consigo mesmo.

A equivalência lábios/areias remete-nos à sede sensual dessa completude, seja da boca na boca, seja da fragmentação dos cristais de areia que não se unem e, conseqüentemente, têm “sede de cal”, isto é, do braço do rio onde se acumulam. A apetência é “quase lume”, porém o fogo é “quase orvalho” e nesse “quase” não se completam, pois saliva e tormenta são “ocultas águas” no silêncio dos “lábios”.

Eugénio de Andrade comenta que sua poesia tem “apetência de silêncio” (1990, p.284) e vê a palavra como um escândalo capaz de negar, desocultar, ousar sobre o real. Nesse sentido, pode-se dizer que no poema, além das duas realidades apresentadas – do humano e da natureza – existe outra, metalingüística, que é erótico por não revelar, mas silenciar o poema como lábios que se fecham. Apenas o rumor das entrelinhas, significados escondidos nos vãos das carnes do poema.

### **Madrigal**

Agora  
Onde te despes  
É verão:  
Tudo  
Acolhe E  
Afaga  
O que teu corpo tem  
De concha  
Molhada.

Madrigal se configura como uma espécie de haiku, já que por princípio o haicai deve sugerir uma das estações do ano. Além do mais, há a brevidade que caracteriza tanto a composição oriental quanto os madrigais, que se definem como

composição lírica breve, entre a cantiga e o epigrama, e dá ao poema uma objetividade fotográfica. Tal objetividade é construída no ritmo dos versos curtos que sugerem uma tomada de imagens sobrepostas à fricção das sílabas e dos fonemas: aGOra/On - de/te/dês/pes/É/ve - rão, etc.

Se os três primeiros versos remetem ao calor do verão e parecem se referir a um lugar físico/geográfico onde se encontra o corpo nu amado, os dois-pontos apontam para uma explicação que traz uma grande surpresa/revelação. Incendiado pelo calor, este espaço se humaniza e “Tudo acolhe e afaga” para se refrescar no que o corpo desejado tem de “concha molhada”. Lembrando que concha é metáfora oriental para o feminino, pois é cadeia associativa de vulva (PAZ, 1979, p. 94), nessa geografia corporal, molhado se refere ao fluido sexual.

Como se vê, nessa pequena seleção poética estão representadas as metáforas essenciais da poesia erótica eugeniana que, embora sejam recorrentes, em cada poema adquirem novas modulações, surpreendendo os apaixonados pela grande poesia.

## V. QUASE CLÍMAX

“Concebo a palavra poética como um empenho do todo o ser. Num poema confluem imagens muito antigas (de coisas simples, muito densas como são as coisas do corpo) e outras mais recentes” (ANDRADE, 1990, p. 334). Com esse pensamento, Eugénio de Andrade dá a fórmula de sua qualidade poética: entrega – verdadeiramente erótica – ao fazer poético.

O duplo erótico da sua poesia consiste não apenas nas imagens que escolhe, mas no seu princípio construtivo de transfiguração poética. O leitor dessa poesia torna-se, inevitavelmente, um “voyeur” que se realiza no aparecimento-desaparecimento muito mais que no explícito.

Eugénio de Andrade potencializa o prazer do leitor por encobrir ao invés de descobrir o corpo textual. A construção eugeniana que Lopes tão bem nomeou de “rosário de imagens” (1994), pode-se explicar como sendo um varal sanfonado de metáforas que se estica na obtenção de variações de imagens elementares.

A influência da tradição oriental, destacada pelo próprio poeta, seja na associação corpo/cosmos, seja pelas justeza e brevidade, princípios geradores de sua arte poética, faz dessa poética um todo no qual tudo é absolutamente erótico: audição, tato, visão, paladar, olfato e, principalmente, o intelecto.

### **Referências bibliográficas:**

- ANDRADE, Eugénio. *Poesia e Prosa*. Portugal: Limiar, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século X). São Paulo: Duas Cidades, 1966.
- LÓPES, Oscar. Mãe d'água, ou a poesia de Eugénio. In: *A Busca de Sentido: Questões de Literatura Portuguesa*. Portugal: Caminho, 1994.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001
- \_\_\_\_\_. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Convergências: Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEIRCE, Charles S. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- PIGNATARI, Décio e outros. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- POUND, Ezra. *A essência da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

---

**NOTAS:**

<sup>1</sup> Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP, bolsista Capes.

<sup>2</sup> “Muita gente tem falado na incidência da cultura grega na minha poesia mas ninguém falou da influência da cultura oriental. Há uma brevidade, uma contenção no haiku que passou à minha poesia. Quando escrevi *Ostinato Rigore* andava interessadíssimo pelo budismo zen” (ANDRADE, 1990, p. 340).

<sup>3</sup> Embora a homossexualidade do poeta não seja determinante de sua qualidade artística é interessante destacar a seguinte declaração de Eugénio de Andrade: “pois também no erotismo me recuso a aceitar que as minorias sejam atiradas para um gueto” (1990, p. 344).

<sup>4</sup> Nas acertadas palavras de Paz a chama é “a parte mais sutil do fogo, e se eleva em figura piramidal [...] O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida” (2001, p. 131).

## ANEXO XIII –

Recorte retirado do prólogo da obra *O estaciones, oh castillos*, de Vilma Tapia Anaya.

## Preferible hablar de amor

Publiqué este artículo en un diario de Santiago de Chile a comienzos de 1999 y mi intención era hablar una vez más sobre Pinochet. Lo transcribo ahora con alegría.

Iba a escribir sobre Pinochet, pero estuve en Montegrande, donde nació Gabriela Mistral, y prefiero mil veces hablar de amor.

*En pos de ti  
he ido por mil direcciones  
ninguna equivocada.*

Las tres líneas son de una extraordinaria poeta boliviana, Vilma Beatriz Tapia Anaya, a quien conocí en Cochabamba dos años atrás. Su poema es uno de los más bellos que haya leído en los últimos tiempos. En sí es una respuesta al más famoso cántico de amor jamás escrito: el *Cantar de los Cantares*. Ese poema del Antiguo Testamento trata de los amores de la Sulamita con un pastor. En una de sus partes, la Sulamita bíblica pregunta por su amado sin encontrarlo:

*Abrí a mi amado  
pero mi amado se había ido  
¡Se me fue el alma tras él!  
Lo busqué y no lo hallé  
lo llamé y no me respondió.  
Los guardias de las murallas  
me golpearon y me hirieron.  
Hijas de Jerusalén: yo las conjuro  
a que si encuentran a mi amado  
le digan que estoy enferma de amor.*

En el Cantar, la Sulamita pregunta por su amado, lo busca y no lo halla. En el poema de Vilma Tapia, se busca al amado por mil caminos distintos y en todos se lo encuentra.

Esta versión me es más cercana. Quien ama ve el rostro de su amor en todas partes, mire donde mire estará siempre allí, adelantándose sobre el cielo, en los buses y cines, copando todos los espacios, todos los finales de camino. En sus últimos versos, el *Cantar de los Cantares* ratifica esa visión esplendorosa.

*No apagarán el amor  
ni lo ahogarán  
océanos ni ríos.*

Mi amor está, entonces, en todas partes y la maravilla es que ambos poemas, separados por dos mil quinientos años, se encuentran hoy para decir lo mismo: amar es estar condenado al espejismo. Es decir, a la forma más espléndida y maravillosa de morir. Es como una paradoja: la muerte es enemiga sólo porque en este mundo existe eso que se llama el amor. Una vida sin amor es radicalmente una muerte en vida. Por el contrario, una existencia inmortal no requeriría del amor. Somos seres humanos y eso implica una cierta dosis de amargura, pero al final es también una victoria. Vilma Tapia Anaya *dixit*:

*En pos de ti  
he ido por mil direcciones  
ninguna equivocada.*

Es decir, tú estás en el final de todos mis caminos. Donde miro te encuentro, cuando muera tampoco estaré sola, será otro camino más donde te encuentre.

**Raúl Zurita**

## ANEXO XIV –

Recorte retirado da contracapa da obra *El Agua Más Cercana*, de Vilma Tapia Anaya.

En lo profundo de la poética de Vilma Tapia Anaya mora la voz del ángel en busca de lo esencial, siendo lo esencial la transformación de lo disperso en lo unitario, en lo que verdaderamente se es. Así lo atestiguan cada uno de sus libros.

*El agua más cercana*, título que es un poema en sí mismo, es el testimonio de la mirada que surca por los espacios de sus *Expansiones* en la memoria, donde también está la niña que permanece asombrada: “Se abre un hueco / en el sol de la tarde / y llueve”, para revelarnos su dolorosa cuita “de estar alejándome / regreso”, y expresar lo que su ángel dice “de la mañana / ofrecías / tu pétalo más leve / un poco desprendido / ya de ti”.

Los poemas están contruidos con versos que se van reduciendo, frecuentemente, a un solo término, reducción que se ejercita todavía más allá, con el quiebre de los vocablos en simples monosílabos, juego verbal que se introduce para multiplicar los decires, o para dar lugar a las polisemias adicionales.

Quien se anime a penetrar en los jardines de este libro descubrirá un universo maravilloso donde la luz ilumina, cosa poco común en la oscuridad de las composiciones poéticas de estos tiempos, aventura que aseguro es mágica y verdadera.

Gary Daher Canedo

## ANEXO XV –

Recorte retirado da contracapa da obra *La fiesta de mi boda*, de Vilma Tapia Anaya.

Con este libro la poesía de Vilma Tapia Anaya confirma la solidez de una escritura que se sustenta en la exploración de su mundo interior y en la búsqueda de una expresión que ilumine la realidad. Precisamente, la escritura de esta poeta se caracteriza por lograr, en la fugacidad del instante, este efecto de iluminación.

*La fiesta de mi boda* comprende cinco partes, en ellas la palabra que nombra el mundo desde “las maternas aguas de lo oscuro”, –precisión inigualable de Lezama Lima para la poesía– hilvana, hila un recorrido traslucido de la voz poética. En “I. La trapezista en su reino” la palabra inicia el ascenso al apropiarse del vértigo y del peligro de vivir, para seguir en “II. En el lugar citado” y festejar el destino humano confrontado con las grandes preguntas y los miedos. La tercera parte “III. Parábola” presenta al lenguaje en tensión con sus posibilidades, intentando cercar la elusiva vivencia al nombrarla simple y sintéticamente para fraguar un posible encuentro. La cuarta parte “IV. El cuerpo de la sed” inquiere sobre la vitalidad de lo orgánico, lo vegetal y lo animal para iniciar el descenso hasta el lugar donde “descansan / las nubes/ el rayo/ los sueños”. Finalmente, en la última parte “V. Andamiajes”, que se inicia con un epígrafe de Blanca Wiethüchter, la voz poética se maravilla ante las posibilidades de construcción de la palabra.

Se trata de una poética compleja que si bien homenajea al mundo y al ser humano, también lo cuestiona: si nombra lo elemental lo hace ver en evolución, y si forja fidelidades con el lenguaje, luego las desvanece. Por otra parte, me parece destacable la conjunción de emoción y verdad que proyectan las imágenes de esta escritura, imágenes esenciales e intensas que inquietan y conmueven al lector, como aquella de la trapezista que *se canta/ tañe/ se ciñe el cinturón/ del deseo*, o esa de la *hermana del escorpión/ se hinca veneno/ abí donde el mal retiene*.

Alba María Paz Soldán

## ANEXO XVI –

Recorte retirado do prólogo da obra *Del deseo y la rosa*, de Vilma Tapia Anaya.

## PROLOGO

"El arte sucede", afirmaba Whistler. Es un hecho que adquiere dimensión propia a partir de sí mismo y cuyo objeto final no es otro que su propio ser. Es también el resultado de una experiencia de vida -o de muerte- que unifica su sentido y lo articula con el complejo devenir de los hombres. La literatura en este contexto, podría considerarse un mero juego ejecutado con palabras-fichas convencionales regidas al arbitrio del creador. Borges, sin embargo, resalta el hecho de que es la Emoción la que, finalmente, articula el lenguaje al arte. La obra debe nacer de una angustia genuina y no estar "elaborada" para crear una respuesta prefijada en el lector. El universo literario está plagado de autores que consideran que "el efecto de un texto es la meta esencial de lo que se escribe". Felizmente, la expresión auténtica del arte está asegurada por los grandes maestros, que no sucumbieron al engaño de las apariencias. Ser artista, ser poeta, es una categoría ajena al mundo.

*Del Deseo y la Rosa* es la revelación de un anhelo legítimo por encontrar ese "algo" que el poeta está destinado a no alcanzar jamás. Vilma Tapia Anaya, es una autora joven, "buscadora e itinerante".

7

Sensible e intuitiva. Tímida y errabunda. Comenzó a escribir de niña, trazando en diarios las palabras que no podía pronunciar. Amó. Intentó descubrir en los otros el eco de su propio ser. No lo logró. Se supo vacía y recomenzó caminos nuevos. "Imaginé que podía encontrar lo que yo no era en una geografía diferente. Viajé buscando el lugar. Sólo encontré mi cuerpo". La ilusión de descubrirse y la imposibilidad de conseguirlo en el mundo, nacieron en ella una ansiedad: lograr la comunión entre el ser y el cosmos. Deambulando, vivió religiones, exotismos, cuerpos, energías, senderos. Palpó, quizá, la Totalidad. Mas, luego, volvió a pisar el polvo. Y con el polvo, la nada y con ella la próxima búsqueda.

El libro es una confesión. Historia de ausencia permanente que se repite en las cinco partes que lo componen. Vilma abre su recorrido remarcando el sentido cíclico del tiempo, del que ella es un elemento tan recurrente como la vida misma. Por su cuerpo trahuma la existencia de los otros: "Tengo voz de palabras compartidas".

En *Miradas Dentro y Fuera*, la reiteración de la imagen acuática puntualiza el carácter natural y vivificante de la femineidad, que se emparenta con el "yin" de la china antigua, que representa, entre otras cosas, la energía cósmica, femenina, lunar y "húmeda". Las miradas que nos propone la autora, constituyen un desafío peculiar. Vilma es sujeto y objeto de su búsqueda. Y nosotros con ella. Contemplarse "sin párpados" es, en cierto sentido, acceder al conocimiento esencial.

Un juego paradójico domina el capítulo. Por un lado confiesa que su corazón es una "jaula de locos pájaros/ pájaros cantores que

8

resbalan/ por el oro de las trenzas de mis sueños". Hegel afirmaba que las aves dejan escapar su grito como un goce, y que llegan al sentimiento de sí mismas a través del vuelo. ¿Es éste el sentido que Vilma pretende cuando dice: "en cada pirueta suya mi ser cambia/ transformándose entera/ en risa?" Por otra parte, el placer dura muy poco y, casi inmediatamente, se destruye ante la constancia temerosa de que "en el espejo mis manos/ vacías de aves y de espadas tiemblan". Si abordamos, con Sartre, el tema de la mano como motivo privilegiado de la relación con el otro, entonces resulta fácil comprender el temor y la desazón que transmite Vilma con esta certeza. Es como si, en busca de la trascendencia, no encontrara más que vacío.

La mujer etérea, acuosa, no se pierde en *Mis Otros*. Se vivifica en un sentido algo ajeno a la sensualidad. Recorre los recuerdos que la acercan al hijo; se detiene en su infancia, en su ternura, en la forma nueva que la vida adquiere a través de sus ojos: "La mañana sólo por ti". El texto también testimonia la renuncia de la mujer por la felicidad del ser que repite su cuerpo:

Por ti dejo el sueño  
y le reclamo al mundo  
ser nido  
miel  
alegría.

Las imágenes son, en su mayoría, acuáticas y lunares. La simbología del agua, según Mircea Eliade, está emparentada con la de la

9

acceso al conocimiento de los otros y de uno mismo. Y el amor de las niñas es siempre tierno y perfumado. El hombre adquiere todo el sentido del ser y la existencia: "(...) eres/ ilusión que amo". Y la pequeña mujer que despierta al tiempo no es más que el recipiente infinito de las pasiones que se agitan.

Más allá de los sueños infantiles, los sentidos comienzan a tomar posesión de la fantasía. La piel asume, entonces, el poder supremo; la puerta de entrada; el camino esperado. La poesía de Vilma no habla del cuerpo. Se hace piel. En sus manos la sensualidad cobra un matiz de iniciación. El hombre es carne y ésta es espiritualizada por el rito del amor.

En su poesía no hay resentimiento. Al contrario, lejos del dolor, el Hombre toma proporciones divinas. Es el Dios del placer, del deseo: "Lámias mis labios/ cada pétalo./ Espalda curva cerrándose/ más y más./ Círculo/ argolla/ rodé entre planetas...". Círculos, arcos y concavidades dibujan la fiesta de los cuerpos: "túnel que amas infinito". Pero la celebración va más allá. Y el júbilo del sexo y los sentidos no tiene nada de sorprendente cuando se conoce la sed de la espiritualidad por superar los contrarios y las tensiones polares, por unificar lo Real, por reintegrar el Uno primordial, como afirmaría Eliade.

Las diversas escuelas tántricas han llegado a conclusiones similares y el "secreto de retener la savia" opera una serie de transmutaciones que se encaminan a la plenitud espiritual. Vilma Tapia Anaya, nos hace partícipes de su deambular entre "constelaciones de mar y constelaciones celestes".

11

luna y ambas refuerzan los poderes concentrados en la mujer. Así, Vilma centra la fuerza de su obra en el femenino; en ella. Pero ella es también vacío y la ternura del cuadro familiar no tarda en desvanecerse: "Conoci el dolor en sus ojos/ apenas peces/ Día a día fueron uvas de tristeza en mi garganta (...)"

Experiencias y anhelos se desmenuzan en *Anís Hasta el Alba e Ilusiones*. Resulta algo arbitrario organizar estas vivencias en una cronología ficticia. No obstante, pasando del estado de niña al de adulta, su camino parece orientarse hacia dos sentidos. Uno, el del conocimiento; y el otro, el del cuerpo. Aunque es importante resaltar el hecho de que ambos aspectos se complementan en un mismo objetivo; el encontrarse consigo misma. Un juego de imágenes completa el trayecto. Los poemas, casi todos breves, están trabajados con la maestría del perpetuo viajante, el que escruta confines.

Fui en tus rodillas niña ojos abiertos  
aprendiendo a coger luciérnagas  
con las puntas de mis dedos.

No es accidental la comunión entre los ojos y las luces. La inquietud de sondear los misterios de la vida se refleja ya en la infancia. También allí, muy temprano, se percibe la certeza de la soledad: "Fui una niña hundiendo la cara/ en las sábanas sin ti". Aunque la imagen podría fácilmente emparentarse con el ansia de devenir otra vez infante ante el dolor: "Soy una sirena ciega/ fetal y primitiva en el fondo de mi cuerpo". El afecto, la ilusión, la magia de la unión son, sin embargo, los elementos dominantes de los poemas de *Ilusiones*. No cabe duda de que el amor es uno de los caminos de

10

El libro se cierra con *Donde Habita la Rosa*. El camino andado parece no haber calmado del todo la inquietud. Se percibe un descenso al infortunio. Pero Vilma mantiene, a pesar de la adversidad, energía positiva:

El vacío no es carencia  
sino rosa dormida

*Del Deseo y la Rosa* es el primer fruto de una voz nueva. Resultado de una experiencia particular y auténtica. Festejo de los sentidos. Vilma nos sumerge en sus senderos; nos entristece y apasiona. Nos compromete con una búsqueda que, en definitiva, unifica tanto como separa. Luego de intentar la respuesta, de perseguir la liberación de la esclavitud temporal, encuentra el sueño, la posibilidad de cambio; el contenido del vacío en sí misma. Después de su trajinar por los cuerpos y las constelaciones, dice simplemente: "Estoy en paz".

ELENA FERRUFINO - COQUEUGNIOT  
diciembre, 1991

