

## *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão: la apertura del lenguaje

por *Adriana Kogan*  
(Universidad de Buenos Aires)

### RESUMEN

La arquitectura ocupó durante de la década del 50 en la cultura brasileña un lugar central, en la medida en que funcionó como un espacio de realización de la utopía modernizadora del país. La literatura, y más específicamente la Poesía Concreta, se valió de recursos del lenguaje arquitectónico como un modo de legitimar su propia escritura. Uno de los efectos que provocó este proceso fue que los diferentes lenguajes artísticos fueron perdiendo especificidad. En 1972, el poeta Waly Salomão publica *Me segura qu'eu vou dar um troço*, libro diagramado por Hélio Oiticica, en el cual la dimensión visual es relevante, en la medida en que tanto la disposición tipográfica como la presencia de fotografías dotan al texto de un carácter que excede su naturaleza literaria, para conformarse también como un libro-imagen. Este trabajo se propone reflexionar acerca del modo en que el uso expresivo de la imagen en *Me segura qu'eu vou dar um troço* pone en cuestión la asociación técnica/racionalidad propia de la ideología estética del arte moderno.

WALY SALOMÃO – POESÍA – ARQUITECTURA – VISUALIDAD – IMAGEN

Waly Salomão, bahiano, siempre fue, incluso desde un lugar oblicuo, un actor fundamental en el campo de la cultura brasileña, ya sea como poeta, prosista, artista plástico, performer, gestor cultural o letrista, que es como más se lo conoce. A comienzos de los años 70 fue arrestado en San Pablo, en la cárcel de Carandiru, por portar marihuana, donde comenzó a escribir “Anotaciones en el pabellón II”, parte de lo que luego fue su primer libro, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, “mezcla de diario, poema largo y apocalipsis”, como dice Paulo Leminski, que fue publicado en 1972, con el seudónimo Waly Sailormoon, en la fase más dura de la dictadura militar, iniciada con el Acto Institucional n°5 de 1968.

En una carta de comienzos de los años 70, el artista plástico Hélio Oiticica, con el cual Waly mantiene una gran afinidad intelectual, le escribe a Waly que la tarea principal de los artistas brasileños, es “abrir el lenguaje para que quebrar la quietud esclerosante, generar argumentación” (Oiticica 2003).<sup>1</sup> Desde la perspectiva de este trabajo, esta apertura del orden del lenguaje es tomada al pie de la letra por Waly, y se manifiesta en el modo en que se articula *Me segura*, que Waly propone que debe ser leído con un “ojo misil”, y no con un “ojo fósil”; o sea, fiel al modo en que fue escrito, recuperando el movimiento autopropulsado, capaz de ver más allá de lo que ve una mirada petrificada, acostumbrada.

Ahora bien, ¿dónde es posible leer esta apertura del lenguaje en *Me segura*? Esa es la pregunta que le voy a hacer al texto, y que intentaré responder a lo largo de tres apartados, que se focalizan en tres cuestiones: la creación de condiciones, el montaje y finalmente el uso de la fotografía.

### 1. La creación de condiciones

El sintagma “crear condiciones” aparece varias veces a lo largo de *Me segura*, y adquiere sentidos diferentes, aunque siempre ligado a la idea de que es preciso construir nuevas condiciones de enunciación. ¿Qué significa construir nuevas condiciones de enunciación?

<sup>1</sup> La traducción de los pasajes de los textos cuyas ediciones no tienen versión en castellano es mía.

Por un lado, es importante tener en cuenta las condiciones particulares de la escritura de *Me segura*, que comienza a escribirse desde la cárcel y en ese sentido se trata de un diario de cárcel, aunque anómalo, en la medida en que dista mucho del carácter confesional que define al género. En ese contexto de prisión, la escritura asume un carácter liberador, en tanto habilita una posición diferencial con respecto a la vida cotidiana, y prepara la mirada para ese ojo misil al que hace referencia Waly. Crear condiciones es, en este sentido, como dice *Me segura*, crear un modo de experiencia que permita que “el delirio sea la medida del universo”.

Por otro lado, crear condiciones se vincula directamente con la búsqueda de crear un lenguaje propio de Brasil, búsqueda iniciada por Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago* de los años 20 y que pervive en la recuperación que hacen de su figura los Poetas Concretos en los 50, y más tarde los Tropicalistas en los 60. Si se piensa, como Oiticica, en el bloque conceptual que Waly presenta como “ALPHA alfavela VILLE”, que condensa tanto la tradición europea de Godard como la realidad de la favela brasileña (Oiticica 2003), es posible leer la continuidad de esa misma pregunta acerca de qué y cómo puede ser creado un lenguaje propio, que a su vez dialogue con la literatura mundial.

De este modo, se puede pensar que una de las aristas de esta apertura del lenguaje que postula *Me Segura* tiene que ver con la puesta en crisis de ciertas condiciones de enunciación (que se puede pensar en términos de una escritura de denuncia, testimonial)<sup>2</sup> y la postulación de una dimensión inventiva y constructiva de un lugar imaginario nuevo desde el cual enunciar.

## 2. El montaje

En segundo lugar, la apertura del orden del lenguaje es posible leerla en el modo en que la escritura del texto procede a través del montaje de referencias, a veces explícitas y otras tácitas, al mundo griego, a la cultura popular, a la prensa amarillista, a la publicidad, a la alta cultura europea, etc. Este procedimiento, que por su propia naturaleza tiende a desjerarquizar los mundos de referencia configura, en el sentido en que lo vengo presentando, una imagen de mundo altamente caótica. En este sentido, y esto es lo que me interesa destacar, *Me segura* es un texto cuya estructura fragmentaria pone en cuestión la noción de diario como estructura totalizadora (el diario como testimonio abarcador de la experiencia) y de la noción de linealidad como forma privilegiada del pensamiento. El pensamiento tiene también, y sobre todo, la forma del caos, de la superposición, del

---

<sup>2</sup> Como sostiene Flora Süssekind (2003), los dos caminos que toma la literatura durante la década del 70 son el naturalismo de la “literatura verdad” (ligada a la novela-reportaje o a la parábola), de un lado, y la “literatura del yo” (ligada al testimonio, la memoria y la autobiografía), por otro. En ambos casos, ya sea bajo la forma de la referencialidad o de la autoexpresión, el trasfondo es naturalista, es decir, una concepción transparente del lenguaje. Dentro del primer grupo aparece el libro *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira (1979), que narra en primera persona su experiencia en la lucha armada, su prisión y posterior exilio. Se trata de una literatura realista, didáctica, memorialista, que busca suplir las lagunas del conocimiento histórico de ese período. En la narrativa posdictadura, dice Süssekind, la tematización de la dictadura y la tortura física se produce, por un lado, en términos testimoniales, y por otro lado en términos dramáticos, acentuando el dolor físico de la tortura y la heroicidad de sus protagonistas. Dentro del segundo grupo, que surge a remolque de la moda testimonial, se constituye el grupo de poesía marginal. Ligada a lo confesional, al diario íntimo, su preocupación no es el trabajo literario, sino la sincera expresión de quien escribe. Escribir es sinónimo de autoexpresarse. La materia de la poesía son las vivencias cotidianas del poeta. En una búsqueda de fusionar arte y vida, esta literatura se centra en la figura del “yo” que se autoexpresa, una subjetividad, y en la temporalidad del registro inmediato de un instante, escritura coloquial, lo trivial, lo pequeño. En este sentido, se constituye de un modo diferente de la prosa de la literatura-verdad, que tenía un carácter memorialista que recuerda aquello digno de mención, más que a un “yo”, apelaba a reponer un referente.

fragmento, del entramado, del laberinto: “Una construcción de un laberinto barato como el trenzado de las bolsas de hilos de plástico” (Salomão 2003: 69), tal como el texto se autodefine.

“Autorretrato”, el segundo de los trece textos que conforman *Me segura*, lejos de constituirse como un ejercicio de autofiguración, se presenta como una superposición de enunciados donde el “yo” de quien es retratado se diluye en una sucesión de imágenes. No solo no hay una autodefinición, sino que tampoco parece haber un autorreconocimiento: “Autorretrato. confesionario. capítulo de memorias. mi pelo rapado máquina cero. oración para que ellos no corten mi pelo de nuevo. no tengo ninguna personalidad. carácter de muchedumbre. crecimiento de mi pelo. todo poder es provisorio” (Salomão 2003: 109).

Si el régimen represivo de la cárcel apuntaba a borrar, mediante un corte de pelo uniforme, las marcas particulares de la identidad, de lo que se trata, viene a decir *Me segura*, es de resistir a ese borramiento mediante un ejercicio ético: disociando el orden concreto del cuerpo (el pelo) de la identidad (el preso). Entonces, un autorretrato ya no consiste solo en construir una imagen definible del “yo”, sino más bien en ejercer ese “poder provisorio” dado por la propia potencia del lenguaje en su mera experimentación. Es decir, en la medida en que abre la posibilidad de ver el mundo de otro modo, el lenguaje viene a poner en cuestión la clausura identitaria basada en un sujeto “yoico”: “¿Será el yo de una persona una cosa aprisionada dentro de sí misma, rigurosamente enclaustrada dentro de los límites de la carne y del tiempo?” (Salomão 2003: 64). En este sentido, se puede leer en el texto su dimensión desestabilizadora de los límites de lo que Waly llama la “cárcel del yo”, cárcel simbólica, aunque no por eso menos “real” que la cárcel como institución.

En el texto que prologa a *Me segura*, Antonio Cícero (2003) lee el carácter teatral de la escritura de Waly, en la medida en que el mundo es presentado como un teatro en el cual cada persona no sólo *representa*, sino que además *es* el personaje que le es dado representar en su propio drama. Agamben, a su vez, en *Medios sin fin* señala que

Las máscaras no son personajes, sino gestos que adquieren su figura en un tipo, constelaciones de gestos (...) Gesto es el nombre de esta encrucijada de la vida y del arte, del acto y de la potencia(...) Es un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un fragmento de arte sustraído a la neutralidad de la estética: praxis pura(...) que deja que se precipiten en la situación los cristales de esa sustancia social común. (2001: 68)

Así, siguiendo a ambos autores, el carácter teatral de la escritura de *Me segura*, traducido en el uso de la máscara como salida del “yo-prisión”, se configura como un modo de restitución, o producción, de esa sustancia social común. Es decir, en la medida en que el lenguaje se presenta como posibilidad de desobjetivación, es capaz de revelar el espacio de lo impersonal, como se afirma en *Me segura*: “Perder los trazos particulares del rostro para que lo otro aparezca” (Salomão 2003: 69).

Así, en *Me segura* se reconoce tanto el mero *gesto* tanto de la escritura en su proceso de hacerse como de la máscara en su acto de no revelar nada más que la propia potencia. En este sentido, el lenguaje en *Me segura* exhibe su carácter inoperante (en términos de Blanchot): “Mientras se masturba continuamente en su campo discontinuo. El texto va mordiendo su propio rabo” (Salomão 2003: 106), dando cuenta de un inacabamiento que hace emerger el acto de escribir más como *gesto* que como *producto*.

Y en este punto, ligado a la dimensión inútil, improductiva del lenguaje, aparece la tercera cuestión con la que voy a buscar responder la pregunta inicial acerca de dónde es posible leer la apertura del lenguaje en *Me Segura*, y que es la cuestión de la fotografía.

### 3. El uso de la fotografía

En tercer lugar, la apertura del lenguaje en *Me Segura* está estrechamente vinculada con un proceso de descomposición de la desconfianza en la palabra, y la apelación a la imagen como un modo de subsanar esa descomposición. Si en los años 60 la palabra había sido la herramienta revolucionaria por excelencia (Claudia Gilman 2003), en los años 70, en el contexto de la dictadura, el fracaso de esa confianza en la palabra es rotundo.

En este sentido, abrir el lenguaje consiste en abrir la posibilidad de crear vías de comunicación alternativas, además de la palabra, lo que significa también la posibilidad de crear de vías de comunicación alternativas a la racionalidad.

En *Qual é o parangolé?*, ensayo que Waly escribe sobre el ya mencionado Hélio Oiticica, Waly señala que Oiticica, en su trabajo con los *Parangolé*, intuyó que el morro era el diferencial que necesitaba después de haber atravesado el desierto del mundo sin objetos de Malevitch. Con el morro, dice Waly, Oiticica aprendió el valor de la ambigüedad sinuosa, la ambivalencia.<sup>3</sup>

Si bien Waly dice esto a propósito de Hélio Oiticica, de todos modos bien vale para su propia escritura. Por un lado, la escritura de *Me Segura* procede, como ya señalamos, de un modo laberíntico, semejante a la geografía zigzagueante de los morros cariocas. Por otro lado, el uso de la gíria da al texto una “ambigüedad sinuosa” que pone en cuestión la línea recta, forma racional por excelencia: “El mío es un flujo meándrico”, dice Waly en la segunda edición del libro, incluida en *Gigoló de Bibelôs*.

*Me segura qu'eu vou dar um troço* es un libro diagramado precisamente por Hélio Oiticica, en el cual la dimensión visual es sumamente relevante, en la medida en que tanto la disposición tipográfica como la presencia de fotografías dotan al texto de un carácter que excede su naturaleza textual.

Desde este punto de vista se puede leer la foto de tapa del libro, en la cual la aparición del propio Waly pone en tensión los límites de la ficción y problematiza el pacto de lectura que el lector debe establecer con el texto.

Y desde esta perspectiva se puede leer también “Ariadnesca”, uno de los poemas que componen *Me segura*, que me interesa particularmente porque es un texto que va acompañado por dos fotografías.

Una de ellas es la de un hombre (nuevamente, igual que en la tapa, la imagen es la del propio Waly) bebiendo de una manguera de gasolina, acompañada del texto “Este hombre vive de gasolina hace 7 años. Bebe dos litros por día” (Salomão 2003: 151). El texto alterna fragmentos de la noticia relatada con un lenguaje amarillista de este hombre, llamado Roque Gomes Mariano, hijo de un mecánico, que tiene este “extraño hábito”, un “procedimiento anormal que precisa ser corregido” (Salomão 2003: 153). De este modo, la apertura al lenguaje de la imagen aparece estrechamente vinculada con la apertura al lenguaje de la prensa amarillista otro lenguaje, que aporta morbo y también humor al poema, que podemos leer a modo de una parodia de los nuevos modos de vida marginales, contraculturales, de los años 60.

“Navegar es difícil, vivir no es difícil”, se lee en “Ariadnesca” (Salomão 2003: 155), aludiendo a la metáfora de la navegación que atraviesa todo *Me Segura*, si se piensa en el personaje del Marujeiro da Lua, y en el propio seudónimo de Waly Sailormoon, pero también en los flujos meándricos que perfilan el movimiento navegante de escritura del texto. Metáfora que llegará unos años después hasta la revista *Navilouca* (nave de los locos), cuyo nombre fue tomado del primer capítulo de *Historia de la locura en la época clásica* de Michel Foucault, publicación de un único

---

<sup>3</sup> En este mismo sentido va la hipótesis de Lucio Agra (2010), que sostiene que Oiticica devora a la tradición de la vanguardia europea (Mondrian, Malevich, Schwitters, Doesburg, Lissitzki). Es decir, toma de ellos el aspecto constructivo y le adiciona la “cuarta dimensión” descubierta a partir de la empiria, del movimiento meándrico de las quebradas del morro. Es decir, la arquitectura de la favela constituye para Hélio la cuarta dimensión tan buscada por los europeos. Incorpora su dimensión arquitectónica en *Tropicália* y lo desarrolla en el movimiento que proporciona en *Parangolé*. En otras palabras, el morro es lo que le da la ambigüedad sinuosa, la curva a la recta geometría constructiva de los europeos.

número que en 1974 se proponía como el receptáculo de una intelectualidad desgarrada, cuya marginalidad era vivida y definida por conceptos producidos por el orden institucional, y en la que se embarcarán Waly Salomão y Torquato Neto como ideadores y realizadores del proyecto, y del que participarán, entre otros, Hélio Oiticica y Rogério Duarte.

La segunda fotografía que acompaña al poema corresponde a un paisaje: el morro Pan de Azúcar, típica imagen tropical de Río de Janeiro, espacio que, se dice en el texto, es la casa de Roque Gomes Mariano. Así como el Pan de Azúcar, aparecen en el poema otras referencias a geografías sobre las cuales el texto ejerce una pequeña torsión de sentido que los resignifica, como es el caso de Creta, devenida “Socio Creta”, la sociedad secreta, clandestina, de la cual quizá forme parte el bebedor de gasolina.<sup>4</sup>

De este modo, y en relación con el movimiento anti-lineal que señalé en la escritura del texto, “Ariadnesca” remite a un laberinto cuyos hilos no llevan linealmente a la salida, sino más bien al “campo discontinuo” del poema, en el cual “el texto va mordiendo su propio rabo”.

Además de las fotografías, hay otro elemento que es importante para analizar la apertura del lenguaje del texto, que está vinculado con una pregunta que el texto plantea acerca del lugar del poeta en el mundo de los años 70. ¿Cuál es el lugar de la lírica en el mundo de los mass-media, en la era de la basura? La respuesta que configura *Me Segura* es certera: la literatura debe incorporar personajes como el bebedor de gasolina, la basura, el descarte, lo *trash*: “Me segura queu vou dar um troço apocalipopótico. TRASHico. retarDADAico”. Es decir, siguiendo a Rancière en sus reflexiones acerca del reparto de lo sensible,<sup>5</sup> el poeta debe ser capaz de asimilar aquello que, que antes constituía la parte no artística de la obras: la basura,<sup>6</sup> y que ahora, en *Me segura*, se hace parte legible y significativa del texto. El lugar del poeta, en este sentido, se constituye como el lugar de la supervivencia.

Así, *Me segura* incorpora ciertos discursos que antes no formaban parte del repertorio de opciones disponibles, y los superpone bajo la forma anti-jerarquizadora del montaje, configurando, como señalábamos antes vías de comunicación alternativas a la racionalidad.

Para concluir, intenté plantear la cuestión de la fotografía en *Me segura queu vou dar um troço*, enmarcándola en una cuestión más amplia, que es la apertura que se produce en el orden del lenguaje. Apertura que abarca la problematización de las condiciones de enunciación, el montaje como procedimiento y la incorporación de nuevos discursos y lenguajes.

Ante una crisis política (signada por el fracaso de una izquierda ortodoxa, sostenida en los principios emancipadores de la razón) y una crisis estética (signada por la descomposición de la palabra como herramienta de transformación social), *Me segura* puede ser leído como la postulación de *otro modo* de concepción de la literatura. Concepción que pone en cuestión la forma lineal del pensamiento, mediante la configuración de un lenguaje laberíntico, una estructura textual fragmentaria y la incorporación de lo *trash*.

## BIBLIOGRAFÍA

---

<sup>4</sup> Y se podría incluir en esta serie a “Territorio Randomia” (1975), unos de los *Babilaques* (poemas visuales) que Waly escribió durante su estadía en Nueva York, y en el cual Rondonia aparece sustancialmente modificada por el movimiento aleatorio del random.

<sup>5</sup> El reparto de lo sensible es el sistema de evidencias sensibles que permite ver algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Es decir, el reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de la distribución de los lugares. La política y el arte construyen ficciones, es decir, redistribuciones materiales de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.

<sup>6</sup> Podemos pensar en otras discusiones dentro de la literatura brasileña, como “La hora do lixo” de Italo Morriconi sobre Clarice Lispector, o la introducción del resto a la obra de artistas plásticos como Hélio Oiticica o Lygia Clark.

- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-Textos.
- Agra, Lúcio (2010). *Monstrutivismo*, São Paulo, Perspectiva,
- Cicero, Antonio (2003). “A falange de máscaras de Waly Salomao”, Waly Salomão, *Me segura que 'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Oiticica, Hélio (2003). “Heliotape”. Waly Salomão, *Me segura que vou dar um troço*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Salomão, Waly (2009). *Qual é o parangolé? y otros escritos*, Pato-en-la-cara, Buenos Aires. Traducción: Bárbara Belloc y Teresa Arijón.
- Salomão, Waly (2003) [1972]. *Me segura que 'eu vou dar um troço*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Salomão, Waly (2007). *Babilaques*, Rio de Janeiro, Contracapa.
- Süssekind, Flora (2003). *Vidrieras astilladas*, Buenos Aires, Corregidor. Traducción: María Teresa Villares.