



Agarrame que voy a hacer un escándalo: el humor TRASHico de Waly Salomão

Hold me, I'm going to make a scandal: the TRASHic humor of Waly Salomão

Paola Santi Kremer¹

Universidad Nacional de Rosario
paolaskremer@gmail.com

Resumen: Preso durante la última dictadura militar brasileña, Waly Salomão inició la escritura de su primer libro, *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), en el que inauguró procedimientos que atraviesan toda su obra. En este artículo analizaremos cómo utiliza el humor para establecer las relaciones que atraviesan su escritura a fin de poner en tensión la separación entre literatura y vida, abriendo posibilidades para ambas. Salomão marca límites solo para desarmarlos, impulsado por la potencia seductora de su humor. Construye formas de ubicarse en la frontera entre un yo y otros, en la frontera de cualquier límite, para, más que ultrapasarlas, disolverlas.

Palabras clave: Waly Salomão – Poesía – Humor – Brasil

Abstract: Incarcerated during the last Brazilian military dictatorship, Waly Salomão began to write his first book, *Me Segura qu'eu vou dar um troço* (1972), in which he inaugurated procedures that run through his entire writing. In this article we will analyze how he uses humor to establish relations, in order to put in tension the separation between literature and life, opening possibilities for both. Salomão sets limits only to disarm them, driven by the seductive power of his humor. Builds ways of locating himself on the border between a self and others, on the border of any limit, in order not only to surpass, but to dissolve them.

Keywords: Waly Salomão – Poetry – Humor – Brazil

¹ Paola Santi Kremer (Porto Alegre, Brasil, 1990) está finalizando la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario, en la que investiga micropolíticas del humor en la poesía de Argentina y Brasil durante los contextos de las últimas dictaduras militares a partir de las obras de Néstor Perlongher y Waly Salomão.

En 1970, plena dictadura militar brasileña, Waly Salomão fue arrestado por posesión de marihuana y enviado al Carandiru, una de las mayores cárceles de América Latina. Confinado, empezó la escritura de su primer libro, *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), inaugurando una serie de procedimientos que atravesaron toda su obra. En este artículo nos centraremos en cómo el humor habilita una serie de movimientos en el libro, como es su particular relación con la tradición, la trascendencia de la separación entre literatura y vida, y la disolución de nociones identitarias, a partir de un uso descentrado del yo en que múltiples voces se vinculan generando un movimiento constante en las relaciones.

El encarcelamiento, según el propio Salomão² generó las condiciones para el desarrollo de una escritura que se constituye como soporte para la mutación. El pasado (la memoria, la tradición) es transformado en el presente de enunciación de múltiples voces que suenan en las páginas mezclando escenas intensas para provocar la irrupción de lo desconocido. Waly escribía para no sujetarse al lugar de víctima paralizada por el miedo que solidifica las relaciones en cuanto sujetos y objetos, y así multiplicaba posibilidades para la vida en el contexto de control extremo de una cárcel en dictadura militar, pero también apuntando a la liberación de otro confinamiento, el del “cotidiano estéril / de horribel fixidez” (Salomão citado en Cícero 493). Para eso, impugnó los principios de la lógica y de la contradicción, estableciendo una relación con la escritura en la cual el humor es parte fundamental en la vinculación móvil de los fragmentos que la comprenden: la memoria y la experiencia, así como la tradición, corren entre sus voces generando un mosaico de archivos para la creación que, a su vez, recrean la vida en la potencia de su movimiento.

² “Meu primeiro texto teve de brotar numa situação de extrema dificuldade. Na época da ditadura, o mero porte de uma bagana de fumo dava cana. E eu acabei no Carandiru, em São Paulo, por uma bobeira, e lá dentro escrevi “Apontamentos do Pav Dois”. Não me senti vitimizado, de ver o sol nascer quadrado. Para mim, foi uma libertação da escritura.” (Salomão citado en Cícero 462)

El nombre del libro, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, se apropia de una expresión brasileña que espectaculariza la pérdida de control. Avisa que lo que viene evade una noción disciplinada del comportamiento, corporizando la escritura con un efecto humorístico en su aspecto contradictorio: quien la pronuncia no quiere ser agarrado, sostenido, sino que finge un pedido para anunciar que posiblemente sea protagonista de un escándalo. El apartado que inaugura el libro, titulado *Profecia do nosso demo* (11), o profecía de nuestro demo(nio), da pistas del juego que vendrá: un mosaico de apropiaciones impulsadas por el humor, empezando por la parodia bíblica, que ataca, a través del efecto cómico ya en la abreviación de la palabra demonio, al miedo.

El texto inicia con la repetición de un verso con referencia bíblica, “o céu retirado como livro que se enrola” (11), que ilustra la transformación de la experiencia de privación de libertad a través de la insistencia que prolifera el sentido. Se repite potenciando una fuerza vocal que, entre el anuncio de escándalo del título del libro y la promesa de profecía del apartado, establece una atmósfera sonora entre un rezo y un grito, como quien se repite algo hasta que las palabras entren en el cuerpo y simultáneamente permitan trascender el plano material al que está sometido. A su vez, la abreviación de lo que nombra el demonio y la repetición del verso con referencia bíblica dan pistas de que todo, en el universo del libro, será tanto fuente de vida y escritura como objeto de chiste: no habrá personaje, institución, tradición que aparezca intacta o estable en el lugar que ocupa. Salomão buscaba transformar la experiencia en la escritura y la escritura en la experiencia con la fuerza vocal de un escándalo-rezo³ y el humor generado por la apropiación de todo resto, apuntando a quitarle entidad, poder, al miedo, al demonio.

³ En el documental sobre Waly, *Pan-cinema permanente* (en línea 2008), de Carlos Nader, Maria Bethânia describe cómo el poeta leía alzando una mano sobre la cabeza, a los gritos, generando estupefacción a quienes lo rodeaban, y dice que era como un Antonio Consejero, el líder espiritual de la revolución de Canudos.

La parodia de profecía bíblica toma la fuerza vocal de un anuncio, un procedimiento que se repite en el libro con diferentes apropiaciones que nunca se corresponden a sí mismas, en un constante movimiento de tropiezos de tonos de las voces que se alzan en el texto generando efectos cómicos. Robert Escarpit describe procedimientos humorísticos que ilustran lo risible de la contradicción entre tonos, formas de generar contrastes o aproximaciones sorprendidas para “Crear entre el tono y las palabras un desajuste que obligará al agente a reír”, lo que asocia al tropiezo bergsoniano: “lee como baja una escalera y tropieza con un desajuste sorprendente” (77). Entre las voces que irrumpen en el texto de Salomão está la del propio escritor pensando el oficio y las posibilidades para la existencia que posibilita la apropiación de la voz de un personaje: “Homework: escrever um texto aproveitando o nome daquela revista publicada no passado brasileiro VIDA DOMÉSTICA. ser o cronista duma ligeira época.” (87). Procedimiento que se comenta resaltando el conservadurismo del objeto con el que juega (las revistas sobre la vida íntima), burlándose, en otro fragmento, de la revista Caras: “importantes grupos de nossas altas finanças interessados na restauração da revista que fasci fascinou as gerações passadas: Careta.” (94). Realiza un juego doble apropiándose de la fuerza espectacular de estas formas (de la biblia, de las revistas sobre la vida íntima) mientras las parodia. Se ríe de la forma original del anuncio y del automatismo de las instituciones que los utilizan, mientras es, simultáneamente, objeto de risa el propio texto que tropieza en sí mismo en el uso de voces que no corresponden a sí mismas. Realiza una desarticulación programada de su autfiguración como escritor en cuanto persona de la cual se espera coherencia y erudición para poder construir un texto libre de las nociones de lucidez y locura, que responda, en cambio, a una forma de espiritualidad vinculada al cuerpo:

JUÍZO FINAL

Loucura é criar altas medidas para si no jogo na farsa na leviandade e depois levar a vida pra esta eternidade. E

internamente não se poderia dizer isto: -é loucura- porque seria um comentário e o deus encarnado não se permite isto. (12)

La locura en este anuncio profético es vivir eternamente siguiendo las normas del cotidiano estéril, una existencia limitada por la noción de lo ridículo, por la noción de contradicción que comprime los roles a través de nociones identitarias. Concluye el fragmento sentenciando que la noción misma de locura debe ser descartada porque el *dios encarnado* trasciende estas limitaciones. En el juego con las formas de enunciación de profecía bíblica, Waly reivindica un dios encarnado, un dios-cuerpo. Las apropiaciones proliferan y se mezclan en el entramado del texto al punto de construir la idea de que todo, incluso su propia figura como escritor, incluso el propio texto, será objeto de su humor, revelando un trabajo con el yo que desdibuja la separación entre arte y vida.

Florencia Garramuño, en *La experiencia Opaca: Literatura y desencanto*, percibe en *Me segura qu'eu vou dar um troço* un experimento radical sobre la experiencia y el yo que pone en tensión la noción sobre lo autobiográfico y la experiencia personal como relatos sumisos con respecto a una noción de identidad fija y se desarrollan como soporte para la experimentación de múltiples posibilidades que desarma la distinción entre literatura y vida, desaturizando lo literario. La experiencia de estar preso en Carandiru durante la dictadura se vuelve en la escritura un soporte para la creación en que los oficiales, los presos y las voces de Waly se articulan como restos de lo real dispuestos al juego, a la performance, al disparate. La memoria, la experiencia y la propia escritura, se vuelven materiales para la creación que a su vez permiten reinventar la vida. Garramuño retoma la lectura del artista Hélio Oitica sobre el libro de Salomão para pensar su concepción de la escritura en cuanto un entramado en que la experiencia, la memoria, la tradición, así como todo lo que es apropiado, aparecen como fragmentos que componen un archivo para la creación, una *euxistênciateca do real*, o *egoexistênciateca* de lo real (Garramuño 18). Estos restos

depositados en el texto sirven para pensar, más allá de la escritura de Salomão, toda una constelación de obras en Brasil y Argentina en la década de 1970 y su rechazo a la idea de obra como forma autónoma, separada de lo real:

Rescaldos de una existencia inabarcable y esquiva, tanto en la escritura como en su propia vivencia, la literatura como resto de lo real ya no se distinguiría de lo real porque en ambos espacios reina una indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario que no busca ser escamoteada. Se trata de restos o residuos; *lixos* -dice Hélio Oiticica-: basura, que, en su condición misérrima y abyecta, ya cuestiona varios mitos esteticistas sobre el poder redentor de una “obra” en la que restallarían los fulgores de un sujeto todopoderoso. (Garramuño 24)

El *lixo* (basura), el desperdicio, los restos de lo real, son materia para jugar con los flujos intensivos de los cuerpos, evadiendo una noción logocéntrica del arte. El *desbunde*⁴ (que sería una especie de exceso festivo), entramado a la experiencia de la cárcel y a lo que se toma de la tradición, son archivos para potenciar la desestabilización de las relaciones de forma en que todo se vincula de una forma horizontal en el texto. La tradición y lo autobiográfico, por ejemplo, se vinculan sin que una cosa impere sobre la otra. Todo es el archivo de una biblioteca puesta al servicio del juego, en que el propio tiempo se baraja en la ausencia de límites entre interior y exterior que desdibuja la linealidad de la narrativa. La escritura parte

⁴ Cecilia Palmeiro toma las lecturas de Oiticica y de Garramuño sobre Salomão para armar una constelación de obras brasileñas y argentinas a partir de nociones como el *desbunde* y las *estéticas de lo trash*; escrituras que se paran en la frontera entre realidad y ficción, que reivindican la precariedad del soporte y de la apropiación de toda basura armando “un nuevo entramado discursivo por el cual la literatura y la vida comenzaban a indiferenciarse en términos performativos.” (99) La precariedad del soporte, además de posibilitar relaciones no atravesadas por instituciones y el circuito editorial, de provocar la invasión de la poesía en el espacio público, en la vida, entraba en las propias formas de las escrituras mientras estas incorporan cualquier material o resto para hacer literatura. Menciona específicamente a Salomão en como hace surgir el problema del sujeto como índice de politicidad en su escritura. “Este nuevo modo de trabajo con el yo implicaría la experimentación de modos singulares de percepción de lo real, una exploración de posibles capacidades de experiencia en la formulación escrita de la vivencia. Escrituras del yo, muchas veces como plasmación de procesos de singularización.” (165)

entonces de la materia prima del cuerpo y sus intensidades (la risa, el grito, entre otras) para concebirse en cuanto experiencia, poniendo en tensión los paradigmas del arte y la representación, así como los de la política, ya que ésta también termina por ser atravesada por el cuerpo:

Al evitar la asociación de la experiencia a “lo vivido”, estos textos la aíslan de la certeza y el conocimiento. Intensifican un poder de afección y se proponen ellos mismos como formas de producir experiencia, al sostener en la presencia la posibilidad de una narración de las fracturas mismas que constituyen esa experiencia histórica y personal, sin intentar suturar esas fracturas. Es imposible reconciliar esta presencia de la experiencia con una idea de representación porque, al incorporar la dimensión de la cercanía física y de la táctilidad, escapa a la distancia que sostiene a la representación. (Garramuño 35)

En la composición de fragmentos y voces que se discontinúan y se retoman desordenadamente, experiencia histórica y personal, así como memoria y tradición, se vinculan en procedimientos habilitados por el humor. Apuntes de la experiencia en la cárcel se mezclan con apropiaciones a partir de una lectura malandra, paródica, en el caso de este fragmento de la biblia como manual de sobrevivencia en la cárcel, “NOÉ = intérprete de sinais. O sacassinais. O mensageiro da advertência” (13). Las referencias son traídas al texto con palabras inventadas y abreviaciones. Noé se vuelve un personaje malandro que *saca* (jerga que alude a quien percibe lo que no está evidente), percibe señales ante el peligro. Como otras de las piezas importantes del libro, el juego con la biblia vuelve a aparecer en esa especie de continuación discontinuada que mencionamos.

Uno de los aspectos que la lectura de *Oiticica* (la misma que fue retomada por Garramuño) resalta sobre *Me segura* sostiene la idea de que el libro no tiene principio ni fin. Según el artista conceptual que marcó profundamente el arte brasileño del período,⁵ el libro está compuesto por

⁵ Es suya la instalación *Tropicália* (1969), que inspiró el nombre del Tropicalismo, movimiento musical con el que Salomão tuvo relaciones estrechas, desde la composición de letras de canciones a la producción de recitales. La obra de su autoría *Parangolés* (1965)

fragmentos discontinuados que se retoman y transforman, por lo que un texto es el inicio y fin de otro, resultando en la disolución de la linealidad del tiempo y de los límites espaciales de la escritura. Al no tener límite espaciotemporal, no habría frontera que separe la obra de la vida. Oiticica compara la escritura de Waly a la escultura de Brancusi en el gesto de absorber el soporte: no hay mediación o separación entre realidad y arte, por lo que se diluye la linealidad del tiempo al quitarse la idea de principio y final de la obra. Waly “consume” el texto como Brancusi el soporte de la escultura. El poema empieza en otro poema, en otro apartado, y termina en el que vendrá, siendo las unidades apenas etapas en que el principio es siempre un fin y todo fin es un principio⁶. Esta forma de disolver la linealidad del tiempo que Oitica percibe en el libro ilustra la particular relación con la tradición que se lee en la escritura de Salomão. La tradición aparece en el texto como si fuera un chiste continuado por el autor. Como si dialogara con los escritores que trae al texto en una charla informal, sin ningún tipo de solemnidad, genera una atmósfera de camaradería en que las voces de otros se vuelven parte de un presente de enunciación en que todas son sujetos y objetos de chistes que se continúan o desvían. Esto se puede observar en el fragmento titulado *Mapa carcerário* (25), en que compone el mapa de una cárcel donde personajes e imágenes “Rol de visitas, blitzes, juiz do xadrez, as tatuagens (arabescos, leão com estrela na ponta da cauda, mulher, rosa dos ventos, amo-te).” (25) se mezclan a bandidos leyendo en

ejemplifica esta noción del arte en cuanto experiencia corpórea, ya que se materializa cuando es vestida por un cuerpo que baile.

⁶ “Eu estou pensando principalmente em “Um minuto de comercial”, que tem muito essa coisa, THE END, THE END, THE END (...). É como se no dia seguinte, quando você olha para o que você tinha escrito na véspera, você procura recondicionar tudo acrescentando uma nova perspectiva. E cada parte nova que você acrescenta é o recondicionamento do que foi feito antes, quer dizer, inclusive reformula coisa de outra época. Então há essa posição, como se fossem compartimentos do dia a dia, como se fossem lixos que você deposita, não sensações ou experiências do dia a dia. Mas o que eu queria dizer - não é vivências. que eu detesto essa palavra -, mas seria assim, como se fossem a biblioteca do dia a dia, não, uma eixistenciateca do real, do real, não, é porque a coisa é uma criação em si mesmo.” (Oiticica 517)

los periódicos cómo ejecutar mejor sus crímenes, al Sr. *Director de la Casa de Detención*, así como a referencias al grupo terrorista supremacista KKK, en una especie de carnaval en que lo más rígido de las instituciones y el horror del mundo pierden el poder de generar parálisis y miedo, mientras son transformados en objetos de teatralización y risa. En este contexto aparece también la tradición: los personajes de la cárcel aparecen juntos a Dosto (en referencia a Dostoievski), que tiene su nombre abreviado, nombrado sin el respeto o la aceptación pasiva de las reglas del mundo literario, *presentificado* en el texto de una manera próxima, afectiva. Francisco Alvim (2014) observa que

Ao trazer a tradição para o espaço ficcional, ele a recria imaginária e sensivelmente e assim a tradição é percebida de maneira mais concreta, “se presentifica”, pois passa a refletir-se num processo de componentes muito mais complexas e variadas do que aquelas que resultariam da utilização exclusiva de procedimentos racionais.” (468).

La tradición se vuelve parte del presente en el texto, son otras voces más vueltas parte del teatro en que el humor adhiere restos a una superficie seductora. En esa superficie el pasado (histórico, político, cultural y el de la tradición, inseparables de la intimidad), se presentifica, desprovisto de cualquier solemnidad, del peso de la seriedad que congela las formas de sus vínculos con el momento. Se vuelve alimento para construir voces que no se limitan por su contexto, liberando el texto de una noción de profundidad, de la interpretación como forma imperativa de vincularse con lo escrito. Al jugar con las citas en lugar de acoplarlas como piezas rígidas, transforma el pasado en el presente del instante de enunciación, generando efectos inestables. El humor es entonces el principio de la relación con la tradición que fortalece la disolución de la linealidad del tiempo y de la frontera entre arte y vida.⁷

⁷ La hipótesis de que su relación con la tradición sería comparable a la continuación de un chiste y el efecto de esto sobre la noción lineal del tiempo también encuentra indicios en sus referencias al modernismo brasileño, que dejó una notable herencia del humor en la

Fiesta en el pabellón

Bajtín percibió el humor como uno de los pilares de una cosmovisión subversiva, deseante, que sólo es posible si se derrumba primero la noción de lo ridículo como tejido fundamental del control social. La risa en ritos de la antigüedad era una purga espiritual, una forma de expurgar lo indeseado, ejecutar con el cuerpo una sanación espiritual y social. Para performar con libertad, el carnaval incorpora lo ridículo como un gesto político, estético, y espiritualmente valorable. Esta risa subversiva viene a liberar, en primer lugar, de la primera condena, la del yo, a través de formas de expresión que se oponen a toda pretensión de inmutabilidad, en contra de lo previsto, lo perfecto, e incorporan la “gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes” (34). La cosmovisión carnavalesca que describe emerge reiteradamente en el entramado de los fragmentos de *Me segura*, fundamentalmente en el hecho de que las voces que componen el texto funcionan cómo máscaras que se mueven en el flujo de la potencia del humor que diluye fronteras entre yo y otros, en la mutación constante de los personajes que lo componen.

Algunos fragmentos sintetizan esta relación, como en la proliferación de imágenes que compone un carnaval antropofágico, escena de abundancia: paisaje bíblico, griego, Hollywood, espacio público, aparecen juntos a palabras inventadas y abreviadas que lubrican la conexión de los restos en el juego:

Cinemex: um banquete fantástico de comidas baianas: tribex: regado com batidas: calor entorpecente: foquefoque como nas farras romanas de Holly: Morro de São Paulo: frutos tropicais, mil caranguejos: cachos de uva: mulheres levantando as saias: gente com a cara de vatapá, gente dentro das panelas de barro: langor: as pessoas esparramadas como nas telas de Bruegel:

poesía del país. En 1972, en la conmemoración de los 50 años de la *Semana da Arte Moderna*, Waly publica *Me segura* con un comentario en la portada: “Um livro prospectivo, num tempo retrospectivo” (citado en Alvim 467), en lo que se puede leer un interés en mirar hacia el pasado de una forma inventiva.

Bahia, umbigo do mundo: Portas do Sol: cidade da colina: Luz Atlântica: Jardim da Felicidade. (13)

Desde la cárcel Salomão compone un carnaval, un banquete abundante de cuerpos y felicidad. Las escenas se mezclan a comentarios sobre la cárcel, descripciones humorísticas en su contradicción que quitan el peso de la gravedad de la experiencia “Na cadeia tudo é proibido e tudo que é proibido tem. Criação= encaixar tudo e não se decidir por coisa alguma. E contudo não estou tão velho nem tão magnânimo que consiga aniquilar o eu.” (14). Comenta la cárcel para en seguida comentar el texto: *encajar a todo y no decidirse por cosa alguna*. Ante la dificultad de aniquilar el yo, juega con máscaras o personajes a su alrededor, con la memoria y las referencias cinematográficas, bíblicas, la realidad de la cárcel y el propio texto. En este juego, los personajes y los sucesos de la cárcel entran por momentos con una gravedad y terror que también tropiezan en el juego humorístico. El horror, lo banal y lo extraordinario de la cárcel se vuelven materia de humor:

Os contadores de piadas. Ideia de gravar piadas e transcrevê-las na língua viva coloquial. (...) O assaltante que usou desodorante como arma uniu com nota de Notícias Populares de que bandidos com máscaras de carnaval assaltaram um bar. Alguns deles têm até seis nomes falsos. Os 3 chefões. Os juvenzinhos querendo pesar a barra paquerando os chefões. O perigo total. O cu no ponto. (15)

Entre los personajes de la cárcel y las situaciones de violencia que los involucran aparecen los *contadores de chistes* y enseguida una interrupción de las descripciones con una idea para la escritura de grabar chistes y transcribirlos *en la lengua viva y coloquial*. Sigue la descripción de los horrores para volver a interrumpirse, continuando las ideas para la escritura. La disolución de la identidad y la multiplicación de máscaras aparecen como claves de la vida del bandido, de la *malandragem*, mientras el texto juega con lo absurdo de lo real como forma de intervenir en la dureza del peligro.

El juego con los personajes de la cárcel va revelando al pasar pliegues ocultos de lo que arman las piezas en el tablero de las relaciones. “O castigo é uma festa” (19) en el libro, pero una fiesta en que, como en el universo del carnaval, vida y muerte están encarnadas en todo, se trasladan constantemente en el texto. Invierte valores acercándose con acidez a las relaciones atravesadas por las instituciones (la policía, la oficina, el jurisconsulto), mientras apunta lo extraordinario entre los presos.

TOTE - o chefão fantástico - invertendo as tábuas da lei. contra os farisas e os bunda mole.

De um preso com ares de jurisconsulto: O camarada para fazer um crime dá tiros e facadas, para falar com a gente faz manha, fala para dentro.

Judiciária do pavilhão dois: um escritório banal com as piadinhas dos empregadinhos. (15)

Lo banal, los *chistecitos* de oficina, se vuelve ridículo mientras es descrito con un tono irónico que da a sospechar su falta de gracia, mientras el verdadero chiste, cargado de sentidos inaprensibles en el peso de la información que carga y se exprime de forma sintética, es la propia realidad. Siguiendo este juego humorístico con lo banal y lo extraordinario, desplaza la escena de lo escrito a la parodia de una revista de chismes. En la sección de anuncios de lectores de la revista *Fascinación*, un anuncio escatológico: La cárcel nivela a todos al *nivel de la mierda*, del orden jurídico a las leyes sanitarias. Las reglas de higiene son las mismas, pero las condiciones son que están todos en la mierda (16). La obviedad se vuelve absurda mientras la gente constantemente recuerda, enuncia el orden en que están inscriptas: *Esto es una cárcel*. Infiere comicidad a la observación con el tono solemne en el que expone la obviedad que se vuelve absurda, en una sobreposición risible. Compone tonos que oscilan en tropiezos constantes, mezclando la escatología al francés, “Dans un réalisme de la rivage: Após cagar não limpe o cu com gazeta esportiva que Pelé entra com bola e tudo.” (17). En un *realismo de la orilla*, la advertencia de ley de la cárcel: limpiarse con el fragmento deportivo del periódico lleva a la amenaza de violación

codificada en chiste deportivo. Mientras la atmósfera es de juego, incluso cuando voces reflexivas emergen, vienen a confundir un yo y un otro. Esta confusión programada está siempre en tensión mientras la escritura genera un movimiento constante de construcción y derrumbe de fronteras:

Temos em comum, eu e os policiais, ódio asco aos hippies nacionais, à nossa campada hippielândia on the road. (...) pronunciamento durante cerimônia de auto e heterocrítica: abaixo a passividade repre/regressiva da horripielândia patricia. (87)

Así moviliza los personajes, trae al tablero el otro para hacer burla de su rigidez y luego desarmarlo en cuanto otro, disolviendo también esa frontera. Por momentos utiliza jergas hippies, en otro se identifica con la policía en su rechazo a los hippies.

En otro de los fragmentos en que surge la voz reflexiva sobre el sufrimiento y la felicidad, lo más cercano a un yo del poeta que piensa sobre la vida desde la cárcel, la voz se refiere con desdén a quienes parece describir como “ciudadanos de bien”, los que aceptan el control sobre las subjetividades, que toman la felicidad de una forma pasiva, como algo que les ocurre a ellos, y no como resultado de intervenciones sobre las condiciones de la existencia (17). En el repliegue de escenas discontinuas y voces que tropiezan una en la otra y cada una con sus propios tonos, interfiere en su realidad y comenta el procedimiento mientras lo ejecuta, como quien permite que la intervención muestre el camino de la escritura al mismo tiempo en que lo piensa, en un juego no lineal de composición del texto como parte de la misma existencia. La felicidad viene de la acción, de la intervención en la realidad que en el contexto de control extremo solo se hace posible en la escritura.

Los objetos del humor se van revelando junto a múltiples capas de tonos humorísticos que aparecen en procedimientos grandes, como el tropiezo de las voces y de las escenas, y de la parodia que prolifera hasta alcanzar al propio texto y a todo lo que lo involucra. Los personajes de la

cárcel, las oficinas, la policía, las instituciones, los “ciudadanos de bien”, son objetos de burla que por momentos aparecen como entidades externas para jugar con los lugares que ocupan y luego confundirlos transformándolos en las propias voces que lo habitan, que son también el autor. Establece distancias para generar una risa liberadora y luego crear nuevos puntos de encuentro en la movilidad del juego con los roles. Encuentros que suceden desde lugares diferentes, habilitados por el humor que quita peso y solidez a las formas de relaciones.

Entre los objetos de su humor que proliferan hasta la sensación de que nada queda afuera, porque yo es todo en *Me segura*, está el propio texto, que termina involucrando como objeto de risa al propio escritor y a lo que escribe. El texto se comenta transformando en valor a su propia discontinuidad, contradicción y precariedad: “Este texto - construção de um labirinto barato como o trançado das bolsas de fios plásticos feitas pelos presidiários. Um homem forte digere os atos da sua vida (inclusive os pecados) como digere o almoço” (Salomão 20). El texto es como el trenzado de los bolsos de plástico hechos por los presos. Luego de la crítica-conceptualización del propio texto que resalta su precariedad y la unión de fragmentos discontinuos que generan una forma, un bolso de plástico, se apropia del principio antropofágico (que es referenciado recurrentemente en el libro) como un consejo para la vida: digerir los actos de su vida como se digiere el almuerzo. El texto se concibe en la experiencia y la herencia de la tradición se percibe en la experiencia, se vive. Así, lo escrito se vuelve sujeto de la experiencia, interfiere en ella. De la crítica del propio texto pasa al consejo para la vida que mezcla escritura, tradición y vida, para volver a pensar el libro, o, mejor dicho, materializarlo. Primero fue un objeto, un bolso de plástico fabricado con restos por los presos, ahora el texto es un cuerpo que se masturba:

O texto se masturbando continuamente no seu campo descontínuo. O texto mordendo seu próprio rabo. O texto mocoçado. Zona ou cidade... lo podrido es la llave secreta en mi

ciudad, una fecal industria de jazmines de cera. O texto embaralhando as cartas. Modelo para desarmar. Charlar a loucura estabelecida. Te pongo en las manos un diploma de verdugo, pero tan en secreto que no puedes saberlo mientras amablemente hablamos de golondrinas. (20)

El comentario que corporiza el texto y lo degrada potenciando el juego cómico (*mocozado* es jerga para algo que fue escondido, utilizada sobretodo para referirse a esconder droga) en tropiezos que se proliferan: tropieza el texto en lo que se espera de la literatura al comentarse, tropieza lo que se espera de un comentario crítico en la autodegradación del texto. A su vez, la degradación en la cosmovisión carnavalesca es un gesto espiritual que tiene su génesis en el cuerpo. Es la ambivalencia, negación y afirmación simultáneas mientras posibilita la regeneración en una especie de muerte y renacimiento (Bajtin 19). El tropiezo generado por la degradación es interrumpido por otro: una interferencia de cambio de idiomas. Interferencia que es también sonora; cambian las voces en deslices que contribuyen al fondo cómico de los abruptos cambios de tonos. Cambia el idioma, cambia la voz, cambia el tono, en un recurso recurrente que también se comenta en una mezcla de español y francés “CAMBIAR DE IDIOMA POUR / PROVOQUER SYSTÉMATIQUEMENT / LE DÉLIRE (104). El cambio errático de idiomas fue descrito por Néstor Perlongher en el prólogo a *Mar Paraguai*, de Wilson Bueno, como un procedimiento que es, en sí, poético y cómico, mientras la escritura se concibe a partir de desvíos de la lengua que no pueden ser sistematizados o percibidos sino en la tensión del error en el texto. Así, el texto corre en la lubricación cómica que lo moviliza a su propia transformación, sea en la escatología, en el error entre un idioma y otro, en la oscilación de las voces, la antropofagia y el carnaval que corporizan, vocalizan y teatralizan la escritura.

Salomão teatraliza situaciones de la cárcel, transforma episodios en escenas y personas en personajes para desfigurar el horror y liberarse del lugar de víctima. Un procedimiento que reconfigura la relación entre objeto

de las circunstancias para volverse sujeto de la propia existencia⁸. A partir de la noción de que todo es teatro, da la posibilidad de que los personajes no repitan los mismos números hasta el punto de olvidarse, o no saber nunca, que el mundo es teatro, como sintetiza Antonio Cícero en su lectura sobre *Me segura*: “o “fato” social é o teatro que desconhece seu caráter teatral” (499). El espacio creado por Salomão lleva a la idea del teatro del mundo, en el que todo habitaría al mismo tiempo el escenario y la platea, por lo que la escritura (y creemos, su vida/performances, en total disolución de estas separaciones), liberada en el confinamiento de la cárcel, desarma la solidez de roles asumidos como únicas posibilidades para la existencia.

Sin embargo, la forma en que construye su figuración de escritor, incluyéndose a sí mismo en el teatro, nos lleva de vuelta a la carnavalización. Porque si incluye todo, incluso al Waly escritor, incluso al texto, en su teatro, lo hace con el humor como parte fundacional de las relaciones que establece. Todo se disloca, se degrada, se vuelve sujeto y objeto de risa, por lo que ambas nociones permiten leerlo. Nada, ni nadie, queda intacto o fuera del teatro del mundo y carnaval en el que el humor posibilita la mutabilidad de las relaciones. La teatralización en Salomão conjuga múltiples tiempos, voces, restos de lo real, para hacer de la escritura un canal de libres flujos de intensidades que seduce e involucra incluso a la persona que lee en ese teatro, a través del humor. El humor está como un líquido que chorrea en y desde el texto, que lubrica y adhiere fragmentos discontinuados, borrando fronteras entre un yo y un otro, entre pasado, presente, futuro, entre géneros literarios, entre otras.

⁸ Cícero ubica la teatralización como principio fundante de la escritura de Waly. Movilizar los personajes de la vida en la escritura sería una forma evadir a la pasividad de la victimización: “Quem aceita a condição de vítima no presente, quem diz “sou vítima” está, ipso facto, a tomar como consumada a condição de não ser livre. É contra essa atitude de implícita renúncia à liberdade que Waly teatraliza sua situação. Ao fazê-lo, ele a transforma em matéria-prima para o verdadeiro drama, que é o que está a escrever. A vítima passa a ser apenas o papel de vítima, a máscara de vítima. Por trás da máscara, há o escritor.” (496)

Un libro como el trenzado de los bolsos de hilos de plásticos hechos por los presidiarios

Aunque se pueda percibir la escritura que se desató en el fragmento *Apontamentos do pav dois* como origen de dispositivos que atraviesan todo el libro, en *Me segura qu'eu vou dar um troço* los apartados son unidades completas que dialogan entre sí de una forma no lineal. Los apartados que siguen atestiguan que la experiencia posterior a la cárcel requiere tanta transformación como la de adentro. Por lo que los juegos humorísticos liberados en el confinamiento se siguen proliferando en las otras unidades, como la invención de palabras y el avance de la sonoridad sobre el sentido: “Guerreiro, sob matraquear de metralha, retruca recupera fala: - De primeiro, pringuçoso, só perdia ponto: agora, mateiro mateiro, ganhei malícia malandra.” (92). El humor también aparece pensado en su relación con la escritura, “Fingir praticar a literatura de expressão pessoal: vir a ser campeão nacional de piadas e trocadilhos.” (91), fingir practicar literatura, pero buscar la excelencia no en ella, sino en el humor. Da pistas de una especie de engaño al lector desconfiado, seducido, que cae en una broma. Quien espera “literatura” y tiene a un “piadista”, un contador de chistes, como quien se burla de la literatura y del lector que tiene altas expectativas a través de la *malandragem* que hace de la propia literatura un objeto de humor.

Los conservadores en *Me segura* no son solo la derecha. No se puede hacer identificaciones políticas estrictas en el libro, sino que ataca la rigidez reaccionaria de todas las nociones identitarias. Sin embargo, un afán decolonial lo atraviesa entero, en la base fundacional de su humor. Una perspectiva decolonial facilitada por la antropofagia en que descolonizarse no significa rechazar completamente lo europeo o lo estadounidense (pensando en el contexto de la dictadura en Brasil en que la izquierda organizada impugnaba el arte del país por considerarla símbolo imperialista): “Colonialismo ou deboche. o medo do envolvimento na crítica

à estética da esculhambação. bestética. Limpa fossa mais divisão das águas = temor, paralisação. / Carmaúba do nordeste no foguete da NASA.” (32). *Esculhamba*, mezcla, alborota, los códigos coloniales, alborotando el lenguaje, mientras “nenhuma linguagem existente é inocente ou útil. nadar na fonte é proibido e perigoso.” (35), aceptar el lenguaje como algo dado e inocente, buscar en la fuente del uso enseñado (colonizado) del lenguaje es aceptar la entrega a los códigos coloniales. Algo sobre lo que vuelve en *Um minuto de comercial* (94), fragmento que observaremos a continuación.

Apropiándose del poder vocal de un anuncio comercial para que lo enunciado atraviese los cuerpos, los deseos, y construir voces que gritan gozosamente en las páginas; voces que suenan como anuncios de una verdad vital, como la de un líder espiritual de revolución, según la escucha de Maria Bethânia en *Pan-cinema Permanente*, de Carlos Nader (2008 en línea). La voz atraviesa, descoloca, desubica a quien la enuncia y sobre todo a quien la escucha, como dice Caetano Veloso en el mismo documental. Waly performaba sus voces irrumpiendo en la cárcel del cotidiano y llevaba a quien lo escuchaba a actuar de otras formas, a salir de la performance normada en el teatro del mundo. En el libro, crea una especie de guión de voces, como la de un spot de propaganda, de receta culinaria, entre otras, induciendo a una escucha imaginaria de diferentes paisajes sonoros apropiados a través del humor. Anuncios de los que sale y entra como quien alza la voz por momentos para seducir mejor, enaltecer gozosamente: “Durante algum tempo ficaremos ausentes desta coluna preparando os letreiros em português para o filme Cidadão KKKnalha. / (extraído de “A HORA E A VOZ DO CONTENTAMENTO” órgão da cadeia GROOVY PROMOTION.)” (88) y, en exaltación alegre, un grito placentero que reivindica la camaradería: “VIVA A RAPAZIADA” (89). Un poder vocal que hace del texto una plataforma sin principio, medio ni fin para generar las condiciones para la mutación.

Um minuto de comercial empieza apropiándose de ese poder vocal seductor de propaganda para vender el libro en una parodia de crítica, un procedimiento cómico que se burla del propio texto (se vuelve una ensalada, pasta, comida en venta, lo que también remite a la antropofagia), mientras intenta venderlo, irónicamente, a quien ya lo está leyendo:

UM MINUTO DE COMERCIAL
Me segura qu'eu vou dar um troço é um livro moderno; ou seja, feito obedecendo a uma demanda de consumo de personalidades, a narração das experiências pessoais - experiências duma singularidade sintomática, não ensimesmada - se inclui cómo aproveitamento do mercado de Minha vida daria um romance ou Diário de Anne Frank ou Meu tipo inesquecível ou ainda como meu capítulo de contribuição voluntária para o volume Who is who in Brazil.
Uma imagem à venda; comprem o macarrão do Salomão. salada do Salomão.
Noutro sentido, Me segura é muito tradicional, é uma versão feita por um lumpendelirante e pouco talentoso do grande romance Ilusões perdidas ou Recordações da casa dos mortos.
(...)
Está escrito no meu carro: BUGRE. (94)

El apartado empieza con un tono solemne de venta de producto con términos propios del marketing como *demanda de consumo*, lenguaje del que se apropia para vender un dispositivo de escritura en que el libro se transforma en *el aprovechamiento del mercado de Mi vida*. El libro es una imagen en venta. Vacía cualquier expectativa de alta literatura cuando se autorrefiere como *poco talentoso*, potenciando la carga cómica, contradictoria, de la atmósfera de tensión entre la propaganda y la crítica, hasta tensionar incluso la separación de estas categorías. Al autorreferirse como *bugre* (término despreciativo con que europeos se referían a indígenas brasileños), vuelve la crítica al colonialismo presente como ofensa hacia él (lo escribieron en su auto, como un escrache), mientras reivindica serlo al apropiarse de la ofensa y manifestarla con su grito en el libro. Esta apropiación e inversión de los valores de términos que son utilizados despectivamente es otro procedimiento que da fuerza al caldo humorístico

del libro y que ilustra la interferencia en las relaciones de poder. La apropiación de todo resto, en estos casos confiere poder a los oprimidos en las ciudades colonizadas, por lo que los términos utilizados con connotaciones xenófobas internas del territorio brasileiro (de las metrópolis del centro del país al nordeste y al interior) se vuelven términos de reivindicación, como *caipira*, palabra de origen Guaraní utilizada para designar a campesinos y campesinas, utilizada despectivamente en los centros urbanos:

OXALÁ

No plano geral da minha vida produtiva, Me segura é o primeiro passo na luta por criação de condições/ espécie de paródia caipira de Irene: eu não sou daqui eu não tenho NAGRA. abertura dum veículo pra escoamento da produção. respiradouro. manifestação agônica, terapica. restauração telegráfica. publicação do mofo material podrecido pela demora na imbecisa prateleira editórica.

É assinado pelo poeta-guerreiro descido em mim - SAILORMOON.

A pontuação delirante e a construção atomizante (por certo procedimentos suspeitante “vanguardistas”, atrasados e repetidos) não escondem que o autor derrapa no mito colonialienador do grande artista. hello crazy people, o papo de Big Boy e a volta do Conde Afonso Celso dos Incríveis garotos que como eu amavam os Beatles e os Rolling Stones and Hendrix são expressões sadias da nossa juventura.

Me segura. queu vou dar um troço.

Oniris nebuloz, livro pessimiz, a roupa suja por brainwash. (95)

Nombra la lucha por *crear las condiciones* observada por Oiticica (515-516) que, como mencionamos, funde la idea de condiciones para el arte y para la vida, y nos permite leer la escritura de Waly como dispositivo que habilita el desvío del control sobre las subjetividades o roles fijos en el teatro del mundo. Generar las condiciones en el libro significa irrumpir en el cotidiano estéril y posibilitar otras formas de comportarse, relacionarse, de existir.

En forma de comentario-propaganda del propio libro, se refiere a la publicación del *moho material podrido por la demora en la imbecisa repisa editórica*, en burla sarcástica sobre el funcionamiento del circuito editorial.

Atribuye la escritura a su pseudónimo, *Sailormoon*, el marinero de la luna, fortaleciendo la desidentificación radical del libro. El tono de crítica humorística continua mientras inventa palabras como “suspeitante” e “juventura”, generando el tropiezo de los tonos solemnes, así como en referencias a la cultura pop y en los cambios de idiomas como en “Beatles e os Rolling Stones and Hendrix”, frase que apropia de una canción de la banda Engenheiros do Hawaii, sin dejar de intervenir en ella, sumando a Hendrix. El propio texto se refiere a “derrapes”, la sucesión de tropiezos o deslices con las que oscila entre un dentro y fuera de un lenguaje, e incluso en la lógica colonial en “o autor derrapa no mito colonialienador do grande artista”. Infiere pausas dramáticas al título del libro agregando tensión al falso reclamo de ser *segurado*, contenido. Luego se apropia de la expresión de *lavar la ropa sucia* que tiende a significar el sacar problemas y dramas a flote, pero acá la ropa está sucia por *brainwash*, por el control sobre las subjetividades y el comportamiento.

En la lectura del propio texto sobre sí, en que el humor permite la apropiación de todo, *Me segura* es TRASHico, *retarDADAico*: la tragedia y el dolor derrapan en la apropiación de la basura, de lo escatológico, de todo lo que no sirve según una lógica conservadora de literatura. Las vanguardias y la tradición también derrapan en su humor que tiene como objeto de burla primero a quien lo enuncia, disolviendo cualquier interés de autoridad o verdad vinculado al escritor como figura rígida, coherente, que implica una jerarquía de saber:

Me segura queu vou dar um troço apocalipopótico. TRASHico. retarDADAico.

Final dessublimador: não sou escritor coisíssima nenhuma, não passo de um leitor A-pressado B-obo C-alhorda vá desfiando letra por letro o ABC do cretinismo até o Pê de pretensioso, leitor apressado bobo calhorda... pretensioso de Sousândrade Oswaldândrade Guimarães ou seja leitor do certo corte dos concretos. leitor dos fragmentos 45 e 81 da edição brasileira bilíngue dos Cantares.

(opinião papo piada papagaiagem palragem palragaiagem da parenta prima na pensão: quando garoto gordo guloso comia uma lata inteira de goiabada nos passeios Oswaldinho era existencialista Oswaldinho era hippie.)

Aluno primário pouco apreendedor, leitor precisado de aprender, aprimorar. ABC.

(Press-book de Me segura:

gêssiments sobre atrofas da geral condição humana, as artes do ó limpo. (...)" (95-96)

Ríe simultáneamente de sí mismo (el escritor no sabe nada) y de la tradición, así como del propio libro y de una crítica imaginaria. Se burla de todos los procesos que involucran el libro al escribir una metacrítica paródica que destruye cualquier pretensión de disputa de autoridad en esos terrenos antes de publicarlo, quitando el poder de legitimación de la crítica. El *press-kit* paródico dentro del libro transforma en burla los procesos que circunscriben su producción y circulación, incorporándolos a la obra.

Cuando parecería que todo está agotado, que todo fue apropiado, continúa el derrumbe radical de frontera entre vida y producción artística avanzando sobre qué va a hacer después de publicarlo: “Acabada a fase Me segura queu vou dar um troço, duas vertentes criadoras se abrirão pra mim: / 1) Reeedição da coleção de Poemas Portugueses (...) 2) New times in Babylon (memórias novayorkinas numa língua porto/guesa errante)” (97). En la lista de cosas que hacer después de publicar el libro, queda evidente el deseo de irse del propio idioma, así como de cualquier lugar fijo, el deseo de estar en la frontera, en la errancia entre algo y su exterior para poner en tensión sus relaciones, los lugares que ocupan y la solidez de sus contornos. Procedimiento que lleva al límite cuando interrumpe el texto con finales o parodias de finales (hay algo cómico en el uso del inglés que remite a la mencionada Hollywood), con una sucesión de “The end” que irrumpen en el libro, para volver a continuarlo.

La voz narra un destino TRASHico del poeta, un destino desgraciado y cómico, como en una película de comedia. Los “The end” se vuelven cortes rítmicos que intensifican la disolución de la idea de principio, medio y fin de

la obra, se intercalan entre voces que involucran a quien lee en una relación de consumo que se vuelve súplica, una propaganda paródica que rectifica la burla del propio libro:

THE END

comprem colaborem com escritor na hora da morte arrancando os cabelos da cabeça batendo a cabeça na parede - vou dar um troço. evitem: comprem Me segura. The end pra passar na alfândega aduana: declarar como documento patológico pra congresso internacional de psiquiatria.

THE END (...) (98)

Las interrupciones que se leen durante todo el libro, acá explícitas en parodia de múltiples finales, ubica la obra en un lugar que pone en tensión la noción de representación en el arte mientras no hay frontera que delimite el principio y el fin de una obra, mientras el libro se funde con el mundo, con quien lee, con la crítica, con todo lo que lo rodea, a través del humor. Por lo que en las ideas de restos de lo real y de lo TRASHico percibimos una forma de ubicarlo en la línea de la frontera de cualquier categoría. *Me segura* hace emerger los flujos intensivos, libres de cualquier limitación a las subjetividades y al comportamiento, a la noción de lo ridículo y de la contradicción, para atravesar los cuerpos desde la risa: el texto se corporiza a la vez en que *incorpora* el otro, provocando experiencias físicas en lugar de reproducir la cadena de la razón o del conocimiento letrado como la lógica colonial impone a las relaciones con el arte. La adherencia de fragmentos posible a través del humor, humor que a su vez funda las relaciones en *Me segura*, permite la apropiación de toda basura, resto, y de todo lo que no es suyo (pensando en lo toma de la Antropofagia), trascendiendo límites espacio-temporales. La *euxistenciateca* de Waly ubica al texto en la frontera entre arte y vida, en la frontera entre idiomas, entre roles tenidos como inmutables, seduciendo a través del humor y la potencia vocal de múltiples voces que atraviesan los cuerpos

para ponerlos en movimiento, hacerlos deslizarse de los lugares fijos que ocupan y habilitar otras relaciones.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (el contexto de François Rabelais)*. Barcelona: Barral Editores, 1978.

Bueno, Wilson. *Mar paraguaio*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

Escarpit, Robert. *El humor*. Editorial Universitaria de Buenos Aires: Eudeba, 1962.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009.

Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2005.

Nader, Carlos. "Pan-cinema Permanente". Documental. 2008. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8> Fecha de acceso: 11/10/2021

Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010.

Salomão, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

---. Alvim, Francisco. "Vale a pena falar de novo? Conversas sobre alguns poetas de hoje". *Poesia Total*. 467-469. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

---. Cícero, Antonio. "A falange de máscaras de Waly Salomão". *Poesia Total*. 492-514. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

---. Leminski, Paulo. "Poesia-limite". *Poesia Total*. 470-471. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

---. Oiticica, Hélio. "Héliotape". *Poesia Total*. 515-518. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

---. Zular, Roberto. "As algaravias de Waly Salomão". *Poesia Total*. 526-541. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.