

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN LENGUAS MODERNAS

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS PORTUGUESES Y BRASILEÑOS



TESIS DOCTORAL

LA POESÍA DE NUNO GUIMARÃES:

ARTE POÉTICO Y DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS.

JOSÉ ANTONIO MARTÍN DÍAZ

SALAMANCA

2022

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DOCTORADO EN LENGUAS MODERNAS
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS PORTUGUESES Y BRASILEÑOS

Departamento de Filología Moderna
Área de Filología Gallega y Portuguesa



TESIS DOCTORAL

LA POESÍA DE NUNO GUIMARÃES:

ARTE POÉTICO Y DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS.

TESIS DOCTORAL

Presentada en el Departamento de Filología Moderna (Área de conocimiento Filología Gallega y Portuguesa) para la obtención del título de doctor por don José Antonio Martín Díaz bajo la dirección del catedrático don Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra.

Vº Bº

El director de la tesis

ROSA GRINCHO SERRA Firmado digitalmente
por ROSA

PEDRO
EMANUEL -
70894447Y

GRINCHO SERRA PEDRO
EMANUEL
- 70894447Y
Fecha: 2022.10.21 11:07:02
+02'00'

Fdo.: Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra

El autor

MARTIN DIAZ,
JOSE
ANTONIO
(AUTENTICACIÓ
N)

Firmado digitalmente por MARTIN

DIAZ, JOSE ANTONIO
(AUTENTICACIÓN)
Fecha: 2022.10.21 13:07:03 +02'00'

Fdo.: José Antonio Martín Díaz.

SALAMANCA

2022

DEDICATORIA

A María, mi esposa, por su apoyo incondicional.

A Pedro Serra, por la confianza y la enorme ayuda prestada.

LA POESÍA DE NUNO GUIMARÃES:
ARTE POÉTICO Y DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS

ÍNDICE

Índice	1
INTRODUCCIÓN	
La pertinencia, relevancia, interés y actualidad del tema. Objetivos	7
Fundamentación teórico-crítica	9
Razón metodológica	11
I. SITUACIÓN DE LA POESÍA DE NUNO GUIMARÃES.	
La evolución del neorrealismo. Modernismo, tardomodernismo, posmodernismo	
1. Semblanza intermitente de Nuno Guimarães	14
2. Derivas del «Modernismo» portugués. La poesía portuguesa de los años 50 a 70	18
3. <i>Poesía 61</i> y la obra de Nuno Guimarães	25
4. Modernismo tardío y Neo-Realismo en Nuno Guimarães	29
II. ARTE(S) POÉTICO(S) DE NUNO GUIMARÃES.	
Formas, estilemas y motivemas de <i>Corpo Agrário</i> y <i>Campos Visuais</i>	
A. Inauguración de un nuevo espacio verbal	
1. Título y estructura de la obra	31
2. El problema del lenguaje	42
3. Poética e intencionalidad	46
4. La expresión de la ideología dentro de la materia verbal.	
Materialismo dialéctico: la reformulación	48
5. La entropía y la construcción del lenguaje	51
B. Ingenio e invención poéticos	
1. Recursos estilísticos principales	
La transgresión de la pausa versal. El encabalgamiento	55
Recursos paronomásticos. <i>Couplings</i> o emparejamientos	59
Textualización de la palabra en el poema	60
La gramática combinatoria. <i>Perspicuitas</i> , <i>alienación</i> , <i>obscuritas</i>	61
Signos connotativos complejos. La imagen	
La <i>ojiva</i> : lo visible y lo invisible. Descomposición orgánica de las palabras	70
2. Otros recursos	81

C. La palabra repensada	
1. Lenguaje polivalente y ambiguo	83
2. Breves desvíos de la materia. Resistencia celular, poesía molecular	84
3. <i>Poética de la referencia</i> . Elementos marcados	90
4. La confrontación de la palabra: significante/significado	93
5. La palabra como signo de la historia: <i>o mar extinto</i> . Las pérdidas de focalización. Ensanchamiento del significado	95
6. La reescritura. Semántica abierta y lectura fraccionada. Sistema de segundas lecturas. Ideografías	97
7. Concepto mineral y matérico. La epifanía telúrica	102
D. Poder demiurgo y fragilidad de las palabras	
1. Tematización de la memoria	107
2. El verbo apoyado en la imagen	109
3. <i>A pobreza da casa</i> . El sistema modelizante	113
4. El rigor poético	115
5. Formas estróficas	120
6. Tensiones dialécticas	121
7. Los extrañamientos y la desautomatización	127
III. DIÁLOGOS INTERTEXTUALES E INTERARTÍSTICOS	
A. La lección de los clásicos y la lección de los modernos	
1. El juego intertextual	131
2. La lección de los clásicos: Sá de Miranda, Villon, San Juan de la Cruz, Camões	132
3. La lección de los modernos: Rimbaud, Carlos de Oliveira, Mallarmé, Cesáreo Verde	143
B. La poesía en el <i>museo</i> de las artes. Fotografía, cine, canción	
1. La poesía efrásica	146
2. La pintura y la escritura: <i>mar íntimo</i>	148
3. Fotografía. El <i>noema</i>	152
4. Canción	165
5. Música clásica	168
CONCLUSIONES (XXVI cláusulas)	170
BIBLIOGRAFÍA CITADA	177
APÉNDICE · Propuesta de traducción al español de la obra editada de Nuno Guimarães	181
1. <i>CORPO AGRÁRIO</i> · CUERPO AGRARIO	I
2. <i>OS CAMPOS VISUAIS</i> · LOS CAMPOS VISUALES	XXII
3. <i>INÉDITOS E DISPERSOS</i> · INÉDITOS Y DISPERSOS	LXI

1. INTRODUCCIÓN

LA PERTINENCIA, RELEVANCIA, INTERÉS Y ACTUALIDAD DEL TEMA. OBJETIVOS

La obra literaria de Nuno Guimarães (1942-1973), poeta portugués muerto prematuramente a los 31 años, es breve y dedicada a la poesía casi exclusivamente. Su poesía no ha tenido un estudio riguroso hasta el momento que ofrezca los diversos aspectos de una obra que consideramos relevante y que requiere, desde nuestro punto de vista, una investigación extensa que muestre su trascendencia, la originalidad que encierra en la que la muerte truncó una trayectoria prometedora.

Nuestro trabajo se ciñe al estudio de su obra poética reunida en dos libros editados (*Corpo Agrário y Os Campos Visuais*) y otra serie de poemas recogidos como *Dispersos e inéditos*. Nos apoyamos en diversos textos del autor y en la crítica literaria de otros ensayistas para encontrar las claves de esta obra que, según Fernando Guimarães, ofrece una «dimensão inesperada» (Guimarães, 1989, p. 125) en donde cada verso «pode ser uma nova imagem» (*ibidem*, p. 126).

Su poesía se apoya, en buena parte, en una fecunda imaginación basada en la sobrevaloración de la palabra como elemento primordial de la construcción del poema, el rechazo a lo discursivo, el aislamiento de la palabra, una floja unión gramatical y, a veces, lógica. Se trata de una obra poética que no solo es comunicación, sino que integra la crítica literaria, la intertextualidad y un mensaje verbal estético que, para comunicar, acude a San Juan de la Cruz entre otros autores, porque, para él, el acto poético es una manera de revelación, de una segunda realidad que esconden las palabras. El texto en su obra debe ser entendido como productor de sentido que encierra una pluralidad de lecturas. Subyace, pues, en su poesía lírica, la función semiótica, generativa o creadora de sentido o sentidos.

Asimismo, Nuno Guimarães crea un «texto poético que é simultaneamente um texto crítico» (Cruz, 2008, p. 297). Su producción es, esencialmente, de raíz clásica – un «classicismo que se põe em causa» (*ibidem*). He aquí, en gran medida, su relevante aporte

poético: la asunción ‘moderna’ de un acto creativo intrínsecamente crítico –es decir, que pone a prueba su propia condición–, al mismo tiempo que lo hace dialogando con lo ‘clásico’. Mi objetivo en este trabajo no es apurar o agotar por completo el análisis en un estudio exhaustivo, sino buscar una comprensión general de la obra de una escritura que considero original y renovadora.

El texto final al que aspira el acto creativo de Nuno Guimarães es el resultado de un trabajo de transformación que tiene como objetivo actualizar el lenguaje poético, reorganizar los elementos que constituyen el sistema, buscar el sentido virtual que, quizá, ya formaba parte de la palabra porque estaba en estado latente dentro de ella y, finalmente, devolver al poema su naturaleza de texto porque, tal vez, el propio vocablo es imagen de esa «crosta

/ do imóvel»¹ que ha fosilizado la palabra en su devenir histórico. Constatamos, pues, como ya he insinuado, en este procedimiento, la influencia del Modernismo literario que tiene como fin último la libertad estética. En este sentido, consideramos que estamos ante una obra que tiene en algunos poemas influencias del *concretismo* brasileño, de las vanguardias y de las experiencias poéticas portuguesas de los años 50, pero sin llegar a romper completamente la sintaxis del poema propiamente *lírico*.

Se observa, además, en esta poesía, una voluntad de desprenderse, por un lado, de una retórica ya caduca y, por otro, del desorden del sistema o entropía heredado. Nuestro poeta busca la palabra entendida como objeto autónomo. En este aspecto conecta con los poetas de la llamada *Poesia 61*. Asimismo, Nuno Guimarães, como el grupo poético mencionado, presenta en su obra situaciones tensas de conflicto que no existen en sí mismas, sino que son creadas en la construcción de la obra.

Por otra parte, como apunta Maria Teresa Horta, nuestro poeta comparte con este grupo «uma fecundidade imaginística, apoiada na sobrevalorização da palavra como elemento primeiro e fundamental na articulação de toda a construção poética» (Silveira, 1986, p. 220), aunque, por otra parte, sigue un camino propio. Estamos ante una poesía que ha abandonado la referencialidad explícita y usa técnicas de montaje y fragmentación² habituales en la lírica contemporánea³, pero que da una participación

¹ Poema VII Fragmento tercero de *Os Campos Visuais*.

² Según José Enrique Martínez, en el fragmentarismo «tienen que ver factores como la supresión de nexos sintácticos, los inicios *in medias res* y la desarticulación de estrofas canónicas» (Martínez, 1996, p. 14).

³ La posmodernidad se caracteriza por una fuerte tendencia autorreflexiva basada en la fragmentación y el montaje como principio de organización.

activa al lector y le obliga, en un desafío de lectura, a descubrir el sentido que no se encuentra manifiestamente presente para poder descifrarlo.

Del mismo modo que en los poetas de *Poesia 61*, la obra lírica de Nuno Guimarães se centra en la exploración de las posibilidades virtuales de las palabras y del nombre como imagen o metáfora y, como en ellos –poetas como Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Casimiro de Brito o la ya aludida Maria Teresa Horta–, su práctica de la escritura consiste en hacer una lectura contraria a la que la generalidad hace del lenguaje. Establece los propios límites, su hermetismo⁴, hecho que impide la comprensión inmediata, la lectura de los enunciados fuera del propio sistema que los ha creado y construye, asimismo, la paradoja de imponer al lenguaje el encubrimiento del significado.

La obra de Nuno Guimarães puede ser vista como un proceso que se inicia en la poesía de los años 50 (poesía de la revista *Árvore*⁵ de 1951 al 53) basado en el desarrollo del estilo, llega a los poetas de *Poesia 61* y se cruza con las propuestas del Neo-realismo y del Surrealismo. La síntesis de todo esto la encontramos, asimismo y con modulaciones y modelizaciones singulares y diferenciadas, en otros poetas como Raul de Carvalho, de António Ramos Rosa, de Mário Cesariny o de Alexandre O'Neill.

Observamos, finalmente, en su obra, el reflejo de las vanguardias con las que comparte algunos recursos. El Futurismo rompió con la tipografía tradicional, puso las palabras en libertad; el Dadaísmo, por otro lado, abandonó la frase a favor de la palabra para llegar a la imagen; el Surrealismo, introdujo imágenes sorprendentes.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICO-CRÍTICA

Son varios los críticos –anoto, en este sentido, tratarse de lectores altamente cualificados– que ofrecen una visión parcial de esta poesía y hablan de ella valorándola especialmente. Será dentro de este marco o fundamentación teórica en lo que nos basaremos y contextualizaremos para justificar nuestro trabajo.

Algunos enunciados en distintos artículos y ensayos, que serán mencionadas a lo largo del estudio, señalan la importancia de la obra de nuestro poeta. Estos comentarios

⁴ Este aspecto unido a la plurisignificación son los dos aspectos que configuran, según Jorge Fernandes da Silveira, el lenguaje de *Poesia 61* (1986, p. 250).

⁵ Recoge la herencia, por ejemplo, de Pessoa y de Casais Monteiro.

constituirán el punto de partida en la gestión de la situación inicial del tema en el que abordamos los antecedentes y avances relevantes que se han llevado a cabo. Esta fundamentación teórica pretende contextualizar y justificar el trabajo desarrollado. Los estudios que se han llevado a cabo de la obra de Nuno son parciales, limitados a breves comentarios, no se ha operado sobre ellos un enfoque teórico o metodológico relevante, hecho que provoca que sigan existiendo problemas de comprensión y valoración de esta lírica que determinen su alcance e importancia.

Para elaborar nuestra investigación hemos buscado, seleccionado y revisado la bibliografía que se relaciona con el tema de forma específica teniendo en cuenta todos los procesos de información y gestión rigurosa. En la obra *Na senda da poesia*, Ruy Belo se sorprende con un poeta «muito exigente», «sem excrescências, sem exibicionismos, com uma grande economia» (Belo, 2002, p. 334) y simplicidad conquistada con un trabajo necesariamente «árduo e inteligente» (*ibidem*). Para este poeta mayor que también fue imprescindible crítico, la poesía de Nuno Guimarães pasa por ser «decerto a melhor poesia portuguesa dos últimos anos» (*ibidem*, p. 336).

Por otra parte, Gastão Cruz lo reconoce como una voz «original e amadurecida» (Cruz, 2008, p. 297). Se trata de un poeta con personalidad propia que tiene el encanto de lo imprevisto y que abre una corriente estética en la literatura portuguesa del S. XX. Su lenguaje, como afirma Gastão Cruz, proviene del surrealismo:

Na verdade, quer a linguagem do autor de *Colher na Boca*⁶, quer dos *poetas 61*, provêm claramente do surrealismo, substituída a busca de uma suposta verdade moral e psicológica (automatismo), comprometedora da elaboração e da pesquisa expressivas, pelo efectivo domínio da máquina poética (*ibidem*, p. 207).

Estamos ante la obra de un autor original, propia, literariamente interesante que desarrolla un elevado grado de reflexión metapoética que, como consideran algunos autores, «decerto pela morte prematura do autor, não mereceu ainda a atenção crítica que sem dúvida justifica» (Serra, 2020, p. 108). Muy genéricamente, consideramos que la obra de Nuno Guimarães se aproxima a los postulados de Ingarden donde «el concepto

⁶ Como es de conocimiento general, de Herberto Helder.

de obra de arte literaria pasa a ser una construcción abstracta» (apud Mignolo, 1978, p. 37), en ella confluyen un paradigma conceptual filosófico y otro experimental dominado por el primero. Se produce en nuestro poeta, como en Herberto Helder o Ruy Belo, una vigilancia sobre las unidades del discurso, en palabras de Gastão Cruz un «construtivismo minucioso» (Cruz, 1999, p. 217) al igual que en los poetas de *Poesia 61*. Al mismo tiempo, frecuentemente, se observan en él características de construcción clásica del poema en el uso de estrofas como el soneto o *quadrás*, entre otras formas estróficas, y el versolibrismo. Así, para nuestro análisis, hemos examinado los estudios relacionados con el tema que pretendemos abordar y determinado los contenidos pertinentes que hemos seleccionado como clave que permitan entender el significado y el proceso creador operado en el lenguaje por nuestro poeta.

RAZÓN METODOLÓGICA

El procedimiento elegido para alcanzar los objetivos de nuestro trabajo ha sido cuantitativo y técnico: interés por describir la mayor parte de los aspectos que la investigación requiere y analizar los recursos de los que se vale nuestro poeta. Para ello hemos tenido presente los estudios correlacionales que establezcan correspondencias entre diversos asuntos con el fin de resolver problemas planteados y formular soluciones o hipótesis. Hemos seguido de cerca las referencias a nuestro poeta en diversas obras de ensayo y otras fuentes: *A vida da poesia* de Gastão Cruz, *Tempo e Poesia* de Eduardo Lourenço, *Vidro do mesmo vidro* de Rosa Maria Martelo, entre otras, obras que aparecen citadas en la bibliografía final y a lo largo de la tesis.

Como metodología general contemplamos dos momentos: uno analítico (momento inicial) y otro sintético (momento final) de la comprensión. Hemos intentado hacer una síntesis entre lo particular y el todo, lo específico y lo general para tratar de encontrar y desvelar una posibilidad de hermenéutica como orientación del sentido que permita comprender el texto como parte de este universo lingüístico propio. Nuestro procedimiento de estudio trata de conciliar un acercamiento de la teoría de la comunicación, el estructuralismo, teoría de la recepción y la semiología como métodos de acercamiento a la obra. Consideramos que nuestros juicios estéticos, aunque procuran buscar la objetividad, no deben ser reducidos a conceptos inmutables y, por supuesto, no implican conclusiones definitivas ni pretendemos instituir reglas de lectura.

Asimismo, hemos intentado aplicar un procedimiento basado en la descripción detallada de los procesos operados en la escritura de nuestro poeta: atender a los aspectos formales, analizar el contenido, describir los recursos estilísticos empleados y establecer relaciones con diversas teorías lingüísticas. Finalmente, prestamos especial cuidado a la línea interpretativa –o, si se quiere, de raíz hermenéutica– para demostrar la calidad poética de la obra que nos ocupa. Analizamos, pues, entre otros elementos la estructura de la obra, la construcción del lenguaje, las tensiones dialécticas, los diálogos interartísticos con los clásicos y con las artes, la situación de la poesía en la década en la que se inscribe nuestro poeta.

El enfoque que procuramos desarrollar trata de tener en cuenta un contexto amplio en todos los puntos tratados. El proceso de unión de todos los apartados, entre los que se deben establecer conexiones porque se complementan unos a otros, servirá para explicar el sentido general de los textos que analizamos y de los aspectos estéticos y *poéticos* que se muestran más relevantes. Pienso que este proceso ilustrará de manera pragmática la densidad del gesto creativo de nuestro autor.

Dividimos el estudio en tres grandes apartados con la intención de analizar, relacionar diversos aspectos y presentar el contenido que consideramos pertinente en este trabajo. El objetivo final que perseguimos es que el desarrollo de la exposición pueda tener validez objetiva. Hemos intentado buscar una estructura que resulte útil para el propósito que nos envuelve: ofrecer al lector una guía práctica que sirva de comprensión a la lectura de la obra que nos ocupa. Estos tres grandes apartados son los siguientes:

- I. SITUACIÓN DE LA POESÍA DE NUNO GUIMARÃES. La evolución del Neorrealismo. Modernismo, tardomodernismo, posmodernismo
- II. ARTE(S) POÉTICO(S) DE NUNO GUIMARÃES. Formas, estilemas y motivemas de *Corpo Agrário* y *Campos Visuais*
- III. DIÁLOGOS INTERTEXTUALES E INTERARTÍSTICOS.

El análisis de la obra literaria de Nuno Guimarães y las conclusiones finales son el fin del trabajo que hemos intentado enlazarlo con el pensamiento del autor.

Finalmente, hemos considerado añadir, como apéndice, la obra literaria de Nuno Guimarães en portugués con una traducción propia que sirva de ilustración a nuestro desarrollo argumentativo y de conocimiento de una obra madura, innovadora e interesante, pero poco difundida. La fuente de la que proceden estos textos es la

obra organizada por Fernando Guimarães, publicada en 1995 en Edições *Afrontamento* de Oporto que lleva por título *Poesias Completas*. Somos conscientes de que toda traducción encierra una traición (el consabido *traduttore, traditore*). Por eso, hemos tratado en la nuestra de ceñirnos al texto original que muestre la intención del autor y la esencia de sus palabras, aunque sabemos que, a veces, no es posible mantener esa fidelidad y necesitamos insertar notas a pie de página que expliquen los recursos empleados y el sentido que se genera en portugués que, en castellano, se pierde con la traducción. Se trata, en definitiva, de problemas de reverbalización debido a la riqueza conceptual y material (dimensión fónica y gráfica) del texto de partida que se destruye, en ocasiones, en la traducción.

Nos percatamos de que ninguna investigación es perfecta: siempre quedan aspectos por abordar o mejorar y, por supuesto, nuestras conclusiones presentan una indudable provisionalidad. Pretendemos que nuestro trabajo sirva de sugerencia en el futuro para otros estudiosos.

I. SITUACIÓN DE LA POESÍA DE NUNO GUIMARÃES.

La evolución del neorrealismo. Modernismo, tardomodernismo, posmodernismo

1. Semblanza intermitente de Nuno Guimarães

José Nuno Guimarães Guedes dos Santos nació en Perosinho, localidad próxima a Vila Nova de Gaia el 29 de agosto de 1942. Realizó su educación primaria en Perosinho y, la secundaria, en el colegio de los *Carvalhos* en Pedroso, concelho de Vila Nova de Gaia.

Muestra inquietudes artísticas desde joven. En 1953 aprende a tocar la guitarra portuguesa, esto le va a permitir que, posteriormente, entre 1964 y 1966, grabe dos discos de fado de Coimbra de los que fue el autor de letra y música e intérprete de los mismos.⁷

Estudió en 1961 en la Facultad de Letras de Coimbra donde se licenció en Filología Románica con una tesis sobre Machado de Assis. Colaboró en una publicación colectiva de poesía denominada *Confluência* (1963). En 1968 ingresa en la *Escola Prática de Infanteria* de Mafra.

Gastão Cruz en su obra *A poesia portuguesa hoje* escribe:

A amizade que, durante cinco anos e meio, existiu entre mim e José Nuno Guimarães Guedes dos Santos não começou através da poesia.

Conheci-o em Janeiro de 1968 em Mafra, entre espingardas e sistemas criptográficos, e assim vivemos diariamente até ao começo da Primavera, ora fechados em salas conventuais altas e geladas, ora fechados, também, nos campos de um Inverno húmido e seco.

Durante algum tempo, ignorei que o Nuno Guimarães escrevesse poemas. Julgo que foi um amigo que com ele estudara em Coimbra quem me falou primeiro da sua poesia e me mostrou um número de *Vértice* onde alguns poemas, mais tarde incluídos em *Corpo Agrário*, haviam sido publicados. A partir daí acompanhei-lhe de perto o trabalho (Cruz, 1999, p. 174).

⁷ Sabemos que su hermano, António Guedes Guimarães, fue el encargado de transcribir su música y registró sus obras en la *Sociedade Portuguesa de Autores*. Algunas de sus composiciones musicales se pueden oír en: [<https://www.youtube.com/watch?v=Gtfhfoj1fXo>], [<https://www.youtube.com/watch?v=0MGcoaZoNgg>].

De Mafra parte para Angola, allí se casa y ejerce como profesor en Luanda en la *Escola Preparatória João Crisóstomo*. Regresa posteriormente a Portugal y continúa su labor docente en el instituto D João II de Oporto. En 1970 publica su primer libro: *Corpo Agrário*, integrado en la colección *Linguagens* que incluye obras de António Torrado y Casimiro de Brito. En 1973 aparece su segunda obra: *Os Campos Visuais*, que forma parte de la colección de poesía publicado por las «Iniciativas Editoriais», donde publican libros Carlos de Oliveira, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz y otros poetas. El quince de agosto de 1973 muere prematuramente en el Hospital de São João, Oporto, después de cerca de un mes internado en el centro hospitalario. La causa no está del todo aclarada, posiblemente de una leucemia aguda. Fue enterrado en el cementerio de Perosinho.

Ruy Belo hablaría de nuestro poeta, poco después de su deceso, en los siguientes términos:

Aí está Nuno Guimarães «sob a terra», mas após nos ter deixado um punhado de palavras por onde passa decerto a melhor poesia portuguesa dos últimos anos [...].

Nuno Guimarães sulcou, sem mais ruído do que uma ave no espaço do dia, este nosso céu toldado português. Fechou as breves asas e deu por terminado o seu canto puríssimo de ave da solidão e do alto, que só canta pela manhã, na madrugada da vida. Trinta e um anos, idade para um poeta morrer (Belo, 2002, p. 336).

Sus poemas fueron recogidos en varias antologías y han sido traducidos algunos al castellano e italiano. El escritor Fernando Guimarães publicó en 1995 en la editorial *Afrontamento* sus dos obras principales, *Corpo Agrário* y *Os Campos Visuais*, junto con otros poemas dispersos e inéditos bajo el título *Poesías Completas* de Nuno Guimarães. Será esta la obra de referencia que usaremos a la hora de hacer nuestro estudio. En este trabajo intentaremos demostrar que se trata de una obra lírica densa, de carácter predominantemente metapoético y bien estructurada que recoge los postulados de la poesía de los años 60.

En este sentido, su obra muestra una personalidad lírica relevante y propia que tiende a la disolución del discurso poético tradicional y explora las posibilidades de la palabra como unidad destacada del poema. Su trabajo poético revela un rechazo a la poesía de corte romántico del que trata de liberar a su producción lírica para devolver al poema su naturaleza de *texto*, de modo que éste no sea un artificio de mensajes ideológicos y confesionales.

Como ya hemos adelantado, Nuno Guimarães es un poeta que va a desarrollar algunas de las líneas poéticas de parte de la poesía de los años 60 «com o seu construtivismo minucioso» (Cruz, 1999, p. 217) demostrando que la línea abierta por los poetas de *Poesia 61* era posible: la fascinación por la imagen, la búsqueda de unidades de sentido, la definición de las palabras que se funden y confunden con la propia imagen. Su obra consigue tener y crear una autonomía propia de la escritura que convierte a su producción lírica en un juego poético enormemente innovador por su poderoso deseo de construcción operado en el lenguaje. La novedad *poética* de su obra, la renovación y la experimentación discursivas son algunas de las cualidades que definen su modernidad. Disposiciones que lo alejan de la retórica lírica convencional. Su poesía, de una enorme fuerza y eficacia, supone la construcción de un lenguaje en el que se manifiesta una plena conciencia del peso y densidad materiales y simbólicos de las palabras. Estamos ante una poesía que no narra, no explica ni describe, su energía viene dada de las imágenes que crea. Es una poesía de *palavras-imagens* que disgrega su discurso poético y, en palabras de Fernando Guimarães, «dão-lhe uma dimensão inesperada» (Guimarães, 1989, p. 125).

En otro orden de ponderación, consideramos que de ningún modo su obra puede ser adjetivada como *fría*, como se la ha calificado frecuentemente. Coincidimos con Gastão Cruz cuando escribe:

O leitor ou o crítico apressados dirão talvez, aplicando-lhe um daqueles absurdos adjetivos que aplicam a outras, que é fria, seca a poesia de Nuno Guimarães. Nisso, ela estará em boa companhia, a de Carlos de Oliveira, a de Fiama Hasse Pais Brandão, dois afinidades, mas de quem não convém aproximá-lo demais. Porque, sendo visivelmente uma poesia de síntese, uma especie de cruzamento das principais linhas de pesquisa poética dos anos 60, a poesia de Nuno Guimarães, extremadamente coesa, amadurecida e original, é uma criação autónoma de incontestável envergadura (Cruz, 1999, p. 175).

Estamos, pues, ante una poesía que crea un cierto distanciamiento y una conciencia que solo existe dentro del plano que construye y se funde con los propios objetos que describe. Estos se constituyen en verdaderos núcleos significativos apoyados en la imagen y, al mismo tiempo, rescata un imaginario personal que, frecuentemente, no está lejos de las experiencias surrealista y de la poesía concreta, dos tendencias mayores de la poesía portuguesa de la década de los 60. Su obra constituye un imaginario elaborado donde solo se vislumbran *resíduos*, restos de un mundo que parece ir a la deriva, pero es una opción claramente asumida.

Su escritura es innovadora, rehace el mundo poético desestabilizando la lengua poética, destruyendo la propia palabra para que, de nuevo, vuelva a resurgir. Se trata de una poesía que entronca con una línea evolutiva que viene de las pulsiones de vanguardia del Modernismo o, incluso, de su revisión y revisitación en el llamado Posmodernismo, término este último que, a partir de 1966, «comienza a ganar consistencia» (Martelo, 2017, p. 17) entre la crítica norteamericana. Su lengua poética se basta a sí misma y expresa una cierta interioridad que le es propia. El poeta se interesa por el tratamiento de la imagen que la propia escritura crea que «entronca con la consolidación retrospectiva de las poéticas del Modernismo y de las Vanguardias» (Martelo, 2007, p. 27). En su obra coincide el poema con la poesía en la que, por otra parte, Nuno Guimarães opta por una fórmula escritural donde se crea un universo puramente verbal. El poema toma su condición como objeto de lenguaje que es el principio de construcción donde se interpenetran la creación y la reflexión metapoética, elementos que se aglutinan, *latu sensu*, en la Modernidad estético-artística.

Otra característica frecuente en su poesía es la incorporación de la intertextualidad que explora en textos de la tradición clásica y moderna, con los que dialoga y busca referentes para examinar la palabra donde indaga, como formuló con acierto Luiza Neto Jorge, «numa revolta das palavras» (*apud* Martelo, 2007, p. 62).

En Guimarães lo más *evidente* se muestra confuso al sacar del uso común la palabra en la que busca una voz renovada, una escritura propia, para revelar lo que no está a la vista y, así, cambiar el sentido común de lo dado en la escritura tradicional. Estamos, pues, ante una metamorfosis de las palabras que, como expresa Maria Rosa Martelo, encontramos de un modo parecido en Luzia Neto Jorge, concretamente en sus *Dezanove recantos*:

Num discurso de guerrilha, provindo do desejo assumido de «inventar uma escrita», [...] usa a língua subvertendo as regras da semântica e da sintaxe, numa premeditada agramaticalidade criadora e libertária em que tudo se reveste de um sentido... (Martelo, 2007, p. 78).

De la misma forma que los poetas de *Poesia 61* practicaron un lenguaje antidiscursivo, su escritura la define una búsqueda de la pérdida de esa fragilidad ontológica que caracteriza a las palabras.

2. Derivas del «Modernismo» portugués. La poesía portuguesa de los 50 a los 70

Teniendo en cuenta un sentido restringido, la Modernidad, concepto dinámico, se inicia a mediados del S. XIX con Walt Whitman, Baudelaire con *La Flores del mal* y Rimbaud donde se produce una conciencia de la imposibilidad del ser, la tendencia a valorar lo nuevo debido al cansancio de las formas pasadas y agotadas. Señala Casais Monteiro que «a libertação da palavra é o fenómeno mais marcante da evolução da poesia, de há um século para cá» (*apud* Cruz, 1999, p. 16).

A su vez, bajo el término Modernismo podemos encontrar corrientes diversificadas: Decadentismo (asociado al nihilismo, pesimismo, sentido de decadencia), Surrealismo, Expresionismo, Simbolismo, entre otros. A todas estas tendencias les une su voluntad de ruptura con la historia apostando por nuevos valores creativos, un agotamiento que llevó, a su tiempo, al concepto de Postmodernismo.

Por otro lado, señala Gastão Cruz que por Modernismo tenemos que entender

um movimento ou um conjunto de fenómenos característicos da literatura de uma só época, mas como algo que ciclicamente se repete, constituindo afinal aquilo a que poderíamos chamar a vanguarda dos vários momentos da história literária (isto é, modernismo = modernidade em sentido lato): Modernismo será a tendência a valorizar o actual e o novo (Cruz, 1999, p. 14).

Trazar una síntesis de la evolución no cronológica de la poesía moderna desde *Orpheu* –primer momento de ruptura– hasta la poesía de Nuno Guimarães es el objetivo de nuestro análisis para que pueda servir de estudio contrastivo. Pretendemos establecer coordenadas de modo que podamos definir líneas de conexión entre nuestro poeta con poéticas precedentes. En este sentido, *Orpheu* (1915) rompió con el concepto de sinceridad de la poesía precedente –recuérdese la teoría pessoana de *fingimento*. Por su parte, *Presença*, revista que se publicará desde 1927 hasta 1940, recuperará la subjetividad y la sinceridad sobre el lenguaje y rompe con la continuidad de *Orpheu*, lo que supone, en cierta medida, una contrarrevolución, como en su momento propuso, con clarividencia, Eduardo Lourenço (1987 [1961], p. 143 y ss.).

La obra *A poesia portuguesa nos meados do século XX*⁸ de Maria Fátima Marinho propone un estudio de la poesía portuguesa de 1940 a 1960. Esta académica de la Universidad de Oporto afirma que en la década de los 40, la intelectualidad portuguesa se divide en dos tendencias:

- a) La poesía que seguía la tradición de la revista *Presença* (en 1940 se publica el último número) que recibía la influencia de Pessoa.
- b) La corriente neo-realista que había arrancado a mediados de los años 30, fecha en la que se comienza a diseñar un nuevo concepto de literatura basado en la ideología soviética.

La convivencia entre los dos grupos no fue siempre pacífica. En 1940 surge la colección *Novo Cancioneiro* formada por textos de escritores neo-realistas.

A partir de 1940 se desarrolló la corriente artística conocida como «Neo-realismo», que carecía de una teoría estética y estaba basado en una concepción materialista de la historia. Este movimiento mantuvo postulados afines al marxismo y tuvo como misión luchar contra el fascismo instaurado en 1926. Este movimiento, asimismo, reflejaba una consciencia que establecía relaciones entre la obra de arte y la transformación del mundo. Albergó autores comprometidos con el momento histórico en que viven para que su obra constituya, en cierto aspecto, una lucha social y pueda llegar a ser un testimonio y/o denuncia. El Neo-realismo consideró que el Modernismo, en general, mantenía una postura que estaba al margen de sus ideales, tanto políticos como literarios.

En los años 40 se desarrollará otra tendencia renovadora de la poesía portuguesa que enlaza con Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Vitorino Nemesio, entre otros. Tendencia que reacciona contra los poetas ligados a la revista *Presença* y al Neo-realismo. En esta corriente situaremos a poetas como Ruy Cinatti, Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade que retoman el lenguaje simbólico y proponen un regreso a la tradición literaria que busca la claridad: las palabras tienden a encerrarse en sí mismas y pierden su base realista porque solo encuentran su sentido en el propio poema.

Otras revistas aparecen en la década de 1940: *Vértice*, *Aventura*, *Variante*, *Litoral*, *Aqui e Além* contribuyeron a dinamizar el panorama literario portugués.

8. MARINHO, Maria de Fátima. *A poesia portuguesa nos meados do século XX. Rupturas e continuidades*. Caminho Estudos de Literatura portuguesa. Lisboa 1989

Por otro lado, a partir de la adhesión de António Pedro al movimiento surrealista inglés –concretamente, hacia 1936–, se puede comenzar a hablar de Surrealismo en Portugal que, así, llega con cierto atraso. El primer texto surrealista portugués es *Apenas uma narrativa* de António Pedro. A partir de 1947 Alexandre O'Neill, Mário Cesariny y Mário Domingues comienzan a hacer experimentaciones a nivel del lenguaje. Cesariny vendrá a ser el máximo impulsor del surrealismo portugués. La deriva surrealista, aunque no tuvo un gran impacto en Portugal, según Maria Fátima Marinho, facilitó la experimentación con un nuevo lenguaje y liberó a la escritura de algunos prejuicios que sin la influencia de este movimiento no se habrían superado.

Alrededor de 1947 se constituyó el *Grupo Surrealista de Lisboa*⁹ en el que participaron Cesariny, Alexandre O'Neill, António Maria Lisboa, Pedro Oom, *inter alia*. En este grupo António Pedro facilitó los contactos con los movimientos de vanguardia europeos, pero se fragmentaría posteriormente. En fin, este movimiento reafirmó la imaginación como elemento del proceso creativo, frente al Neo-realismo que la rechazaba en su sentido 'fuerte'.

En síntesis, durante la década de los años 50 encontramos tres tendencias:

- Una de índole tradicional y católica (en algunos números del periódico *Encontro*, órgano de las juventudes católicas portuguesas, donde publican Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena o Pedro Tamen).
- Poesía con aspectos neo-realistas ligada a las revistas *A Serpente*, *Notícias do Bloqueio* o *Bandarra*. Donde ven la luz obras de Egito Golçalves, Casais Monteiro, Mário Cesariny y Fernando Guedes.
- La tercera tendencia está ligada a la poesía de la década posterior de los años 60. En la década de los años 50 surgen diversas revistas como *Eros*, donde escribe Fernando Guimarães, que ya refleja una escritura que anticipa la década de los sesenta. Otra revista fue *Árvore*¹⁰ donde publican parte de su obra António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade o Cesariny. Esta revista servirá como plataforma de renovación del lenguaje poético. *Cadernos do Meio-dia* es otra publicación donde despunta Herberto Helder y Fernando Echevarria, que serán a la postre impulsores de la poesía experimental.

⁹ En Portugal, reiteramos, el Surrealismo es un movimiento tardío. Bretón había proclamado su manifiesto en 1924.

¹⁰ Publicada entre 1951 y 1953, y de la que salieron cuatro números.

Entre 1951 y 1953 la revista *Árvore*¹¹ une, de alguna manera, las propuestas de Pessoa, del Neo-realismo y del surrealismo –surgido en 1949– que buscará la autonomía de la escritura y enlazará con el grupo de *Poesia 61*. Esta revista, según Gastão Cruz, «foi o órgão mais representativo da poesia dos 50» (Cruz, 1999, p.169). En esta publicación se pretendía dar «uma maior espessura a nível conceptual, ao mesmo tempo que se privilegiavam as suas dimensões míticas ou imaginativas» (Guimarães, 1989, p. 31). Es en esta revista, asimismo, que António Ramos Rosa se afirma como poeta que explora las palabras, su libertad, su poder latente, tratando de vaciar o reducir el sentido o el peso denotativo de los vocablos para, paradójicamente, darles mayor sentido. Al mismo tiempo que relaciona la situación del hombre y la creación poética, aspectos estos en los que, salvando las distancias, nuestro poeta coincidirá con él.

El año 1961 es un año destacado en la lírica portuguesa. En este año se publican los libros *A Colher na Boca* de Herberto Helder y *Aquele Grande Rio Eufartes* de Ruy Belo además de la obra de los poetas de *Poesia 61*.

Las principales líneas de la poesía portuguesa que suponen una renovación son las siguientes:

- a) Relación con las poéticas de finales del XIX e inicios del XX que vuelven a las poéticas simbolistas y modernistas.
- b) Experimentación y búsqueda de la innovación estética.
- c) Proceso de escritura que impide que la lengua se mantenga como un sistema homogéneo y equilibrado.
- d) Reflexión teórica y metapoética.

En 1962 se publicó la revista *Poesia Concreta*¹² que tendrá como principales representantes a Ana Haterly, E. M. de Melo e Castro o M. S. Lourenço. En esta revista colaboran poetas brasileños como Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. En el seno de esta publicación se buscó la autonomía de la palabra y una organización novedosa de lo verbal y lo visual apoyado en una selección del vocabulario que representara una nueva organización de lo real. Se constata en esta revista una enorme preocupación por la forma basada, a veces, en ‘ideogramas’ en los que la palabra evoca

¹¹ Fueron sus colaboradores, entre otros: Eugénio de Andrade, Sophia de Melo Breyner Andresen, Jorge de Sena o Mário Cesariny.

¹² Esta revista estaba basada en el movimiento brasileño homónimo de 1956.

al objeto o la fonética trata de describirlo y encuentra su autonomía. Es este un aspecto que comparte con los poetas de *Poesía 61*, aunque hay autores como Ruy Belo que sostienen que en Portugal no hubo una poesía concreta. En rigor, esta poesía tuvo como precursores en Portugal a Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor y Almada Negreiros.

La poesía que alguna historiografía y crítica clasifica como siendo «postmoderna», *grosso modo* a partir de la segunda mitad del S. XX, se construye sobre los restos, cenizas, reutiliza frases hechas, deconstruye y construye sobre los escombros de una historia perdida como escribe nuestro poeta en «Câmara Escura», de *Os Campos Visuais*:

nos líquidos, no éter, na distancia

En la obra *O Mosaico Fluido*, el poeta y crítico Fernando Pinto do Amaral afirma que la Modernidad lleva aparejada una ruptura con las tradiciones vigentes en tres niveles:

- a. Declive de la idea de representación. Se opone lo real a la escritura.
- b. Pérdida de apoyo en creencias fuertes donde los románticos se resguardaban que, como diría nuestro poeta, lleva a las palabras a un estado en que *diluem-se e morrem acabadas*.
- c. Desmoronamiento del sujeto estructurado y coherente.

Sea como fuere, en los primeros años de la década de los sesenta se producen tres tendencias: por un lado, una poesía retórica y barroca cuyo principal representante es Herberto Helder con *A Colher na Boca*; una poesía que tiende a la narración y a la descripción de Ruy Belo en *Aquele Grande Rio Eufrates*; y, finalmente, la radical contestación de *Poesía 61* con Maria Teresa Horta o Fiamma Hasse Pais Brandão que buscaban la imagen como elemento estructurador del discurso poético y, además, como afirma Gastão Cruz:

Na viragem da década de 50 para 60, a poesia portuguesa consciencializa, explicita e leva ao extremo um processo que vinha tomando forma, na produção de poetas oriundos de áreas diversas, desde os anos 40 ou mesmo desde a segunda metade da década anterior.

Tratava-se de devolver ao poema a sua densidade de artefacto de palavras, a sua materialidade, a sua natureza de texto, de objecto construído como uma finalidade, em si, e não como simples veículo de mensagens ideológicas ou confessionais(Cruz, 1993,p. 357).

Apunta, asimismo, Rosa Maria Martelo:

Os anos 60 representam para a poesia portuguesa um momento de consolidação retrospectiva das poéticas do modernismo e das vanguardas (até em termos de discursos crítico), às quais regressam, fixando definitivamente um cânone revisitável e susceptível de reelaboração. Nesse movimento, destaca-se a predominancia de uma poética que faz coincidir a poesia com o poema [...]. Sensivelmente a partir de meados da década de 70, a poesia portuguesa, tal como a francesa ou a espanhola, e já antes a poesia inglesa, irá evoluir num sentido diferente (Martelo, 2007, contraportada del libro).

Es en este contexto más inmediato donde Nuno Guimarães lleva a cabo un constructivismo minucioso, controla todos los nexos del discurso y traslada hasta las últimas consecuencias toda la experiencia desarrollada por algunos poetas de los años 60. Busca el sentido que esconden las palabras, lo inefable que guardan en su fragilidad conceptual para recuperar su potencial específico. Son palabras que tienen memoria.

Para Gastão Cruz, nuestro poeta guarda mayores afinidades con Carlos de Oliveira y Fiama Hasse Pais Brandão,

mas de quem não convém aproximá-lo demais. Porque, sendo visivelmente uma poesia de síntese, uma especie de cruzamento das principais linhas de pesquisa poética dos anos 60, a poesia de Nuno Guimarães, extremadamente coesa, amadurecida e original, é uma criação autónoma de incontestável envergadura, apesar da sua reduzida extensão (Cruz, 2008, p. 297).

Así, la obra de Nuno Guimarães es de naturaleza clásica, se cuestiona a sí misma, es un texto poético y crítico simultáneamente que se interroga permanentemente, produciendo una vigilancia estilística propia de la década de los 60 y en la que el *rigor* aparece como tema, como condición de construcción:

É possível ser dócil na exigência? No entanto, o ser dócil é indigente. É severo na abulia, no seu grande descabro, no que resta? Constrói, em coerência, uma paisagem acre e sem verdura?
(«Poema VIII. Fragmento segundo», *Os Campos Visuais*)

[...] Ou haverá,
porém, outro *rigor*¹³: visível, táctil,
um rasto de paisagem, de sentidos?

(«O quarto, Câmara escura», *Os Campos Visuais*)

¹³ La cursiva es nuestra.

Por otro lado, Nuno Guimarães desarrolla las líneas de reflexión de la poesía de los años 60 en la década de los 70. Fernando Martinho reconocía en Nuno Guimarães una «autonomização de processos e temas» (Martinho, 1972, p.77) y abría nuevas perspectivas al lirismo practicado en los años 60. Su texto literario ofrece resistencia, vuelve sobre sí mismo, hace una reflexión crítica sobre la escritura; en este sentido, se puede decir que es un sistema auto-poético.

En este sentido, la obra de Nuno Guimarães comparte con Mallarmé la idea de poesía como un naufragio que intenta originar otras formas de expresión. Está en él la intención de escarbar en los estratos que el tiempo ha dejado sobre las palabras. La Modernidad como un proceso arqueológico en el que se conforma la historia cargada de residuos que es el soporte de una pérdida.

En su obra la palabra creada no tiene relación con los límites que la definen y se anula en la sintaxis que la contiene. El objetivo es devolver a la palabra el sentido antiguo que posee y devolver a los elementos de la palabra su autonomía. Otro rasgo característico, asimismo, es el de valorar la imaginación y la exploración simbólica del lenguaje haciendo que las palabras adquieran un valor evocativo que forma parte de ellas.

En este sentido, apuntamos que lo novedoso, la renovación formal, en algunos casos, y la experimentación lingüística, serán algunas de las características más destacadas de la modernidad poética de nuestro autor y, por otra parte, podemos decir que estamos ante una obra que también muestra características del posmodernismo, concepto en el que convergen numerosas discrepancias, e incorpora, al mismo tiempo, formas tradicionales, al llevar aparejada operaciones en lo culturalmente dado. En fin, estamos ante una obra que disuelve la línea entre lo crítico y lo creativo, pero que, al mismo tiempo, conecta con la tradición. La estética posmodernista considera, al igual que nuestro poeta, que los métodos de acercamiento al texto están obsoletos y niega la posibilidad de un significado claro y unitario. En palabras de nuestro poeta:

A linguagem poética[...] não é sinal de algo exterior. É ela mesma um objecto. É um signo que vale por si próprio. Um signo inquieto mas perfeitamente circular (*apud* Guimarães, 1995, p. 113).

Por último, se observa, una ruptura con la estética del modernismo en el declive de la mitificación del de progreso y de la superioridad del presente con relación al pasado.

3. *Poesía 61* y la obra de Nuno Guimarães

Apunta Rosa Maria Martelo que el año 1961 es el momento de cambio en la lírica portuguesa de la segunda mitad del S. XX al publicarse dos obras que se van a ser decisivas en la poesía posterior (*A Colher na Boca* de Herberto Helder y *Aquele Grande Rio Eufrates* de Ruy Belo) además de la aparición del grupo de poetas de *Poesía 61*. Este momento supone para los poetas de la década la conquista de una lengua y experiencia más libre como creadores y como conocimiento del mundo, a veces bajo la forma de un «discurso de denuncia e de revolta» (Martelo, 2007, p. 23), a la vez que se procuraba reavivar lo experimental de las vanguardias de inicio de siglo. En palabras de Rosa María Martelo:

É neste quadro que, relativamente à poesia emergente em Portugal, se vem a falar de uma «ruptura de 60» e de neo-vanguardismo. E, tal como em França e em Espanha, a poesia portuguesa da década de 60 ficara maioritariamente associada a esta tentativa de revalorização da textualidade e da experiência dos seus limites (Martelo, 2007, p. 20).

Los poetas del grupo *Poesía 61* (Gastão Cruz¹⁴, Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito y Maria Teresa Horta) surgen en Faro en mayo de 1961 en torno a una revista a la que cada poeta contribuyó con un fascículo¹⁵. Se cuestiona en estos poetas el que pertenezcan a un grupo y que tengan un programa común¹⁶. Con todo, logran la autonomía del lenguaje poético. Procuraron llevar a cabo un proyecto de elaboración poética y establecer una hermenéutica exterior al propio lenguaje. Su mecánica estaba basada en un fragmentarismo frásico para explorar las virtualidades potenciales de la palabra pero, al mismo tiempo, se produce una rarefacción o aumento del sentido y de la referencialidad directa. Los ensayos de *Poesía 61* describen pérdidas, poemas como juegos de lenguaje y asumen el carácter hipotético del mundo y totalmente

¹⁴ Principal teórico del grupo.

¹⁵ El grupo reúne en un solo volumen cinco libros distintos. Jorge Fernandes da Silveira recoge unas palabras de Maria Teresa Horta que hablan del origen de la publicación colectiva. Según esta poeta «depois de uma tentativa malograda para uma possível revista, resolvemos juntar a colaboração que há tínhamos e publicá-la deste modo» (*apud* Silveira, 1986, p. 220).

¹⁶ João Gaspar Simões califica al grupo como la «primeira manifestação colectiva de uma verdadeira antipoesia» (*apud* Silveira, 1986, p. 26) y manifiesta que no son más que el reflejo de una crisis de un arte deshumanizado y un gusto por la extravagancia que lleva a callejones sin salida.

provisional. Desarrollan, asimismo, un proceso de escritura que impide a la lengua mantenerse homogénea y en equilibrio. Para la mayoría de los componentes de este grupo el uso subversivo de la lengua constituye una forma de cuestionar la realidad tanto estéticamente, como social y éticamente, no para cuestionar la ideología, sino para hacerla avanzar. Este grupo desarrolla una escritura en el que se produce una relación entre el lenguaje poético y sus posibles implicaciones teóricas e ideológicas aunque acaban por seguir direcciones diferentes.

Jorge Fernandes da Silveira, haciéndose eco de las palabras de Ruy Belo, asevera haber «vestigios concretistas en el discurso poético de *Poesia 61*. Contudo, se bem entendemos as palavras transcritas, a grande novidade desta poesia é a consciência de que as palavras em liberdade defendidas pelas vanguardas não implicam a total desestruturação da sintaxe do poema» (Silveira, 1986, p. 121).

Jorge Fernandes da Silveira enumera las líneas convergentes en *Poesia 61*:

Linguagem rigorosa, atenção extrema ao lugar da palavra no poema, um regime de imagens intimamente entrosadas, estas linhas convergentes apontaram-nos alguns significados fundamentais: o conflito entre o sujeito e as instituições sociais, as marcas do passado a impedirem a construção do presente, o erotismo como das práticas libertárias do corpo e o questionamento do sentido da morte.¹⁷ (Silveira, 1986, p. 16).

Gastão Cruz habla de una unidad encontrada entre los diversos libros de los poetas que constituyen el grupo *Poesia 61*: su vínculo con el surrealismo y el uso de la «intertextualidade como princípio essencial para a leitura do texto literário» (Silveira, 1986, p. 213).

Por otra parte, Rosa Maria Martelo afirma que

Os anos 60 representam para a poesia portuguesa um momento de consolidação retrospectiva das poéticas do Modernismo e das Vanguardas (até em termos de discurso crítico), às quais regressam, fixando definitivamente um cânone revisitável e susceptível de reelaboração. Nesse movimento, destaca-se a predominância de uma poética que faz coincidir a poesia com o poema, em contraponto à perspectiva romântica, que, no poema, vira a cristalização de uma experiência da poesia que situara na vida, como epifania (Martelo, 2007, p. 27).

¹⁷ Este aspecto parece tratado por Maria Teresa Horta en *Tatuagem* que, según J. F da Silveira versa sobre «o papel da mulher na história e o erotismo nas relações sociais» (Silveira, 1986, p. 20).

Nuno Guimarães comparte con los poetas de *Poesia 61* el buscar una poesía que explore las posibilidades virtuales de la palabra apoyada en imágenes o metáforas, el cuidado extremo del lenguaje en el poema, la plurisignificación. La resistencia a la lectura y el hermetismo son otros dos rasgos que este grupo comparte con la obra de Nuno Guimarães.

En palabras de Gastão Cruz:

De facto, a investigação realizada pelos autores de *Poesia 61* centrou-se na exploração das virtualidades da palavra- em particular do nome como imagem ou metáfora- destacando-a progressivamente no discurso ou na página. Este trabalho conduziu, nos casos mais extremos, à própria ruína do discurso, patente em quase todo o volume *Tatuagem (Poesia 61)* de Maria Tereza Horta, por exemplo, ou num poema como *A porta aporta* de Luiza Neto Jorge (*apud* Silveira, 1986, p. 174).

Por otra parte, según Jorge Fernandes da Silveira, resulta evidente que nuestro poeta, al igual que Fíama Hasse Pais Brandão, tiene conciencia de que la poesía «opera en la transformación de los significados estratificados por el uso, por el *hábito* lingüístico» (Silveira, 1986, p. 216) en el que las palabras son *señales secas* que necesitan la escritura (*ávidos de chuva ou terra*) para ser renovadas como leemos en el poema “*Subalimentação*” de *Corpo Agrário*.

Desertas. De pouco fogo
Nada lhes arde por dentro.
Pela sua condição
difícil, são sinais secos.

Na boca tolhem a água
os alimentos. Palavras
não são de mesa e desertam
dos rios e coisas férteis.

Nos corpos de lavradio
fazem poiso. E contam deles
o pouco fogo. O deserto
que os habita no centro.

Ausência de limo ou saga
de peito fraco, sem poços.
Ávidos de chuva ou terra
os fonemas arenosos.

Nuestro poeta comparte con los poetas de *Poesia 61* estas líneas de escritura y tiene como dato más significativo –que también se reveló en la poesía de los años 70– el rescatar y regresar al sentido del lenguaje que Pinto Amaral define como «predomínio do significado sobre o significante» (Amaral, 1991, p. 51).

La obra de Nuno Guimarães se sitúa en el paso de los años 60 a los 70 y recorre caminos paralelos a los de Carlos de Oliveira, Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge o Gastão Cruz, autores que se caracterizan por una notable inquietud lingüística al crear textos que se auto-referencian, tratan de definir al poeta y al poema y analizan el acto poético al mismo tiempo que denuncian la situación social.

Por otro lado, encontramos similitudes con otra serie de poetas anteriores (Herberto Helder, Ana Hatherly, Ruy Belo) que presentan, según algunos autores,¹⁸ como denominador común un nuevo tipo de barroco buscando una mayor libertad imaginativa, de búsqueda fonética, lingüística, de investigación de la estructura poética que lleva a una reformulación de la sintaxis y el ensanche del ámbito semántico que proporcionan a los textos una mayor información. Este camino experimental es retomado por Nuno Guimarães que procura desvestirse de lo aprendido para encontrar una nueva amplitud poética.

Hoje, pouco afirma. O que era firme
e sustentável- a cafeína, os hábitos, tropismos
do corpo para a luz- foi já revisto
num hábil processo de renúncia. O que
era firme interroga, obscurece.
Duvidosas são todas as colunas.
(Poema IV. Fragmento segundo. Os Campos Visuais)

Para Fernando Guimarães la obra de Nuno Guimarães se encuadra dentro del grupo *Poesia 61*:

¹⁸ Melo Castro e Castro, Ernesto de, *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, 3ª edición. Círculo de poesia. Morais editores. Lisboa. 1971.

[...] geração essa a que Nuno Guimarães aproximadamente pertence, apesar de a sua obra ser mais recente. A recusa de uma expressividade discursiva, a incidência na imagem, o isolamento vocabular, a rarefacção pelo constante recurso à elipse são outras tantas marcas que se tornarão comuns (Guimarães, 1989, p. 127).

A pesar de esto, parece que su obra lleva más lejos la fragmentación del discurso poético, unida a una lectura fraccionada de floja unión gramatical o lógica, factores que le dan un sentido propio y le define al mismo tiempo que «se fixa numa depuração verbal e numa concentração imaginística bem marcadas, contribuindo assim, para que se dê continuidade a um dos caminhos possíveis da poesia dos nossos dias» (Guimarães, 1989, p. 130). En este mismo sentido Gastão Cruz opina que, al igual que la poesía de Ruy Belo, se inscribe en el dominio del significante lo que le acerca a la poesía de Nuno Guimarães que es el primero en «afastar-se, verdadeiramente, da *poesia de 60*» (Cruz, 1993, p. 234).

Finalmente, Fernando Martinho se pregunta si nuestro poeta abrió «novas perspectivas ao lirismo praticado nos anos 60» o su obra supone «o prolongamento de um dos caminhos» de la década anterior (Martinho, 1972, p. 77). Para este autor su obra supone “autonomização de processos e temas”:

Se a presença de Gastão Cruz ainda pode notar-se em *Os Campos Visuais*, é já de forma muito mais tênue, sem a tonalidade tutelar que assumia em *Corpo Agrário*. Nota-se, com efeito, no volume agora publicado [...] a justa medida duma vocação poética, que reunia as condições necessárias para constituir uma alternativa válida no leque de possibilidades que se oferecem a uma evolução equilibrada e sem clivagens gratuitas da poesia nacional. A morte, se interrompeu uma trajetória promissora, não bloqueou, no entanto, a ressonância duma voz poderosa, lição de rigor a que não falta a força interior e irreprímível do *daimon*, sem a qual a poesia corre sempre o risco de se transformar num exercício de linguagem sem referências, desenraizado (Martinho, 1974, p. 84).

4. Modernismo tardío y Neorrealismo en Nuno Guimarães

Fernando Pinto Amaral en su obra *O mosaico fluido*, al analizar el concepto de *moderno*, apunta una serie de cuestiones metodológicas que facilitan la definición del término. Así, *lo moderno* se corresponde con aquello que surge de nuevo en un escenario de realidades ya conocidas, lo que para Baudelaire era lo transitorio, lo huidizo, lo contingente. Apunta, asimismo, Fernando Pinto Amaral que la modernidad es un concepto transhistórico, un vocablo pragmático y descriptivo al mismo tiempo que se

trata de un término ambivalente y señala que, para Yeats, es «la expresión consciente de un conflicto» (Amaral, 1991, p. 17).

Para Hugo Friedrich, el concepto tiene que ver con la pérdida de la realidad representacional. Finalmente, Eduardo Lourenço asocia la modernidad a “una realidad histórica nueva estrechamente relacionada con la industrialización y la gran ciudad y es signo y expresión de una crisis de la cultura particularmente activa” (Amaral, 1991, p. 18).

Todas estas apreciaciones evocan una voluntad de superación del pasado y buscan nuevos caminos que sobrepasen la tradición vigente que tiene que ver con el declive de la idea de representación que pasa por oponer lo real a la escritura. Dentro de esta línea se encuentra la poesía de Nuno Guimarães, donde el sujeto lírico parece estar en crisis y deja de ver lo real, lo que era sólido como verdadero, se fragmenta en pluralidades semánticas, se disuelve en coordenadas inestables, pero su modernidad consigue la autonomía del lenguaje, la liberación de la palabra y una separación de las relaciones semántico- pragmáticas, que es una de las características más destacadas de la poesía del último siglo hasta nuestros días.

Por otro lado, la poesía de Nuno Guimarães está relacionada con el Neo-realismo, un arte comprometido relacionado con la doctrina marxista que la inspira: compromiso político, voluntad combativa, lucha política que la une a la poesía de Carlos de Oliveira y su voluntad de depuración de la materia verbal, de rigor. La poesía de Nuno Guimarães enlaza con la revisión que Carlos de Oliveira hace de la poesía a principios de la década de los 70, que lleva a una racionalización de los materiales poéticos que vuelven a la poesía, según algunos autores, «fría». En la obra se observan motivos recurrentes (*arado, ave, árido, cuerpos de labranza*, entre otros) que remiten a un cuadro de mundo como carencia, de desaliento y degradación física. Nuestro poeta comparte con Carlos de Oliveira un vocabulario que remite al campo semántico de la sequedad del lenguaje y un imaginario próximo a una epifanía que podríamos definir como telúrica y matérica.

Para Fernando Guimarães el paso del Modernismo al Post-modernismo estaría marcado por la sustitución del espíritu de vanguardia por un sentido de *revivalismo*. Este hecho supone el regreso a formas definidas, el eclecticismo, los estilos diversificados (nuevo simbolismo, nuevo romanticismo, nuevo surrealismo o expresionismo) que producen indefinición y en literatura suponen un conjunto de opciones.

Es en este contexto del modernismo tardío donde debemos encuadrar la escritura de Nuno Guimarães.

II. ARTE(S) POÉTICO(S) DE NUNO GUIMARÃES.

Formas, estilemas y motivemas de *Corpo Agrário* y *Campos Visuais*

A. Inauguración de un nuevo espacio verbal

1. Título y estructura de su obra

El libro publicado por Fernando Guimarães, autor de la organización y del prefacio del ejemplar, en 1995 en Ediciones *Afrontamento* recoge, casi en su totalidad la obra de nuestro poeta bajo el título de *Poesías Completas* de Nuno Guimarães. Esta obra constituye el marco de referencia que servirá como instrumento validado y fiable a la hora de llevar a cabo nuestra investigación. La obra está organizada en torno a los dos libros publicados por el poeta: *Corpo Agrário* (1970) y *Os Campos Visuais* (1973) y completan la edición once poemas aparecidos en diversas revistas recogidos bajo el epígrafe de «Dispersos e inéditos». Tanto *Corpo Agrário* como *Os Campos Visuais* son dos libros orgánicos constituidos por partes que forman un conjunto de poemas coherente.

Los primeros poemas fueron publicados en un volumen colectivo, *Confluência*, en 1963. Señala Fernando Guimarães que si consideramos esta fecha de inicio y 1973, año de la publicación de *Os Campos Visuais*, «teremos un percurso literário de diez anos. Um percurso tão breve não deixa de dar uma excepcional intensidade e uma particular força à sua obra» (Guimarães, 1995, p. 7).

Las dos obras principales de nuestro poeta (*Corpo Agrário* y *Os Campos Visuais*) presentan dos configuraciones diferentes. Son dos títulos que pueden ser considerados micro-textos, proporcionan y sirven de orientación para la comprensión de lectura de los poemas y del propio libro.

Por un lado, la obra *Corpo Agrário*, puede ser vista, en general, como la creación de una gran metáfora o alegoría (*corpo literário*) que intenta, por medio de una desarrollada asociación imaginativa, tejer una imagen de la escritura (*um corpo*, un sistema orgánico literario como forma de representar) en torno a los vestigios del mundo rural (*agrário*), próximos al Neo-realismo, que tienen que ser labrados en sus *pa(lavras)*. La obra, en su mayor parte, analiza el acto poético al mismo tiempo que denuncia, entre

otras cosas, la situación social y supone un análisis del vivir portugués de la década de los 60 y 70 centrado en el mundo rural que recibe influencias del Neo-Realismo.

Los poemas de *Corpo Agrário* están agrupados en tres apartados que llevan por título: *As palavras* –formado por cinco poemas–, *O estio* (integrado por otros cinco poemas), *A carne* (compuesto por doce poemas).

Corpo Agrário constituye un esfuerzo por compaginar la teoría ideológica del Neo-realismo con la práctica literaria, pretende dar un cuerpo literario a las ideas que lo crean sin que conlleve ningún problema ese trabajo interno de ajuste, porque la ideología está hecha dentro de la materia verbal. Se trata, en definitiva, de mostrar, como escribe Jorge de Sena en el *prólogo* al libro de Eduardo Lourenço, el conflicto «entre o Sonho e o Real» (Lourenço, 1983, p. 16). En esta obra reformula el realismo poético y trata de construir un nuevo discurso basado en las posibilidades de cada palabra que pasan a tener un segundo sentido complejo, de difícil hermenéutica.

Este *corpo*, como afirma Jorge Fernandes da Silveira en su obra, es «transporte para a consciência do lugar em que, pelo trabalho (no caso, poético), o sujeito socializado está» (Silveira, 1986, p. 228).

El poemario también podría ser visto al revés, desde nuestro modesto punto de vista, como la forma en que se construye el lenguaje a la vez que se destruye ese *cuerpo literario* tradicional, petrificado y caduco porque, teniendo en cuenta el punto de vista de nuestro poeta, la poesía debe contruirse dentro del propio tejido verbal del poema:

Quanto a mim a única posição coerente e revolucionaria tem que inciar-se dentro da matéria, numa renovação interna, em que forma e fundo sejam um só. [...]

Eu penso que quase toda a poesia, para não dizer a totalidade, mesmo a mais positiva, estabelece uma ruptura com as coisas, é de crise, e é crítica. No entanto estou muito longe de pensar que isso seja sinónimo de decadência. Antes pelo contrário (*apud* Guimarães, 1995, p.114).

Este proceso lleva a un desarrollo metafórico y a la revalorización de la imagen. La obra presenta una enorme densidad simbólica y conceptual que gana una dimensión imaginaria compleja.

Corpo Agrário, quizá, presente simbólicamente en diferentes poemas los diversos períodos de la formación y vida de las palabras en su obra, de su largo viaje y por extensión de esta creación poética tan personal:

- nacimiento (*palavras que rebentam como mães abertas à aridez dos filhos (poetas)*),
- la juventud (presente en poemas como *O Estio*),
- la madurez (*A carne, O pão*),
- vejez y muerte (*Bergen-Belsen, post scriptum, extinção*).

En este sentido los poemas de *Corpo agrário* parecen estar concebidos en torno a una alegoría¹⁹ para dar una imagen a una idea: la propia poesía y existencia constituida en un símbolo de enorme fuerza que contiene una sobresaliente riqueza significativa, pero que crea enormes ambigüedades y desarrolla, asimismo, un cuerpo orgánico vital y poético que se debe cultivar o labrar (*Corpo Agrário*) buscando rastros entre las ruinas. El *cuervo* como conjunto de poemas, como vehículo de aprehensión del mundo que conforma el universo de la persona y la literatura. *Cuervo* visto como algo vivo que marca la construcción de la experiencia.

El sentido de cada poema parece estar ausente, como afirma Fernando Guimarães cuando escribe:

O que aqui se diz pode coincidir finalmente com o próprio sentido ausente de todo o poema, significando essa ausência todas as vezes que se encontram no sulco deixado pelos “lavradores que se se lavram a si na terra escassa” e de que cada verso pode ser uma nova imagem. É aí que aflora a consciência de uma realidade que se não se pode ignorar: a visão adivinhada de um mundo rural, dos objectos, dos ofícios com que se tece essa imagem, dos vestígios de uma gestação que pode ser a da semente ou a «construção da carne» (Guimarães, 1989, p. 126).

Corpo Agrário es una obra constituida por poemas sueltos en apariencia, pero conectados por un motivo que les une: la trabazón entre lo expresivo y lo reflexivo donde la poesía y la poética se unen en torno a la consciencia del empleo de recursos destinados a emocionar (*pathos*) que explica su *praxis* poética. Supone un diálogo entre el mundo material y el metafísico donde los objetos (la carne, el pan, el cuerpo agrario,...) adoptan una postura subjetiva, son vistos no como tales, sino desde la perspectiva del sujeto lírico, son producto de una meditación interior.

¹⁹ Hablamos de alegoría en el sentido que Walter Benjamin da a este término, en el que la experiencia poética ha abandonado el mundo exterior para instalarse en el interior y el poeta reconstruye fragmentos que añaden un suplemento a los significados, aunque el mundo descrito se acerque al real.

Por otro lado, constatamos en *Os Campos Visuais* una distribución tipográfica en bloques textuales que se observan en algunas obras de la poesía contemporánea. Estos poemas incorporan una tensión con las formas métricas tradicionales. Observamos que los poemas se configuran en bloques lingüístico-poéticos separados tipográficamente, pero no son poemas en prosa en sentido técnico. Teniendo en cuenta este aspecto, ya desde el título se nos quiere dar una información que condensaría el libro y, como apunta José Enrique Martínez,

[...] entre los elementos de la obra literaria que Genette llamó paratextuales está el título. El título de un libro es la puerta de entrada al mismo y origina un horizonte de expectativas determinado.[...] El título pertenece -al menos en los últimos tiempos- de pleno derecho a la semántica del texto y constituye, por ello mismo una información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia (Martínez, 2001, p.136).

Los poemas en este libro aparecen agrupados bajo tres epígrafes:

I Os dias regressivos. Constituido por tres *Fragmentos*, breves poemas, unidades líricas autónomas que contienen una idea. Los poemas de esta sección establecen un diálogo con los siguientes y los precedentes de carácter metapoético, en el que el lector debe establecer los vínculos. El sentido final no lo proporciona un solo poema, sino el conjunto de ellos. Entre los poemas se genera una red de relaciones que articulan diversas perspectivas de tal modo que el significado final lo constituye el conjunto de poemas completo.

Tal vez esta división en partes constitutivas sea el reflejo del fragmentarismo del lenguaje que apuesta por la autorreflexividad del texto tendente a construir una nueva autonomía de escritura.

- El *fragmento primero* está formado por trece poemas numerados y sin título.
- El *Segundo fragmento* de *Os Campos Visuais* está constituido por doce poemas que se acercan en su disposición a la prosa. Constituye todo un proceso de escritura en el que la poesía se justifica a sí misma, amplía sus referentes discursivos y explica la pérdida de la realidad extralingüística a la que remite el signo. El objetivo, quizá, sea indicar lo inacabado del texto, como característica del poema, o mostrar signos de un mundo roto, vestigios o *ruínas* de un lenguaje desintegrado,

O ruído do mar, o seu roído
através de canais. Que banho o

sopra e elege por ruínas e ruínas
e que História o
destrói, [...]

Constituye una marca del posmodernismo la búsqueda de *una señal* de los orígenes de esos residuos, aunque se niega la posibilidad de representarlos:

E se descubrem um sinal ou um resíduo
da terra original, é só a móvel,
a geográfica Terra do sistema.

Son, por otra parte, los márgenes del sistema lingüístico los que constituyen el texto, lo virtualmente ausente:

Nelas habito, por momentos, mas por que
vias respiro, se essa vida
é gráfica demais, e perecível? As margens
recupero, a perícia dos rios, o sustento dos
sentidos. Mas em que materiais se
movem, tão solúveis.

Nos encontramos ante una obra que representa una crisis e incide en la teorización de la escritura, de una literatura que se piensa y escribe a sí misma y muestra

Uma ruptura ou fenda
hereditária [...]

(«Fragmento primeiro. Poema XVI»).

Este escepticismo manifiesta la dificultad de la escritura de captar significados y de dar una visión unitaria a las cosas que, al igual que el posmodernismo, lleva a nuestro poeta a rechazar la posibilidad de establecer fundamentos estables. En relación con esto, escribe:

Eu penso que quase toda a poesia, para não dizer a totalidade, mesmo a mais positiva, estabelece uma ruptura com as coisas, é de crise, e é crítica. No entanto estou muito longe de pensar que isso seja sinónimo de decadência. Antes pelo contrário (*apud* Guimarães, 1995, p. 114).

El negar que el significado del texto pueda ser revelado, porque se niega la posibilidad de representar lo trascendente, constituye uno de los temas de esta poesía. Relacionado con este aspecto, comenta nuestro poeta:

Acho que a poesia é irredutível, tem a propriedade de irredutibilidade. Quando acontece uma redução, passará a ser outra coisa, passará a ser talvez a substância redutora, mas já é outra coisa (*apud* Guimarães, 1991, p. 114).

Se observa igualmente una ruptura en el sujeto lírico, envuelto en el *caos*, que no aparece estructurado y no da respuestas a sus preguntas. La manera de producir el efecto de fragmento se efectúa con estas preguntas finales que no son retóricas. El objetivo es que el lector formule su respuesta:

Violenta e lenta, se cumprida, é a experiência. Não voltarás ao campo das hipóteses A tua vida avança e retrocede. Os sentidos são amplos, mas precisos. Quererás defender a claridade: mas é clara a chuva do teu cérebro, já tão experimental e experiente? São claros os caminhos em que tu, tudo se refaz e o caos é-nos a via, a mais segura?

Se produce, además, un declive de la representación de lo real que desaparece en la escritura:

Hoje, pouco afirma. O que era firme e sustentável- a cafeína, os hábitos, tropismos do corpo para a luz- foi já revisto num hábil proceso de renúncia. O que era firme interroga, obscurece. Duvidosas são todas as colunas.

Asimismo, estamos ante una pérdida de apoyo de lo que era estable (*sistema lingüístico*) que resbala o se *desliza* y, cuando desaparece lo real, encuentra su refugio o consuelo en la vida paralela (*vida gráfica*) que es la escrita:

No entanto, é sobre esse sistema que desliza: a insegurança, os problemas da luz, em pleno dia, a imprecisão dos crânios, luminosa.

(«VI. Fragmento segundo». *Os Campos Visuais*)

Nelas habito, por momentos, mas por que vias respiro, se essa vida é gráfica demais, e precível?

(«VII. Fragmento segundo». *Os Campos Visuais*)

Esta ruptura con el sistema tradicional de escritura trae consigo aparejada una dificultad discursiva que hace que el proceso poético se construya, a partir de la nada, teniendo en cuenta un *paisaje áspero (acre)* y sin verdor, donde la representación referencial de lo real se produce solo a través de lo mental (*Só através do crânio*):

É possível ser dócil na exigência? No entanto, o ser dócil é indigente. É severo na abulia, no seu grande descalabro, no que resta? Constrói, em coerência, *uma paisagem acre e sem verdura?*²⁰

Não seria possível evitar este trajecto, em demasia próximo da accão e dos relevos? Só através do crânio, dos seus rios da chuva, aportaremos à locura?

Finalmente, después de esta pérdida de lo referencial, nuestro poeta se muestra atento a signos reveladores y busca señales (*indício / de verdura*) dentro del sistema de entropía o desorden encontrado:

Por vezes, na áspera paisagem
que há muito desconhece os veios de água,
os íntimos lençóis, procura-se um indício
de verdura. Algo que nos suporte
a inclemência.

- El *Fragmento terceiro* de *Os Campos Visuais* está formado por un conjunto de diez paraestrofas de ocho, nueve y once versos libres. Constituye el paradigma de la visión entendida como comunicabilidad cercana apoyada en un vocabulario tomado de la fotografía y del campo de la visión que forma una isotopía (*iris, tinta, filtros turvos, espaço óptico*) con el fin de desprenderse de un universo poético caduco y concluso:

Campos de ira, tão vasto sentimento
vos afasta. Íris morta! Os actos radicais
constroem, em projecto, um frágil
universo- a tinta, o espaço óptico.
Descansam os sentidos sobre pródigas
defesas: os filtros turvos, as precauções
na sua cura. Os nervos tersos
da análise da vida e da matéria.

²⁰ La cursiva es nuestra.

La escritura poética se concibe no como una realidad paradisíaca, sino como un lugar, un campo de combate (*campos de ira*) que intenta construir un frágil universo de lo real. Estamos ante una escritura percibida como una lucha o aventura ontológica que busca un nuevo mirar que desautomatice la visión unívoca desviándose de lo dado. El fin último es reconstruir el mundo interiormente, según la experiencia del poeta, que le permita encontrar un sentido pleno:

Desviam-se dos livros. Hoje escreve
contra a morte dos olhos, a existência
passível de leitura. Ineptos, os sons
perdem-se na encosta.

En la construcción de esta experiencia poética, de este arte como artificio vivo, la modificación formal es evidente y el propio poeta nos ofrece pautas del proceso creador que pasa por *expulsar las sílabas, destruir la ilusión de los libros y realizar um breve ritual de desfocagem*. Este procedimiento le permitiría ir más allá apartando los *crânios submissos* para ver claro, aunque esto suponga entrar en un *exílio*:

Uma lógica preside a esta noite.
Expulsa as sílabas, destrói a ilusão
dos livros, é táctil e real. Assisto à
sua composição, perdida a luz
e os reflexos: o breve ritual
da desfocagem, o movimento científico
do sol; os crânios submissos
entrando na penumbra e no exílio.

Estos *Três Fragmentos* podrían ser adjetivados, salvando las distancias, como «neoimpresionistas» porque recogen y recrean ciertas estampas poéticas, «pinceladas» que muestran sensaciones y pensamientos leves. Forman un cuerpo de poemas breves conectados entre ellos por insólitas asociaciones, su lenguaje es hermético, presenta cierto irracionalismo y una emoción contenida.

II Câmara escura. Es una composición poética formada por tres grandes poemas numerados. Están compuestos en *quadras* de distinta medida que remiten a un todo, a pesar de la fragmentación del sentido. El texto se presenta desarticulado y le corresponde, de nuevo, al lector llenar los huecos textuales para obtener un significado.

Los poemas de *Os dias regressivos* y *Câmara escura* aparecen numerados, pero sin título como solía aparecer en la tradición literaria que designaba un objeto estético cerrado. Podríamos, asimismo, ver la numeración de los poemas de estas partes del libro como fragmentos sucesivos de una unidad mayor, como unidad de textos conectados.

III. Extractos. Constituido por cuatro poemas sin título. Los poemas se organizan a modo de estrofas que se alejan del canon normativo²¹. Son poemas que introducen diversos medios gráficos para indicar su carácter de fragmento donde todo se construye sobre “*as árduas costas litorais*”. El comienzo *in medias res*²² de los poemas, la supresión de nexos sintácticos y la desarticulación de las estrofas canónicas constituyen una señal de fragmentarismo del texto. Son poemas que carecen de título quizá como insuficiencia de una idea expresable en el mismo. No obstante, el poeta concibe el texto como una unidad y busca el sentido porque los poemas, aunque parecen independientes y aislados, son textos que están interrelacionados y su significado depende del lugar que ocupan dentro del poemario:

- Se comienza dejando constancia de la ruina del sistema lingüístico (en el poema *O ruído do mar...*).
- Se ajusta lo que aún es seguro en el sistema (*Seguro então a vida...*).
- Se constata la búsqueda de un estilo propio (*Quem de rotas diverge*).
- Se encuentra el estilo propio que conduce al sentido del sistema (*Pax aeternis*).

En otro orden de cosas, el encabalgamiento que se observa en algunos poemas contribuye a la idea de desajuste al no coincidir el verso con la unidad de sentido y cumple funciones especiales que serán analizadas más adelante en el punto II, B apartado 11 de nuestro trabajo.

Por otro lado, los blancos de separación entre estrofas y la tipografía motivan un ritmo de lectura diferente. Destruyen el sentido de la estrofa clásica que rompe con la automatización de lo esperado y aumenta los sentidos de lectura. Asimismo, la entonación rítmica contrasta con la semántica que originan efectos expresivos. Esta desarticulación

²¹ El poemario queda tipográficamente y visualmente convertido en un único texto, pero fragmentado en secuencias desiguales.

²² Son poemas que contienen fórmulas con inicios bruscos.

de la estrofa forma, en la disposición tipográfica, imágenes visuales que analizaremos más adelante.

En *Os Campos Visuais* es inusual y novedoso el recurso a la terminación del verso en palabras rotas, divididas y aisladas que origina ásperos encabalgamientos, desfiguran el verso produciendo una desmembración gráfica que provoca cierto agramaticalismo, pero producen una imagen fuertemente expresiva que se capta solo desde la lectura²³: *Os-/sos; des-/tro/ços; litor-/ais; lite-/ratura*.

Por su parte, en *Os Campos Visuais* la descripción está construida con los dispositivos que la contemplan, la componen y la vuelven a construir: *el cristalino, la retina, el mecanismo visual, la cámara oscura, los negativos*²⁴ ... en definitiva, se trata de ver la realidad desde un plano más distante teniendo en cuenta una visión más urbana y universal, de ahí el hecho de acercarse al mito de Che Guevara o entablar un diálogo intertextual con la literatura europea (San Juan de la Cruz, Sá de Miranda, Villon, entre otros).

Las dos obras principales de nuestro poeta presentan un desafío a la convencionalidad receptiva, proponen formas de lectura que huyen de lo habitual, rompen con las formas discursivas tradicionales y se orientan a crear un proceso propio de recepción que hay que buscarlo en la misma realidad del texto poético. Este proceso produce extrañamiento y forma parte del desvío literario que crea y configura esta particular creación literaria. Ambas obras usan recursos que están constantemente desafiando los sentidos del receptor con el fin de liberar a las palabras de su sentido más inmediato y explorar sus potencialidades. Las dos obras crean una realidad funcional, un universo propio, que se desarrolla a partir de sus particularidades materiales, donde el imaginario adquiere una nueva dimensión sobre todo en el nivel del significante. Estamos ante una obra, como se refleja en el poema *Subalimentação de Corpo Agrário*, que

²³ Este aspecto quizá este reflejando, como afirma José Enrique Martínez, «una crisis de la oralidad» de la poesía (Martínez, 1996, p. 115). En esta poesía el lector individual dispone de marcas gráficas para encontrar el sentido. Esta disposición proporciona peculiaridades a la poesía contemporánea y constituye un rasgo de poeticidad porque, visualmente, se dispone como una sucesión de versos. Los versos se ordenan sabiendo que van a ser leídos y vistos, aunque puedan ser leídos. Como escribe Enrique Martínez, «la poesía contemporánea ha acentuado los aspectos visuales, relajando las marcas auditivas de la poesía secular anterior» (Martínez, 1996, p. 129).

²⁴ Estamos, quizá, en esta obra ante un alejamiento de los postulados neo-realistas, que eran más evidentes en *Corpo Agrário*, y nos hallamos en los límites de algo nuevo en el que podemos intuir esa mirada o la supuesta *inocencia* de mirar que relaciona, de alguna manera, a nuestro poeta con Caetano. Visión que busca una necesidad nueva de expresión.

mantiene un equilibrio entre la realidad (*a terra, os corpos de lavradio*) y el poema (*a terra do rigor, fonemas arenosos, a segura de palavras, aves de seca*)²⁵. Ambos mundos se encuentran en este poema en la imagen de la palabra *boca* que, al estar destinada a dos actividades diferentes y complementarias: la alimentación y la dicción, aglutina lo real y el análisis en la propia escritura con una rigurosa consciencia en la elección de las palabras que las lleva a expandir los significados y a tener un sentido propio que posee, a veces, como afirma Fernando Guimarães, «uma frouxa ligação gramatical ou lógica» (Guimarães, 1989, p. 127).

Veámoslo en el poema:

SUBALIMENTAÇÃO

Desertas. De pouco fogo
Nada lhes arde por dentro.
Pela sua condição
difícil, são sinais secos.

Na boca tolhem a água
os alimentos. Palavras
não são de mesa e desertam
dos rios e coisas férteis.

Nos corpos de lavradio
fazem poiso. E contam deles
o pouco fogo. O deserto
que os habita no centro.

Ausência de limo ou saga
de peito fraco, sem poços.
Ávidos de chuva ou terra
os fonemas arenosos.

En *Os campos Visuais* esta descripción deja de hacerse en función de la realidad y pasa a observarse en los dispositivos (*el cristalino, la retina, los negativos, la cámara oscura, fotografía, ...*) que observan, componen y descomponen esa realidad:

Reabro o in-fólio. A essa luz a
folhagem cresta. Invade o rosto, as áreas
tácteis, vocubulares – a câmara escura,
as tinas, negativos...

(*Câmara escura. Os Campos Visuais*)

²⁵ En este sentido, se trata de una obra cercana a la poesía de Carlos de Oliveira y su visión telúrica de las cosas.

Por otro lado, en *Os Campos Visuais* los elementos de la realidad son sometidos a una erosión que no cesa y llevan al poeta a crear una mirada dudosa (*dúbio olhar*). Esta realidad se impone a una experiencia *lenta* y a la vez *violenta*²⁶ en un intento de rehacer el caos que le ofrecen los sentidos que hace que lo real se confronte con el quehacer literario, considerado como un todo absoluto (*tudo*) en donde se rehace de nuevo lo real y lo creado (*a chuva do teu cérebro, já tão experimental e experiente?*).

FRAGMENTO SEGUNDO

I

Da água à terra, ao corpo, à luz, os elementos de uma experiência e uma erosão ininterruptas. Sobre o movimento e a desordem, em que tudo repousa, um exercício rigoroso: o dúbio olhar.

II

Violenta e lenta, se cumprida, é a experiência. Não voltarás ao campo das hipóteses A tua vida avança e retrocede. Os sentidos são amplos, mas precisos. Quererás defender a claridade: mas é clara a chuva do teu cérebro, já tão experimental e experiente? São claros os caminhos em que tu, tudo se refaz e o caos é-nos a via, a mais segura?

Para Fernando Guimarães las dos obras principales de nuestro poeta

parecem representar, considerando a diferença e, ao mesmo tempo, a funda unidade que neles há, algumas das tendências que começaram a desenhar-se na nossa poesia dos anos 60. De *Corpo Agrário* chega até nós uma linguagem onde a imagem e a metáfora são as figuras privilegiadas, criando um *maior sentido*, uma divesidade de vozes que são a ambiguidade e a certeza última do próprio poema (Guimarães, 1989, p. 125).

2. El problema del lenguaje

²⁶ En el empleo próximo y en la elección de las palabras *lenta* y *violenta* (paranomasia) parece subyacer una búsqueda fonética que revele lo que no está a la vista que cambia el sentido de lo que se percibe. Se trata de acercar el peso denotativo de las palabras para darles su sentido más amplio porque la realidad de cada palabra está en relación con ella misma y con la que entra en contacto.

El primer poema de *Corpo Agrário*, de corte clásico (soneto), plantea el problema del lenguaje. Es un metapoema que trata de explicar la materialidad de las cosas donde la palabra tiene un peso ontológico por el significado que lleva dentro de sí. Desde el primer verso observamos la intención de captar lo real y se constata el predominio del imaginario sobre lo referencial, hecho que facilita la aparición de imágenes insólitas: *palavras que rebentam em ogiva*.

Por otro lado, el poema parece presentar la ruina, la desolación que envuelve al mundo y al propio lenguaje en lo que, según Fernando Guimarães, Manuel Magalhães denominó en su libro *Aurora* (1982) la *desolación del lenguaje* (Guimarães, 1989, 108) que parece que define a una parte de la poesía actual.

Palavras que rebentam. Aflorando
a pedra, a solidão, deslizam, vagas,
gramaticais, roendo inconformadas
as arestas, o atrito, puras. Quando

nos líquidos, no éter, na distância,
diluem-se e morrem acabadas.
Não nos corpos, nas rugas, nas arcadas:
combatem, rumorosas, cal e cântico.

É difícil atarem corpo e vida
aos que vivem e morrem subjacentes
subjazendo, talhados para mina.

Mas despertadas, bem ou mal medidas,
rebetam em ogiva, funcionais
chamas supostamente adormecidas.

El poema se refleja la idea de que las palabras parecen cansadas y gastadas («diluem-se e morrem acabadas»), pero encierran su inocencia original y su poder de revelación.

La ruptura de las *palabras que revientan* es formadora y deformadora (destruye el significado de la palabra y lo vuelve a construir) al mismo tiempo. Se trata de una escritura fragmentada que huye de la descripción. Asimismo, la palabra lleva incorporada un morir interno que la corrompe en su devenir histórico.

Las palabras se funden y confunden con la imagen que se crea unida al deseo de una nueva construcción de lenguaje. El poema constituye, asimismo, un imaginario elaborado donde solo se vislumbran *resíduos*, restos de un mundo que parece ir a la deriva

y son el soporte de una pérdida. Son palabras que muestran su debilidad ontológica que es la característica esencial de las mismas. El poema refleja, además, la expresión consciente de un conflicto que tiene que ver con la pérdida de realidad representacional, visión ligada al Modernismo.

Por otro lado, se ofrece una visión del mundo como un eco de plenitud que queda en la palabra: es un rescoldo pessoano de un *mundo-otro*. Son palabras con un sentido de alteridad. Esta ruptura, de la que habla el poema, es al mismo tiempo física y espiritual. Subyace la idea de la poesía como un perpetuo comenzar, de una ruptura llevada a los límites de la palabra, característica típica del Modernismo portugués en donde la *Oda Marítima* de Álvaro de Campos es un claro paradigma. Las palabras sobreviven en la realidad y en la historia («nos líquidos, no éter, na distância»). Se produce en el poema una ósmosis entre materia y poesía como una asociación obsesiva («diluem-se e morrem acabadas»).

La palabra que sobrevive en el poema es el poema mismo. Como el fuego, las llamas, las palabras tienen un poder purificador asociado a la idea de pureza. El poema se centra en la realidad verbal, pero crea, al mismo tiempo, un sentido mágico de creación. Estamos ante una poética con una doble vertiente: la de la *libertad* de la palabra y la del *encuentro* con una nueva palabra. La palabra al reventar en ojiva se libera pero crea, por otra parte, otra nueva. Se trata de una poética transgresora encaminada a la disolución de formas heredadas que se acerca a la labor del alquimista que usa *líquidos, éter...* para intentar descubrir elementos constitutivos del propio lenguaje.

Produce, por otro lado, el poema un juego de analogías y transposiciones entre cuerpo/ vida de las palabras y el hombre que vive *talhado para a mina*. Ambos representan ese deseo entre imaginación, realidad y deseo de libertad.

El tercer poema de *Corpo Agrário* supone un proyecto de elaboración poética, intenta establecer como diría Fernando Pinto do Amaral, «una hermenéutica exterior a la red verbal propiamente dicha» (Amaral, 1999, p. 48) y, por otro lado, parece recoger la teoría de los antiguos griegos (Heráclito, Píndaro, Eurípides, Platón) de la eficacia verbal y del poder de la palabra. Las palabras superan el paso del tiempo y de la muerte y al igual que los labradores se prolongan en sus hijos. Este es un tema recurrente, según Eduardo Lourenço, en donde los hijos de los labradores y de los mineros se prolongan en sus hijos al igual que la lengua. Según Lourenço, toda la poesía de los últimos años es una glosa de la *visión angélica de la palabra como ángel* (Lourenço, 1974, p. 138) que sobrevive y hace vivir.

Doença de palavras com morfina
sobre o peito que seca e envelhece
(as palavras as pedras como doem)

Um peso em cada peito
deserto cado²⁷ vez mais na raiz
Não é bem a secura de palavras

mas a secura de aves²⁸. Perigoso
estio que, pesando sobre as asas,
lhes fere o voo livre.

Aves de seca. Anos que se queimam
noutro passe, outra morte, outra incerteza
outro repouso algébrico dos membros.

Nem a margem dois rios se acomoda
ao rumor geométrico do fogo
às formas aos sinais- o sedimento

onde as noites e o sono se acumulam
as areias, a fome, o movimento,
o corpo saturado nas arestas.

Com alegria ou sem nelas²⁹ se vive
adestrando os sentidos e a morte.

El poema refleja la idea de la supervivencia de la palabra poética y su capacidad de dar nueva vida a las palabras que se acercan a su muerte, pero que conservan el calor de su fuego materno, que da la supervivencia a los hijos.

En otro orden de cosas, el poema «As Aves» publicado en la revista *Vértice*, nº 297, vol. 28 (junio de 1968) es, según Fernando Guimarães, una versión del poema con el que comienza *Corpo Agrário*, aquí sin título y con numerosas variantes (Guimarães, 1995, p. 99).³⁰

En este poema persiste la idea de un mundo donde las gentes y las palabras sobreviven como señales últimas (*mar extinto, peito que seca e envelhece, perigoso estio*), pero ante esa tensión de muerte, no se llega al lamento y se alcanza la esperanza de un «corpo alado, altíssimo e alegre» para crear una imagen en que se pasa de la materia a símbolo realizado por convención: *aves de seca > palavras*.

²⁷ Consideramos un error tipográfico (* *Cado?* por *cada*) de la edición de Fernando Guimarães.

²⁸ *Ave* como escritura.

²⁹ *Sem nelas. Sem elas?

³⁰ Compárese con el poema tercero de *Corpo Agrário*.

Las aves son el símbolo (imagen o signo simbólico) de las palabras («as aves são/ palavras só») de aspiración lírica hacia las alturas y, al igual que en el lirismo romántico, se orientan hacia la libertad, hacia el orden y la sublimación («na calma») de los conflictos. Se otorga, así, valor al poder «religioso» del *Verbo*. Pero, por otra parte, recupera la idea de que la reiteración y la automatización de la palabra, *o estio*³¹, les *hiere* el vuelo (*voo*), símbolo de la libertad a la que aspiran las palabras. Se trata, como vemos, de una escritura que discurre en un espacio metafórico del lenguaje que crea un *signo inquieto y circular*: la escritura ha entrado en un *estio* que solo produce *sinais secos* y no permite que se desarrolle una escritura, unas palabras (imagen de las *aves*) que alcancen su plenitud, su *vuelo*. Veámoslo en el poema:

AS AVES
(*Dispersos e inéditos*)

Doença de palavras com morfina
sobre o peito que seca e envelhece
(as palavras que doem como pedras)

um peso em cada peito. Mar extinto.
Deserto cada vez mais na raiz.
Não é bem a secura das palavras

mas a secura de aves. Perigoso
estio que, pesando sobre as asas,
lhes fere o voo livre (chama breve).

Aves de seca. Anos que se
queimam. As breves mães sorrindo
nos casulos (combatentes no centro
da extinção)

ardem sozinhas. Que as aves são
palavras só, na calma, transformadas:
de corpo alado, altíssimo e alegre.

3. Poética e intencionalidad

³¹ Metáfora de la escritura heredada, automatizada, previsible o codificada.

El poema «Pela escrita»³² publicado en la revista *Vértice*³³ supone una poética de intenciones. Se trata de una poesía que constituye los principios que describen y analizan su expresión poética. Pocos versos bastan para desplegar una gran sabiduría y hermenéutica. Estamos ante una búsqueda de un potencial específico que se encuentra en la escritura, en las palabras como materia prima y vía de conocimiento.

Nuno Guimarães habla de una poética como componente crítico, como análisis y descripción de su obra. La poética vista como innovación y libertad de la creación literaria que genera su obra.

Estamos ante una poética centrada en la escritura que plantea el extrañamiento de la imagen, de la *visão* como una característica de la desautomatización, como ruptura con la comunicación habitual y crea un código que no forma parte del lenguaje común.

Es, por otro lado, una poética interesada por el discurso literario que enlaza con la historia (*Por ela aprendemos um país / apreendido*), con su desarrollo actual como vía de conocimiento (*Por ela quebramos os limites / do conhecimento*) que lleva a un control riguroso del discurso (*a escrita é o acto mais atento*). Veámoslo en el poema:

PELA ESCRITA.

1.

Através dela somos divididos
e somos portadores da visão.

2.

Por ela aprendemos um país
apreendido.

3.

Dela passamos para nós:
tornamo-nos, assim, subvertidos.

4.

Por ela quebramos os limites
do conhecimento.

³² Este poema fue publicado en la revista *Vértice*, nº 326, vol. 31 (marzo de 1971). Reproducido con algunas variantes, en *Poesia 71* (antología organizada por Fiama Hasse Pais Brandão y Egito Gonçalves, Oporto, 1972).

³³ La revista *Vértice* comenzó a publicarse en 1942 en Coimbra. Sus fundadores fueron Carmo Vaz e Raul Gomes. Se trata de una revista que ayudó al desarrollo del movimiento Neo-realista, es, por esto, que destacan en ella escritores ligados a esta corriente literaria, aunque no de una manera exclusiva.

5.

Má consciência nas palavras
E nos actos.

6.

Do acto à escrita, intensidade:
a escrita é o acto mais atento.

De la lectura del poema se desprende una búsqueda de la autonomía de la palabra, deseo de usar un vocabulario estricto apoyado en la imagen, voluntad de precisión estructural y estilística, intención de reformular el realismo poético que va unido al texto. Fernando Guimarães en la obra (*Poesías Completas*) lo recoge así junto a los poemas de nuestro poeta:

Hay un tipo de poesía en que la intención va unida a la escritura, una poesía de púlpito, destinada a una audiencia que, ¿cómo decir?, actúa por simpatía con ciertos «*slogans*». Creo que eso es una forma muy fácil de decir las cosas en nombre de la poesía. No es que yo piense en un arte aristocrático y mucho menos destinado a un público aristócrata. El público ideal está aún, desgraciadamente, en condiciones económicas y culturales muy deficientes y no parece que pueda salir de ellas tan pronto. Considero que la expresión de la ideología [...] se tendrá que hacer dentro de la materia verbal. El lenguaje poético [...] no es señal de algo exterior. Es él mismo un objeto. Es un signo que vale por sí mismo. Un signo inquieto pero perfectamente circular (*apud* Guimarães, 1995, p. 113).³⁴

4. La expresión de la ideología dentro de la materia verbal

El materialismo dialéctico: la reformulación

«Não convém», como afirma Gastão Cruz, «aproximar demasiado» (Cruz, 2008, p. 297) la poesía de Nuno Guimarães a la del Neo-realismo, a Carlos de Oliveira, a la de Fiama Hasse Pais Brandão porque, aunque su obra es una síntesis de la poesía de los años

³⁴ La traducción es nuestra.

60, es una creación autónoma a pesar de su brevedad en la que pone de relieve el rigor, la economía, la sobriedad verbal y la construcción del poema que estos poetas usaron.

Estamos ante una poesía en la que hay una ósmosis permanente entre *cuero* y *tierra/vida* que son las señales que el poeta trata de descifrar. No obstante, Nuno Guimarães comparte con Carlos de Oliveira esas imágenes perturbadoras, la dialéctica que subyace en toda la poesía neo-realista entre esperanza y desánimo determinado por el proceso de lucha histórica y muestra un conflicto esencial de contradicción en la que el poeta asume la voz del pueblo. Aparece en los dos poetas un mundo mineral transmutado de la realidad y un intento de regresar a la pureza del lenguaje, de recuperar la esencialidad de la poesía que se ha reducido y donde se intenta dar a las palabras todo su peso. Comparten, asimismo, ambos poetas el binomio que rige esta poesía: *desaliento/esperanza* que confiere a su obra un carácter desprovisto de retórica.

Los poetas de los años 60 y 70 se distanciaron de las formulaciones del *Neo-realismo* de los años 40 y 50 y sometieron a la realidad a una continua metamorfosis de tal manera que cada realidad puede responder a diversas visiones. Ya desde el primer poema de *Corpo Agrário* se puede ver esa polivalencia de la palabra en donde la referencia real se constituye en un problema. La palabra ya no es una única entidad significativa y la imaginación del poeta hace que *revienten en ojiva*. A través de esta imagen la palabra se desdobra en su pluralidad significativa, pero, por otro lado, se crea una paradoja: por una parte, la palabra se vacía de significado y, por otra, aumenta su capacidad significativa, son palabras que estaban *dormidas* y, en la imaginación del poeta, son vaciadas y creadas de nuevo dando lugar a diversas lecturas:

Palavras que rebentam. Aflorando
a pedra, a solidão, deslizam, vagas,
gramaticais, roendo inconformadas
as arestas, o atrito, puras. Quando

nos líquidos, no éter, na distância,
diluem-se e morrem acabadas.
Não nos corpos, nas rugas, nas arcadas:
combatem, rumorosas, cal e cântico.

É difícil atarem corpo e vida
aos que vivem e morrem subjacentes
subjazendo, talhados para mina.

Mas despertadas, bem ou mal medidas,
rebentam em ogiva, funcionais
chamas supostamente adormecidas.

Este texto poético de corte clásico (soneto, respeto a la puntuación) se convierte a la vez en un texto crítico. El rigor de Nuno Guimarães actúa sobre el significante. Señala Fernando Guimarães que la intención de Nuno Guimarães fue reformular el realismo poético y se concentró en la construcción de un nuevo discurso (Guimarães, 1995, p. 8). En el poema cada cuerpo responde a una categoría social determinada por el nacimiento y perpetúa el estado corporativo, idea relacionada con la teoría del Neo-Realismo poético:

É difícil atarem corpo e vida
aos que vivem e morrem subjacentes
subjazendo, talhados para mina.

La palabra es un espacio de resistencia al hábito y al sentido común de los que viven y mueren *talhados* para la mina. Véase la dimensión política de denuncia, las palabras tienden a la libertad; los hombres, no, son seres *intrahistóricos* maltratados por la vida. Se poetiza, se denuncia al mismo tiempo y afirma su compromiso con los oprimidos. Se produce, asimismo, el rechazo a la versión conservadora de la lengua y del quehacer poético que debe tender a recuperar la riqueza original que impide que lo imaginario y lo real se unan y no se lleguen a encontrar (*É difícil atarem corpo e vida*).

Subalimentação es el segundo poema de *Corpo Agrário* e incide sobre estas mismas cuestiones:

Desertas. De pouco fogo
Nada lhes arde por dentro.
Pela sua condição
difícil, são sinais secos.

Na boca tolhem a água
os alimentos. Palavras
não são de mesa e desertam
dos rios e coisas férteis.

Nos corpos de lavradio
fazem poiso. E contam deles
o pouco fogo. O deserto
que os habita no centro.

Ausência de limo ou saga

de peito fraco, sem poços.
Ávidos de chuva ou terra
os fonemas arenosos.

Se observa en el contenido de este poema un compromiso sociopolítico en relación a amplios grupos humanos sometidos a su explotación (*corpos de lavradio*). Es una forma peculiar de afirmación de la ideología. Las palabras manifiestan un carácter épico como en Maiakovski o Brecht y son expresión de gestas colectivas, sufren una inevitable fatalidad similar a las tragedias clásicas. Se trata de un arte que expresa una concepción del mundo donde se funden las *palavras* con los grupos sociales asociados al mundo rural y, como en la crítica marxista, los verdaderos sujetos de la creación son los grupos sociales.

Por otro lado, se percibe en el poema el binomio que fundamenta la obra de Carlos de Oliveira: *desaliento/esperanza*, con el que da voz a los desheredados. El poema reproduce, además, una atmósfera asociada al materialismo dialéctico donde asistimos a la erosión de los desheredados (*corpos de lavradio*) y, como Ruy Belo, incorpora en su poesía a los humillados históricamente, al hombre abatido y explotado.

Se trata, pues, de una poesía que se sumerge en los conflictos históricos y contrasta, por otra parte, con la poesía de los poetas presencistas que daba una perspectiva psicológica de los conflictos heredados de la tradición literaria. Esta inserción de su poesía en la realidad determina, como afirma Gastão Cruz, una «predominância do ‘desalento’ como temática» (Cruz, 1999, p. 47) y refleja una fuerte unión con su experiencia de la realidad al mismo tiempo que funcionan como imágenes relevadas, que las palabras no pueden producir, en donde la condición del hombre está determinada por su entorno social.

5. La entropía y la construcción del lenguaje

As mãos derrubam arestas
a palavra principia.

Fiama Hasse Pais Brandão

El concepto de *entropía*, pérdida de orden en el sistema lingüístico, se relaciona con la capacidad de innovación que hace que el mensaje literario aparezca desajustado de los códigos literarios vigentes e impida su descodificación. Este es un término que se ajusta a la obra de Nuno Guimarães y convierte a su poesía en un sistema innovador que evita los códigos repetitivos que llevaría a una saturación estética por redundancia. Se trata, pues, de una obra original que huye de los peligros de los estereotipos, pero que precisa de una considerable hermenéutica que desvele su sentido.

La poesía de Nuno Guimarães se muestra como una arquitectura de lo real con una clara conciencia poética de las ideas y de los problemas de la creación donde la palabra poética manifiesta un conocimiento fundado en la dificultad del poema para justificarse. El poema es una lucha -combate al mismo tiempo espiritual y físico-:

Não nos corpos, nas rugas, nas arcadas:
combatem, rumorosas, cal e cântico.

Su obra supone una aventura ontológica en un universo poético concluso donde se produce una ósmosis entre la poesía y la materia y se observa, además, una clara voluntad de desprenderse, por un lado, de una retórica ya caduca y, por otro, del desorden del sistema o entropía heredado.

[...] Aflorando
a pedra, a solidão, deslizam, vagas,
gramaticais, roendo inconformadas
as arestas, o atrito, puras.

En la obra de nuestro poeta debemos desarrollar un proceso hermenéutico tanto de lo dicho como de lo figurado, para ello es necesario decodificar el lenguaje para comprender todo lo enunciado y volver a conectar con la voz inicial. La palabra que subsiste y existe es el poema mismo y, al mismo tiempo, produce una poesía en continuo recomienzo.

Então, já póstumo e alheio,
o que descreve, neutro, ainda brilha.³⁵

³⁵ *Câmara escura (Os Campos Visuais)*.

Como señala Ruy Belo, sus palabras «están desdobladas en el territorio de la imaginación» (Belo, 2002, p. 333), son un *signo*, siguiendo la clasificación de Peirce³⁶, que constituyen *símbolos* relacionados por convención, no por semejanza con un referente. En esta poesía la palabra no tiene ninguna autonomía, es la propia palabra la que crea el mundo, se crea a sí misma, se convierte en algo excesivamente intelectual que ejerce una vigilancia rigurosa en una reestructuración que no acaba nunca. Se trata, en cierto sentido, de una obsesión que pretende unir el propio cuerpo con el sentir del mundo intentando conseguir una autoconciencia propia. En relación con esto, como afirma Ruy Belo, es un poeta en el manejo «de las palavras inauguradoras de um espaço onde nenhum espaço existía antes dessas palavras» (Belo, 2002, p. 334).

Así, por ejemplo, en el primer soneto de la sección *A carne* aludiría a la obsesión de querer unir el propio cuerpo (*carne*) y, por extensión *obra poética*, con su quehacer poético. En este poema todo parece girar en torno a una mesa familiar donde el poeta lucha con la escritura para que el acto de escribir lo libere del mundo y del lenguaje. Se nos propone una «cenografía da escrita poética» (Serra, 2020, p. 113). Se trata de una cosmovisión simbólica en el que parece que une la escritura con el desarrollo del propio cuerpo. Subyace aquí una moderna autoconciencia poética en donde el arte consiste en desvelar el mundo y proponérselo al lector. El sentido de la palabra lo da el poema donde la información del vocablo no se sustenta en el significado sino en el significante.

Estamos ante una poesía enormemente intelectual y de alta densidad hermenéutica donde se funde lo visible (el mantel u hoja de escritura, *toalha*) y lo intelectual (el proceso de escritura). En el poema se produce un intento de alcanzar un espacio donde lo interior (mundo del arte) y lo exterior (lo inmanente: *el paladar, el pan, el mantel*) no estén divididos y se «pudran sobre la mesa». Es, en definitiva, una poesía que explora un universo propio y particular. Asimismo, lo poético se reformula en una reestructuración siempre inacabada «fruto abierto» y que, a veces, no llega a su fin porque es un «fruto apodrecido sobre a mesa». El mantel (*toalha*) es una metáfora de la página en blanco: es la *ojiva* que se desdobra dudosa, ambigua³⁷: por un lado, el tejido blanco sobre la mesa y, por otro, la página en blanco sobre la que trabaja el poeta y fija la obra.

³⁶ Peirce distingue entre tres tipos de signos: iconos, símbolos e índices.

³⁷ Es la «folha dúbia» que escribe en el poema *Câmara escura* de *Os Campos Visuais*.

El proceso de escritura es como navegar en el desierto, es espacio de resistencia al proceso creador, son palabras que *crean un nuevo espacio*, desviadas, que evitan la automatización en la escritura y transmite representaciones sensoriales y sentimientos que tiene que ver con la ruptura del sistema de representaciones que surge en la época contemporánea. Este proceso está relacionado con la crisis del racionalismo en nuestra época. Se trata de un desarrollo de la imaginación aplicado al quehacer poético que, a veces, no está lejos de la experiencia surrealista al adentrarse en el pensamiento y dejar libre las asociaciones del subconsciente en el quehacer estético. Se produce, así, una obra en la que existe un grado considerable de libre asociación, pero que conecta el mundo real con lo maravilloso que, para los surrealistas, era *lo bello*. Se suspende, en parte, la vigilancia de la razón en el proceso de escritura al mezclar objetos, conceptos, sentimientos que la razón mantiene separados. Este es un claro proceso creativo observable en nuestro poeta.

Por otro lado, estamos ante una poesía cercana a lo que Bousño llamó el «realismo metafórico» que toma un elemento de la vida normal (*la carne*) y le da una interpretación trascendente o de nivel simbólico en donde los significados adquieren un valor subjetivo y enigmático, pero que no se pueden reducir a correspondencias exactas. El poema es elaborado a partir de una palabra que construye un paisaje de contraste entre el propio cuerpo y su proceso creativo. Se podría hablar de un proceso disémico entre lo material y lo espiritual en el que lo lógico se añade a lo irracional³⁸ que constituye la armazón del poema y crea elementos de analogía en donde el mundo exterior forma parte del mundo interior a través de una asociación de carácter personal.

Veámoslo en el poema, un soneto, «[Arte que se desdobra sobre a mesa]», de la sección que lleva por título *A Carne*:

Arte que se desdobra sobre a mesa
ao longo da toalha. Rigorosa
nas formas da madeira. No esforço
do linho semeado sobre a mesa.

Arte também do trigo que repousa
enérgico no pão sobre a toalha.
Negado à boca fria. E ao palato
sem poder de motor e já sem água.

³⁸ Nos encontraríamos, en este sentido, ante un poema que se construye con un *símbolo monosémico o disémico* –en palabras de Bousño– en el que se pierde el significado lógico y perdura solo lo irracional.

Dobadoira que lavras a secura
do corpo de erosão. Que sem palavras
emigra a sua morte sobre a cama.

Dobadoira do pão e da pobreza
articulada à boca como um fruto
aberto e apodrecido sobre a mesa.

Teniendo en cuenta estos aspectos, señala Gastão Cruz que en su poesía «livros e paisagens, folhas de livro e folhas de árvore, identificam-se». Crean binomios obsesivos: libros, nervios; letras ensangrentadas; *sílabas* y *lavras*. Estamos ante una poesía en la que lo real oscila, donde la exactitud es inexacta, se separa de lo convencional («quem de rotas diverge») y crea dispersión. El poema sirve como espacio conceptual donde lo confesional y lo discursivo (lo prosódicamente usual) no tiene lugar. Este es el proceso que encontramos en el siguiente poema de *Extractos*:

Agora vive, em novas
estações, pelas calendas
in-fólio, escritas sobre as
folhas
persistentes, livro a livro
e nervo a nervo, resistindo.
Hirtas, em sangue, as letras
deflagraram.

É o estio
em cada acto, em faces
surdas, nos amplos salmos
e cantos bibliográficos.
Isto são
puros sinais: a sua morte
algures só entre si, ou entre sí-
labas e lavras.
(*Extractos*)

B. Ingenio e invención poéticos

1. Recursos estilísticos principales

La transgresión de la pausa versal. El encabalgamiento

El encabalgamiento, desajuste de la pausa versal que no es sintáctica, en la obra poética que nos ocupa, tiene un alto valor expresivo en dos aspectos: el fónico (por la transgresión de la entonación y la pausa) y el semántico (por la ruptura de la unidad de sentido). La figura, también llamada *enjambement*, es uno de los procedimientos que caracterizan el estilo de Nuno Guimarães como conjunto de rasgos o modos de decir que conforman su escritura. Esta ruptura de la pausa versal supone una nota característica que explica plásticamente la imagen formada y, mediante este proceso, tiene como fin más inmediato establecer comparaciones explícitas con un fin embellecedor. A través del encabalgamiento se hace presente la forma que justifican los procesos operados sobre el texto como una exigencia del tema. En palabras de nuestro poeta:

Quanto a mim a única posição coerente e revolucionária tem que iniciar-se dentro da matéria, numa renovação interna, em que forma e fundo sejam um só (*apud* Guimarães, 1995, p 114).

Su uso lleva a una construcción antigramatical al no tener en cuenta la unión entre significante y significado, proceso que es buscado conscientemente y comporta una destrucción del lenguaje. Tiene como fin indagar en el sentido velado y connotativo con el propósito de desautomatizar la lectura que, incluso, por la segmentación de espacios, muestra lexemas ocultos antes ignorados. En este proceso, por un lado, prevalece la ambigüedad, pero, por otro, se muestran aspectos que caracterizan al texto lírico: el sentido concentrado, reducido, oculto, lo insinuado.

Este recurso provoca una gama de casos que origina determinados efectos expresivos en la escisión de palabras o partes de la oración que forman una unidad gramatical (sirremas).

Los encabalgamientos usados son en su mayor parte léxicos (escinden una palabra: *a- bando-/ nada*) o sirremáticos (que separa un adjetivo de su sustantivo: *perigoso/ estio*). Estos encabalgamientos producen variedad y movimiento en el estilo de nuestro poeta. El aspecto visual es manifiesto al ocasionar un efecto desautomatizador que origina un alto valor expresivo y provoca nuevas opciones de lectura. El papel del receptor tiene una enorme importancia en este proceso porque es el responsable de reconstruir el sentido. Son formas tipográficas que proceden de las vanguardias de principios del S. XX.

Estos procesos literarios empleados por nuestro poeta hacen que la estructura del texto -que se mantiene de una manera gráfica- aumente las posibilidades de información al ofrecer una determinada forma de lectura.

La técnica de descomposición de la palabra por medio del encabalgamiento es un recurso muy productivo asociado a lo que hemos llamado *palabra-ojiva*: proceso similar al que se observa en el sistema de construcción de una *ojiva* o arco que, al igual que en la arquitectura se corta en dos círculos iguales, en esta poesía hace que la palabra sea dividida por dos significantes que adquieren plena autonomía significativa y crean un pensamiento perturbador, una conciencia aguda de tensión entre contrarios, al aproximar dos realidades distintas, como es el caso, de diversas palabras extraídas de diferentes poemas que sirven como ejemplo:

- Mol-
dura³⁹
- Dupli-
cidade⁴⁰
- Fomen-
tador.⁴¹
- Rigor-
ossos⁴²

No es el significado de la palabra el que se altera mediante este recurso, sino también su función, este proceso es una característica de la modernidad que tiende al descubrimiento de la palabra mediante un discurso poético que se basa en la imagen buscando un vocabulario reducido y limitado, pero con una enorme conciencia de ruptura, como refleja en el poema XVI de *Os dias regressivos (Os Campos Visuais)*:

Uma ruptura ou fenda
hereditária, e a tua
vida muda. Pensaste
nos fornos, nos arados, em vários
utensílios que com ela
se mudam?
Com ela se aterram
e se alteram.

³⁹ Poema XIII «Os dias regressivos» (*Os Campos Visuais*).

⁴⁰ Poema XIV «Os dias regressivos» (*Os Campos Visuais*).

⁴¹ Poema XIV «Os dias regressivos» (*Os Campos Visuais*).

⁴² Poema XIII «Os dias regressivos» (*Os Campos Visuais*).

Una ruptura en el *corpo literário* es lo que nuestro poeta se propone llevar al extremo como hizo Antígona⁴³, símbolo de permanencia y reiteración en un tema dramático. En ella se condensan los conflictos fundamentales de los seres humano y su sinsentido. Antígona representa la trasgresión y la ambigüedad en su rol de género. El personaje de Sófocles es un ejemplo de lucha por encima de las leyes y del contexto social en ruinas en el que se halla inmerso. Nuno, a su vez, busca la transgresión del sistema poético y parte de un sistema lingüístico que se halla entre residuos, entre los objetos que, después de un naufragio, regresan a las *praias*, los *espaços litorais* que escribirá en otro poema. En este estado de desorden del sistema procura encontrar *o maior sentido* construyendo con *rigor* este *sentido* o *sentidos* en

imagens lógicas, construcções sólidas
e rígidas. Todo o rigor possível
destas praias.⁴⁴

Estos aspectos explicarían la referencia a este personaje (Antígona) en el poema XIX de *Os dias regressivos (Os Campos Visuais)*. Asimismo, se desarrolla con este personaje un diálogo intertextual en el que, debido a la disposición tipográfica, efectuamos, además, una lectura hipertextual que explica el sentido de lo poetizado.

E dizia com uma
súbita ternura pela
Antígona luz: foge, ama!
Ama o teu incêndio
a terra, o insenso
sine senso, ó amadora
do(s) sentido(s).

Otro ejemplo de reflexión sobre las posibilidades de la forma y del significado lo encontramos en el Poema XXII de *Os dias regressivos (Os Campos Visuais)* en donde la descomposición orgánica de la palabra «abandonada» (*abando/nada*), por medio del encabalgamiento, se abre a una pluralidad significativa relevante al separar el pronombre indefinido «nada» que, aisladamente, expresa la negación, la fragilidad, la no existencia, la intrascendencia. Este recurso parece querer significar que una palabra no debe ser

⁴³ Antígona: hija de Edipo y Yocasta, hermana de Teocles y Polinice. Acompañó a su padre al exilio. Es considerada el prototipo dramático de amor filial y, por otro lado, representa una figura que se opone a la autoridad, ha nacido de una alteración del orden (incesto) y muestra una actitud desafiante que le hace romper con las convenciones sociales que tenía atribuidas como mujer.

⁴⁴ *Poema VIII. Fragmento terceiro (Os Campos Visuais)*.

considerada aisladamente sino que debe establecer relaciones con la realidad (palabras o expresiones) a la que se aproxima en la lengua:

Pastoreia o ser . Pastor-
eia a rês, abando-
nada [...].⁴⁵

En estos versos se percibe, además, un recurso relacionado con la posibilidad de forma y ensanchamiento de significado. Se opera sobre estas palabras la fragmentación de la forma verbal «pastoreia» en «pastor-/eia» que, supone, por un lado, un reajuste de la gramática: se pasa de un verbo (*pastoreia*) a un sustantivo (*pastor*) más una interjección usada por los pastores para mover al ganado (*eia!*). Es, otra vez, la grafía y la descomposición orgánica de las palabras la que construye el sentido.

Recursos paronomásticos. *Couplings* o emparejamientos

Resulta un proceso de enorme productividad en nuestro poeta la paranomasia, el uso de palabras con significantes próximos que, por su etimología o colocación en la frase, presentan significantes afines, aunque no tengan ninguna relación en el plano del significado, pero subrayan diferencias casuales.

Este procedimiento está cercano a las teorías y trabajos del lingüista Samuel R. Levin formuló en 1962 por la explicación que hace de su propuesta teórica de los *emparejamientos* (*couplings*) en donde las palabras, en ciertas posiciones definidas, en el texto poético se relacionan semántica y fonéticamente creando equivalencias en el eje de selección y combinación. Este recurso próximo a la paranomasia se aplica en diversos poemas a palabras como: *(sila)bala/vala; sino/sina; ruído/roído; violenta/lenta; rumor/tumor ; tensão/atenção; rigoroso/rigor mortis*.

Un ejemplo de este proceso lo encontramos en el poema *Post scriptum* de *Corpo Agrário* en el que nuestro poeta busca en las palabras aquello que no aparece a la vista, cambia la percepción y muestra la fragilidad ontológica de las palabras. Se trata de un procedimiento a través del cual explora lo que las palabras esconden. Esto se produce en

⁴⁵ Poema XII *Fragmento primeiro* (*Os Campos Visuais*).

el recurso paronomástico entre las palabras *sina* ('destino') y *sino* ('campana') en las que se produce entre ellas una indefinición debido a la proximidad. Estas palabras se funden y confunden (también en la grafía porque están en aposición) con la propia imagen unida al deseo de construcción del lenguaje: la sombra del destino (*sombra de sina*) se une y amalgama al tañido de la campana que la anuncia (*sino lento*). Se crea una fusión semántica y fonética que desarrolla equivalencias entre los dos términos y construye una imagen en el que la *muerte* (*sombra de sina*) anuncia con su campana lenta (*sino lento*) un desenlace fatal.

Veámoslo en su contexto en el poema:

Criança de metal, sem movimento,
sedimentando os olhos de iceberg
por fim, *sombra de sina, sino lento*.⁴⁶

Un ejemplo parecido lo encontramos en el poema II do *Fragmento Segundo* de *Os Campos Visuais* en el que aproxima las palabras *violenta* y *lenta* que manifiestan cercanía fonética. El fin es señalar diferencias y afinidades:

Violenta e lenta, se cumprida, é a experiênciã.

Otro ejemplo de este proceso nos lo proporciona el primer poema de *Extractos* donde aproxima los términos *ruído* y *roído*, que forman otro emparejamiento fonético en la dicción, pero no en la semántica, con el fin de crear la imagen que busca: presentar un sistema discursivo desolado:

O *ruído* do mar, o seu *roído*⁴⁷
através de canais. Que banho o
sopra e elege por ruínas e ruínas [...]

1.3. Textualización de la palabra en el poema⁴⁸

⁴⁶ La cursiva es nuestra.

⁴⁷ La cursiva es nuestra.

⁴⁸ El título de este apartado está tomado de la obra de Jorge Fernandes da Silveira (Silveira, 1989, p. 67). Con él pretende explicar la ruptura que se produce en las palabras en el proceso de producir el texto.

Há palavras que esperam que o branco as desnude
para se tornarem transparentes e vazias

Constelações. António Ramos Rosa

La valorización textual de la imagen

Llama la atención en la poesía de Nuno Guimarães el hecho de que parece que no haya en algunos poemas una gramática⁴⁹ que explique determinadas frases o palabras, aspecto que impide la generación discursiva, la explicación aceptable de una secuencia concreta. La forma de cómo esa gramática acepte su explicación genera distintos grados de gramaticalidad que consiste, en general, en introducir una nueva regla o el cambio de unas categorías gramaticales a otras.

Por otro lado, los fragmentos que se producen en la palabra y la suprimen funcionan en esta poesía, como escribe Fernando Guimarães, igual que en Novalis que recurría a guiones entre las palabras con el fin de que comunicaran visualmente el sentido que se proponía. Estas biparticiones de la palabra constituyen “pontos de partida de interessantes encadeamentos de ideias [...] onde o incompleto se manifesta mais suportavelmente” (Guimarães, 1989, p. 101). Para Novalis las palabras eran las configuraciones acústicas de las ideas. Estas fragmentaciones persiguen expresar lo que no se dice o no fue dicho en la palabra y proporciona un conocimiento añadido en donde la palabra está abierta a múltiples significados porque existe algo dentro de ella que se revela.

En el poema de *Extractos (O ruído do mar, o seu roído)* se intenta ajustar la gramática para que engendre nuevas construcciones. Esta extensión de la gramática explica palabras o frases de la composición y crea ambigüedad. La anomalía provocada responde a ciertas propuestas intuitivas que parecen llegar a la conclusión de que la gramática de la lengua común no explica el lenguaje poético y, paradójicamente, el lenguaje poético es explicado por la gramática estándar. Por otro lado, la disposición tipográfica refleja que la intención del poeta fue resaltar esos lexemas con el propósito de señalar visualmente lo formado y subrayar el valor expresivo de la palabra.

⁴⁹ Jorge Fernandes da Silveira habla de un proceso «no deslizamento da sintaxe» al referirse a este recurso (Silveira, 1989, p. 247).

La forma gráfica tiene, así, doble sentido y colabora en el proceso de generar una pluralidad de lecturas. Se trata de una distribución tipográfica que se impuso en las Vanguardias, que aleja a la poesía de sus orígenes orales y está destinada a una lectura privada porque, de otra manera, el recurso operado en el texto se perdería.

Veámoslo con un ejemplo:

O ruído do mar, o seu roído
através de canais. Que banho o
sopra e elege por ruínas e ruínas
e que História o
destrói, cantando
o ido, a memó-
ria nos
os-

sos?⁵⁰

En este poema, asimismo, se percibe otro proceso de fragmentación de términos en el que partimos de un sustantivo (*ossos*), a continuación, se producen cambios en las categorías gramaticales cuando se disgrega la palabra y, de esta forma, se pasa a un artículo(*os*) más un adjetivo (*sós*). Se obtiene un efecto de dispersión y, de algún modo, se eleva esa palabra a la categoría de verso y estrofa⁵¹, se asocian elementos semánticos que aumentan la riqueza del significado y, además, se amplía el concepto de gramática⁵² que explica las frases del poema. Se trata de un proceso de metasemia o proceso de cambio de significado teniendo en cuenta el potencial del significante en el contexto donde se utiliza la palabra. Mediante este recurso se relacionan semánticamente y fonéticamente palabras que, aisladamente, pertenecen a otro paradigma. Se propone, de este modo, una lectura productiva que explora su propia red verbal que, en un nivel sintáctico, infringe el orden esperable y crea ambigüedad. Con este procedimiento (*ossos*

⁵⁰ La cursiva es nuestra. Poema sin título perteneciente a *Os Campos Visuais*, tercera parte (*Extractos*).

⁵¹ Se rompe, de esta manera, también las convenciones establecidas entre lo que consideramos tradicionalmente como verso o estrofa. La fragmentación de la palabra hace que el sustantivo *ossos* se encuentre en versos y estrofas diferentes. En este sentido, se trata de una práctica discursiva poco frecuente.

⁵² No se debe considerar que existe un tipo de gramática para la lengua ordinaria y otra para la poética, tal y como piensa Voegelin (Levin, 1974, p. 27), sino, más bien, se trataría de una gramática que incorpora el lenguaje de la poesía capaz de explicar la selección que se ha realizado. En nuestro caso, se ha producido simplemente una *alternancia* o sustitución de un sintagma gramatical (*ossos*, formado por un núcleo) por otro sintagma adjetivo (*os sós*- determinante +adjetivo). Las formas que se han formado de la fragmentación son, también, morfológicamente gramaticales, aunque puede ser discutible el hecho de que la equivalencia estructural y la semántica sean equiparables, porque necesitamos referirnos a fenómenos extralingüísticos para explicar el significado.

> *os / sós*) se recrea el objeto que existe solo como una realidad espiritual y aprendida y se crea un sistema abierto.⁵³ con una lectura pluridimensional y polivalente al igual que hizo en su poesía Mallarmé.⁵⁴ El poeta parece querer que el propio receptor reconstruya su sistema de signos porque el sujeto lírico solo ofrece indicios, señales, elementos, a veces, inasibles. La palabra parece recomenzar su nueva vida, deja de ser una forma de contenido estable cuando se aplica en ella estos recursos estilísticos. Se trata, en definitiva, de querer conferir a las palabras todo el peso que encierran tal y como Carlos de Oliveira lo usa, por ejemplo, en un soneto de su obra *Cantata* cuando escribe:

Rudes e breves as palavras pesam
mais do que as lajes ou a vida, tanto,...

En otro orden de cosas, el poema parece enlazar con lo que Pessoa afirmaba de que “el arte es una conversión de una sensación a otra sensación” (*apud* Ordoñez, 112). A través de este proceso se produce una simultaneidad de la visión del signo, se transforma el lenguaje y se sobrepasan sus recursos naturales de significación para traer nuevos significados y evitar, de este modo, la escritura estratificada, son palabras en libertad.

La semiótica y la lingüística ejercen en la escritura de Nuno Guimarães un papel importante: rompen con la tradición, se acepta el carácter ambiguo de los significados, se sobrepasa la información y el pensamiento. Nos hallamos, así, con un texto como generador de probabilidades que transforma, por este procedimiento, el propio texto en un programa del quehacer poético, busca la esencialidad de la palabra repensada y halla encuentros reveladores que tratan de descubrir su propio sistema de lo real.

Asimismo, este proceso crea su propia percepción donde las condiciones normales de exigencia de verdad quedan en suspenso, no hay más referencia que la creada por la propia palabra que se convierte en un verdadero nudo de significaciones potenciales y acerca a nuestro poeta a Ramos Rosa en la intención de querer explorar las palabras cada vez «mais nuas» y, por otro lado, el deseo de alcanzar las múltiples posibilidades que tienen las palabras a través de la imaginación de liberarse y renovarse.

⁵³ A la creación de la imagen contribuye también el espacio en blanco que queda, al fragmentarse el sustantivo, en el poema que intensifica el sentido que se busca.

⁵⁴ Es un recurso usado, asimismo, por Fiana Hasse Pais Brandão en su obra *Morfismos* donde se produce una idea de división bajo un título común: *Grafitas*.

Es a través de la elisión y la fragmentación de la palabra como, generalmente, la imagen se convierte en un simple indicio que, por medio de la ruptura, presenta nuevos valores. Se trata, pues, de un ejercicio que pretende liberar la materia presa (el contenido unívoco, denotativo) que está contenida en las propias palabras forzándolas, de esta manera, a alcanzar nuevos significados en permanente transformación donde el sentido no sea fijo y el resultado final, su *maior sentido*, se integre con el *todo* del poema.

En otro orden de cosas, podemos decir que la sintaxis figurada, como apunta Fernando Guimarães, es uno de los procedimientos literarios más productivos en nuestro poeta, tal y como afirma el autor mencionado, cuando dice:

[...] é, em especial, sob a forma elíptica ou através de uma cadeia sintáctica em expansão que surge em Fernando Echevarria e, já no decorrer dos anos 70, em Nuno Guimarães e Diogo Alcoforado, com uma poesia onde se atinge uma tessitura imaginística rigorosamente elaborada (Guimarães, 1995, p. 34).

Por otro lado, el espacio, la disposición tipográfica que deja el poema en la separación de la palabra cobra un valor poético fundamental. Este recurso tiene que ver con lo que Lausberg llamó *Obscuritas de dirección imprecisa*⁵⁵ (Lausberg, p. 76): el texto permite dos posibilidades de comprensión que, en principio, se contradicen. Se trata de una equívocidad o licencia llamada *ambiguitas* (*Ibidem*, p. 75). Se produce, por otra parte, lo que denomina el crítico mencionado *verba singula*⁵⁶ (*Ibidem*, p. 77): palabras aisladas en la escritura que despiertan dos contenidos como representación creando una imagen de enorme belleza: la palabra “los huesos” (*ossos*), símbolo del último vestigio de lo que fue un ser vivo, que permanece cuando el resto del cuerpo ha desaparecido, al disgregarse y perderse el tejido al que van unidos, inicia su metamorfosis hasta transformarse en «solos» (*os sós*) rompiéndose, de este modo, la unión que mantuvieron con los músculos, vínculo que solo permanece cuando hay vida.⁵⁷

⁵⁵ Este concepto se opone frontalmente con la noción de *perspicuitas* (Lausberg, 75) o claridad comprensiva del discurso. El no respetar este concepto supone, según Lausberg, un fenómeno de alienación, efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado, pero que provoca, por otra parte, un acrecentamiento del saber y de la vivencia afectiva producida, entre otras cosas, por la *dispositio* del contenido.

⁵⁶ Este mismo proceso se produce cuando fragmenta en el mismo poema la palabra *memória* (*memó-ria*), con la que reflexiona y crea dos o tres formas portadoras de significados diferentes. La palabra *ria* se puede entender como verbo (pretérito imperfecto del verbo *rir* «reír») o como sustantivo que designa «un brazo de mar que penetra en el interior de la costa». La grafía es, realmente, el recurso que organiza esta escritura. Se trata de un proceso de rarefacción donde la palabra inicial se vacía o hace menos denso su significado denotativo para alcanzar otros significados creados por la fragmentación en la escritura.

⁵⁷ Se puede establecer una comparación entre esta imagen y el quehacer poético que rompe el último vestigio significativo (la palabra) para crear algo nuevo de lo que parecía indestructible. De esta manera

Esta imagen la podríamos parafrasear diciendo que, al morir el cuerpo, inicia un proceso de descomposición de los tejidos y órganos que concluye cuando, finalmente, están los huesos solos (*os sós*). Lo que, probablemente, esté recreando esta imagen es, de nuevo, el tópico (aplicado también en este caso a la debilidad ontológica e histórica de la palabra) del *tempus edax rerum*, unido, asimismo, al del *ubi sunt?*, idea universal que habla de la muerte, de su poder igualador y del paso veloz del tiempo que todo lo destruye. Estamos ante una imagen que se construye, como leemos en el poema, «cantando / o ido».

Se percibe, asimismo, una búsqueda y voluntad de una libertad absoluta al mismo tiempo que una pérdida de la inocencia estética/ ontológica. Observamos en el poema una actitud iconoclasta que se corresponde con la corriente experimental de la década de los 60 caracterizada por una intencionalidad formalista y de constructivismo fónico, morfosintáctico y semántico con el que se crea su propio sentido.

Por medio de este recurso, se rompe el ritmo del poema a través del encabalgamiento, que acaba por crear nuevas posibilidades de sentido, en las que se pasa de un nivel verbal a otro que podríamos denominar existencial, aunque lleven a formas que podríamos llamar asintácticas, se apartan de las normas de la lógica y la escritura. Es una poética que busca la liberación de la palabra tradicional y el nuevo encuentro con esa misma palabra a través de una serie de analogías. Se propone, pues, una lectura que lleva a una semántica abierta, no se corresponde con un solo nexo significativo y conduce a un discurso: El sentido parece estar latente al mismo tiempo que la palabra se libera, se descubre y muestra diversos significados.

Son, en definitiva, recursos estilísticos que tratan de alejarse de la teoría mimética del arte y transformar lo establecido por nuestros ojos automatizados para meditar en la palabra original. Parecen proyectarse en imágenes anteriores a lo invisible que está en su interior. Es, de alguna manera, un ascesis al punto místico, a la iluminación que está por encima de la realidad para traer el misterio que la palabra encierra. En esta poesía, como afirma Jorge Fernandes da Silveira comentando un poema de Fiana Hasse Pais Brandão, «es la grafía quien organiza el sistema de signos de la lengua como un juego de correspondencias entre significados diferentes y es la que crea la ruptura de la palabra» (Silveira, 1986, p. 67).

Otros autores, como Hjelmslev, han hablado de «pensamiento amorfo» para referirse a «formas que aparecen en la poesía que no van refrendadas por ninguna

el poema se desarrolla a partir de los significantes creados en el interior de su propia forma donde *la palabra* se convierte en la equivalencia que crea la combinación semántica de su ruptura.

gramática» (Levin, 1974, p. 46) que generan, a veces, frases y sentidos cuestionables. En nuestro caso, parece que, el ejemplo que analizamos, se basa en el orden general de posibilidades fonéticas que tiene el sustantivo generador del recurso que, quizá, no posea otro significado que el actuar como sinónimo poético del segundo (*ossos* = *os sós*), porque los elementos que lo forman son posicionalmente equivalentes en el poema. Asimismo, se puede ver como la palabra (*ossos*) se vacía de contenido y fue sometida a una especie de erosión para alcanzar otro sentido más amplio en el acto de poetizar o escribir. El término sobrepasa la primera intuición que puede haber surgido en el inconsciente de «*ossos*» como símbolo que ilumina una nueva visión y suscita una multiplicidad de lecturas. Asimismo, la oposición que se establece entre *ossos* y *os sós* se da en el mundo de la intuición que se produce de un modo próximo por medio de un oxímoron, palabras que parecen contradecirse, pero que combinadas originan un nuevo sentido. Se neutraliza el término primero, pero alcanza una mayor disponibilidad y posibilidad significativa y, lo que queda, finalmente, como vestigio es la propia consciencia de lo creado y lo escrito como forma de conocimiento. Se produce, de este modo, una connotación especial que no es solamente una asociación de ideas, sino una correlación inmanente al propio *texto como estructura* que es clave para la interpretación del mismo. Estamos ante un código hermenéutico simbólico que formula un enigma, pero aporta su desciframiento al crear en la grafía su nuevo sentido y su representación. Consideramos que es un procedimiento relacionado con la Modernidad en donde el poema, lo escrito y poetizado, es solo sugerencia y es el lector⁵⁸ el que lo tiene que reconstruir todo de nuevo. A pesar del grado de indeterminación del sentido, es el lector el que debe buscar esa coherencia.

Lo que apuntamos como innovador en Nuno Guimarães es algo parecido a lo que Fernando Guimarães señala cuando escribe y compara con la obra de Vitorino Nemésio:

O que há de inovador em Nemésio é precisamente a descoberta da poesia no próprio tecido verbal do poema, o que leva ao desenvolvimento metafórico, à valorização textual da imagem, à discreta celebração do poema considerado enquanto tal (Guimarães, 1989, p. 27).

Esta característica está relacionada con lo apuntado por Fernando Guimarães cuando afirma que en la poesía de António Ramos Rosa –al igual que en nuestro poeta–

⁵⁸ El papel del receptor cobra una importante relevancia en esta poesía. Se trata de una poesía para ser leída en el que el hecho de violentar las disposiciones tipográficas y visuales aporta un destacado valor expresivo. Este proceso de lectura y no de oralidad juega un papel desautomatizador.

la intención es dar a las palabras mayor disponibilidad de sentido, a través de una aparente paradoja, vaciando los significados en lo que llama un «acto de recriação poética» (Guimarães, 1989, p. 46).

Estas palabras pueden ser consideradas como poéticas en sí porque evocan temas o significados de naturaleza subconsciente que ensanchan los significados al atribuir símbolos o imágenes a las propias palabras. Son términos, asimismo, marcados en la grafía. Estamos, pues, ante un «maior sentido» de expansión verbal relacionado con las posibilidades asociativas y metafóricas que busca una concentración de significado. Se trata de un proceso modernista que alude a una concepción autónoma del arte que amplía la visión del mundo y de la palabra en el que las condiciones de verdad quedan en suspenso. El poema no tiene referencia exterior, la referencia de lo creado es la propia palabra porque la función de esta literatura es crear un dominio autónomo regido por normas y objetivos propios.

Siguiendo la teoría de Chomsky, estaríamos ante una gramática de estructura de frase *propia y personal* del poeta, conocida también como *ahormacional y sintagmática*, que se caracteriza por disponer de unas reglas particulares y un singular lexicón (cf. Chomsky, 1978).

Otro ejemplo de gramática combinatoria se produce en el poema que transcribimos más abajo. En él se observa una búsqueda incesante del *Verbo*⁵⁹ para producir las múltiples potencialidades de la palabra, pero se constata, asimismo, su ineficiencia (el poeta tiene la sensación de escribir en el *deserto* o en del *caos*), por eso *el verbo* es destruido y el sujeto lírico tiene la impresión de estar escribiendo entre residuos (*residual*):

Pensá-Lo é destruí-
-Lo. Por iso O pensa.
Residual, O ama.
Mas em que osmose ou
canto subvertido?
Em que deserto ou
caos O organiza?⁶⁰

⁵⁹ El poeta escribe en mayúscula la palabra y el pronombre para resaltar su importancia.

⁶⁰ Poema *IV*, fragmento primero, de *Os dias regressivos (Os Campos Visuais)*.

Estas potencialidades de la palabra aparecen directamente relacionadas con los recursos estilísticos y literarios usados en el poema. Al unirse los pronombres a los infinitivos se pueden ver como imperativos y pasamos a considerar otro sentido: «piénsalo, destrúyelo» (*pensa-o / destrui-o*); y, por otro lado, el uso del encabalgamiento ayuda a reforzar la imagen visual que se quiere crear al dividir la pausa final del verso que no coincide con la pausa gramatical o semántica: lo mismo que se destruye el sentido, se quiebra esta sintaxis gramatical y semántica. Constatamos que la forma creada forma parte del tema en el que, de alguna manera, se equipara *pensar* y *destruir*, procedimiento que explica el recurso operado en el poema:

[...] destruí-
-Lo [...].

El trabajo lírico consistiría, así, en pensar y destruir lo dado y la palabra misma, aunque lleve al desierto o al caos por la inseguridad de lo formado:

Em que deserto ou
caos o organiza?

Se trata de un trabajo literario que crea una imagen emparentada con la poesía concreta de los brasileños Haroldo de Campos o Décio Pignatari que buscaba conceder primacía a la dimensión «verbivocovisual» del poema. El fin, obviamente, es desmarcarse como sujeto lírico y ver de nuevo lo establecido desautomatizadamente para observar las posibilidades asociativas. Se trata de dos métodos estructuralistas de *descomposición* de términos y *ensamblaje* de los mismos.

Otro reajuste gramatical lo encontramos en el poema *Fotografia a corpo e branco* (*Dispersos e inéditos*) en donde pasamos de un sustantivo que funciona como un sintagma nominal (*equilibrio*) a una oración simple, predicativa, enunciativa afirmativa⁶¹ al disgregar la palabra (*equi- / li- / brio*). En este proceso tendríamos que hacer una lectura semántica como la siguiente: «igual leí vigor». Se trata de un proceso poético creativo

⁶¹ Esta oración se genera por medio de un componente transformacional: la *estructura profunda* se interpreta con el componente semántico y, la *superficial*, por el fonológico que construye la oración.

donde se aplica una gramática *ahormacional* propia que posee sus reglas reescriturales (que se introducen en los formantes léxicos) y *lexicón* específico. En este ejemplo analizado nos encontramos con un SN (*equilíbrio*) que se subdivide en los constituyentes que forman las unidades semánticas (*semas*) siguientes: SN+SV+SN (*equi- / li- / brio*). Estamos ante otro proceso de metasemia o cambio de significado teniendo en cuenta el contexto donde se utiliza la palabra sometida a otro proceso de rarefacción que, al fragmentarse y expandirse, aumenta su significado. Es, de nuevo, la grafía operada en la palabra la que construye el sentido.

La palabra en esta poesía puede contener múltiples significados porque existe en la lengua literaria de Nuno Guimarães un significado que no se revela, en donde el propio término tiene algo de orgánico. Veámoslo en el contexto del poema:

[...]
 nada impresso em
 códigos: duro é o
 rumor da face; o da folhagem,
 in-fólio, que sob a rubra
 tarde assim esquece: as suas ar-
 mas, o seu ar, o fogo do
 olvido o equi-
 li-⁶²

brio dos lares- em vasta ruína[...]

Por otra parte, en el primer poema de *Extractos* recogido por Fernando Guimarães (*O ruído do mar, o seu roído*, la palabra *mar* funciona como una imagen de la literatura, un *mar extinto entre ruínas e ruínas*. Se denuncia la decadencia de la escritura que necesita ser renovada y ha perdido la antigua nitidez. En su restauración se debe tener en cuenta las imágenes que crea y su influencia o importancia (*peso*):

Restaure-se o visível, que o autor
 já perverteu: o visto, exangue.
 Ó atenção, peso de imagens

Nuestro poeta sostiene que el apartarse de lo establecido y buscar nuevas formas de expresión lleva a la creación de lo novedoso:

Quem de rotas diverge e encaminha

⁶² Repárese en el valor significativo del espacio entre los versos que busca que fondo y forma sean uno.

o seu canto por inábil
dispersão, assim se cria de
novo...[...]

Signos connotativos complejos.

La *ojiva*: lo visible y lo invisible. Descomposición orgánica de las palabras

Nuno Guimarães a través del desmontaje de los modelos artísticos tradicionales lleva a cabo un vaciado semántico parcial o total de las palabras que son aprendidas como mero elemento visual y no como posibles significantes. Con ello, consigue remover y llevar al lenguaje hasta los límites y nos propone una lectura que no se basa solamente en su nexos significativo, sino que, hasta la disposición gráfica, conlleva una semántica abierta. Esta diseminación interior del propio discurso incide en la imagen, rechaza la discursividad convencional y tiene que ver con los desvíos de la poesía neo-realista.

En el primer poema de *Corpo Agrário (Palavras que rebentam)* a través de la imagen de la *ogiva*⁶³ –término literal– pasamos de lo visible a lo invisible que todo término encierra –término figurado. La palabra deja de ser lo que es históricamente: signo con significado y significante⁶⁴, para transformarse en otra cosa (*ojiva*): un *signo* que establece en una unidad la multiplicidad, la potencialidad significativa e imaginativa (*huella*). Estamos ante un símbolo que establece las relaciones por convención. Se trata de una visión libre, de enorme plasticidad imaginativa, una manera transcendente de ver y oponer lo visible (la palabra) frente a lo invisible, lo que está fuera del lenguaje en los límites («as arestas»), pero que, al mismo tiempo, forma parte de ese lenguaje, son palabras (*adormecidas*) que tienen significados internos latentes, congelados:

[...] rebentam em ogiva, funcionais

⁶³ Se trata de una palabra usada por nuestro poeta en varios poemas que se constituye como una figura de referencia. Funciona como una *palabra-imagen* que establece un soporte simbólico. Este término da unidad y coherencia significativa a toda su obra.

⁶⁴ En este sentido Nuno Guimarães parece que supera la dicotomía lingüística de Saussure que habla de signo compuesto por significante (imagen acústica) y significado (concepto). En nuestro caso, parece que estamos más cerca de los postulados de Peirce que hablaba de: iconos, índices y símbolos y estaba más interesado en conocer cómo se representa la realidad. En el ejemplo que nos ocupa esta palabra sería un *símbolo* que crea una imagen por convención.

chamas supostamente adormecidas

Nuno Guimarães no rechaza el sentido denotativo de esta palabra (*ogiva*) que tiene una dimensión verbal, pero también existencial. Nuestro poeta muestra a través de ella la conciencia verbal y la existencia de la condición humana. Esta característica es un aspecto de los poetas de los años 50 que constituye una de las notas dominantes de la lírica de esta década. Podemos ver en esta *palabra-clave* una intención metapoética de intentar *liberar* la palabra y otra que lleva al *encuentro* con la propia palabra repensada, donde el término gana *peso* significativo. Podríamos hablar de recurrencia léxica en el uso de esta palabra que refuerza la idea clave y contribuye a dar cohesión. Se trata de un proceso en el que concurre la imaginación y la realidad en un ambiguo proceso de desmontaje y montaje. Con este procedimiento pretende destacar y realzar el valor simbólico de la imagen al mismo tiempo que da valor a ciertos núcleos semánticos. Muestra, asimismo, este término un estado de ánimo que desarrolla una energía, un efecto dinámico cercano al *pathos* que crea una tensión dramática y un sentido que amplía la comprensión del texto, el desarrollo expansivo de las palabras y sus posibilidades virtuales significativas, en donde, a través de este proceso, las palabras alcanzan su plenitud. Es un recurso que intenta, de alguna manera, liberar a la palabra de las formas que contenía *congeladas*, una revolución de las palabras dentro de ellas mismas y la materia que las forma.

Hay en nuestro poeta una voluntad de sustituir la referencia a la realidad, en cuanto representación, por la imagen misma o de conferir al lenguaje una realidad absoluta, idea que enlaza con las palabras de nuestro poeta recogidas por Fernando Guimarães:

[...] Creo que la poesía es irreductible, tiene la propiedad de la irreductibilidad. Cuando sucede una reducción, pasará a ser otra cosa, pasará a ser tal vez la sustancia reductora, pero ya es otra cosa... (*apud* Guimarães, 1995, p. 13).

Nuno Guimarães, al separar los términos, abre las posibilidades de la percepción de las palabras que pueden ser entendidas en un sentido meramente perceptivo, como en otro discursivo que se realiza por medio del proceso de creación de imágenes que, a veces, contribuye a crear extrañeza en la recepción y visión asociada a esta poesía.

Las palabras en la obra lírica de nuestro poeta son portadoras de un equipaje divisible (*bagagem divisível*), muestran *brevísimas zonas de ruptura*, son aprehendidas

por las manos (escritas en la grafía) y modificadas en la cabeza (*no crânio*). Todo este proceso y visión proporcionan a las palabras una nueva *solidez*.

Violento é o que vi chegar, hoje, com
a bagagem divisível. As águas de fendiam-se
nas mãos e no crânio inscrevera a solidez
(descontemos-lhe a chuva
e as brevíssimas zonas de ruptura).

La palabra en Nuno Guimarães tiene un peso ontológico (por el silencio que oculta y mantiene velado) basado en la imagen, estructura habitual de las poéticas de los años 60 en Portugal. Su mitología vuelve a la realidad que crea, pero, como apunta Rosa María Martelo «há 50 anos, a poesia portuguesa atribuía à imagem um papel matricial» (Martelo, 2012, p. 15). Por medio de esta imagen, como las que encontramos en Cesário Verde, Sá-Carneiro o Pessoa, Nuno Guimarães reproduce la realidad captada por los sentidos y por la imaginación, tomada ésta como representación de la realidad y como capacidad creadora, aunque, muchas veces, no se perciba la causa que la crea. Esta imagen se genera por su semejanza objetiva o por la asociación puramente subjetiva que desarrolla. Son reproducciones mentales de acuerdo con una vivencia sensorial o perceptiva, «pero no forzosamente visual» (Ayuso, 1997, p.192). Este proceso a través de la imagen se asemeja al sentido apuntado por Wellek y Warren que hablan de imágenes *olfativas, gustativas, cinestésicas, sinestésicas, estativas, auditivas, cromáticas, visuales, etc.* (Ayuso, 1997, p.192).

Los poemas de Nuno Guimarães se construyen como imágenes asociadas, a veces, a la metáfora que se convierten casi en iconos: signos, representaciones de la realidad, que sustituyen al objeto mediante su significación o su representación y, por analogía, nos permite ver desprendiéndonos de la mirada. Estas imágenes hacen que las palabras retomen su capacidad de volverse únicas, actúen como motor de conocimiento y supongan una revelación, una «*epifania*», en palabras de Rosa María Martelo (Martelo, 2012, p. 15), porque el lenguaje no nos permite ver por diferentes lados. Así, la palabra deja de ser lo que es para transformarse en una visión libre, una manera transcendente de ver y oponer *lo visible* frente a *lo invisible*, lo que está fuera del lenguaje, en los límites («*as arestas*»), pero que, al mismo tiempo, forma parte de ese lenguaje que, al *reventar*,

surgen funcionales y muestran aquello que estaba dormido⁶⁵, estas visiones son verdaderas ideas que el poeta ve en el exterior del lenguaje.

Palavras que rebentam. Aflorando
a pedra, a solidão, deslizam, vagas,
gramaticais, roendo inconformadas
as arestas, o atrito, puras. Quando

nos líquidos, no éter, na distância,
diluem-se e morrem acabadas.
Não nos corpos, nas rugas, nas arcadas:
combatem, rumorosas, cal e cântico.

É difícil atarem corpo e vida
aos que vivem e morrem subjacentes
subjazendo, talhados para mina.

Mas despertadas, bem ou mal medidas,
rebentam em ogiva, funcionais
chamas supostamente adormecidas.

La bipartición de algunos de los términos en su lírica muestran la dialéctica semiótica del *signo* (lo que está presente) frente a la *huella* (lo presente y lo ausente) que no acaba en los límites del signo y crea ambigüedad⁶⁶. El texto se concibe como huella en la escritura y en la lectura porque, en el proceso de la recepción histórica de la poesía, que va de la oralidad a la lectura, estamos ante una poesía concebida para ser leída y crear, de este modo, su *maior sentido* en el que, en general, es la grafía quien organiza el sistema de signos. Este aspecto, que puede servir como un primer acercamiento a su escritura, lo podemos observar en la palabra por él poetizada *tempo* (signo)⁶⁷ en el *poema IX* de *Os dias regressivos (Fragmento primeiro)* de *Os Campos Visuais*:

Levita a dor, medindo-a
em frágeis anemó-
metros, em incerto *tem-
po*⁶⁸ seco. O que a mede
em fios, capilares,
vive? Nessa tensão
se vive?

⁶⁵ El poema tiene, asimismo, un carácter cíclico al connotar el continuo renacer de las palabras (*chamas supostamente adormecidas*) que, como un ave Fénix, surgen de nuevo *inconformadas*. Recuérdese que nuestro poeta define a las palabras como un signo *inquieta* y *circular* (las palabras vuelven y renacen aunque estuvieran *adormecidas* históricamente).

⁶⁶ Nos basamos en la teoría de Manuel Asensi *Theoría de la lectura* editada por la editorial Gredos en Madrid en 1987 para formular el análisis de este punto.

⁶⁷ Este lexema se carga de connotaciones existenciales al fragmentar la palabra y dar lugar a dos nuevas palabras que proporcionan al término un efecto singular.

⁶⁸ La cursiva es nuestra.

Al separar y fragmentar en dos lexemas los componentes de la palabra por medio del encabalgamiento, nuestro poeta abre un abanico de posibilidades de sentido generando una lograda imagen entre lo presente y lo ausente que se crea (*huella*):

Tem-/

po

El encabalgamiento operado con la palabra *tempo*⁶⁹ crea un nuevo concepto que se pierde en castellano a la hora de traducirlo o verbalizarlo, pero resulta enormemente productivo en portugués. De este proceso tendríamos que hacer una lectura como la siguiente: *tem* («tiene») / *pó* («polvo»). Se crea una imagen de extraordinaria belleza con la palabra que atribuye, al transcurrir del tiempo, la cualidad de convertir todo en cenizas, en polvo, último vestigio que queda de la materia con el paso del tiempo. De este modo, valiéndose de la palabra *tempo*, en la que la propia palabra se confunde y funde con la imagen⁷⁰, se recrea el tópico del *tempus edax rerum*, tiempo devorador que deshace todas las cosas al igual que rompe la palabra. Con este recurso, que nuestro poeta aplica al vocablo, la literatura repristina o desautomatiza, a través de elementos lingüísticos y gráficos, la fórmula retórica tan manida por la literatura tal y como se había expresado solo lingüísticamente a través de la historia. No estamos aquí ante un *tiempo* real, no es un estado atmosférico *seco*, sino un tiempo interior de la conciencia en el que el poeta busca la esencia de la palabra, su ser más oculto: el vértigo existencial del tiempo al asomarnos a él que provoca la fragmentación del término de una manera tan visual, expresiva y bella. Estamos ante una magnitud (*tempo*) no como período determinado en el que se realiza una acción, sino como expresión de la realidad de los objetos sometidos a la mudanza que acaban convertidos en polvo (*pó*), en pedazos como la propia palabra.

Mediante estos procesos se nos ofrece una visión del hombre moderno y de la escritura que han perdido la perspectiva de la realidad, es un hombre desarraigado que conoce el mundo a través de fragmentos o unidades contiguas. Es mediante la intuición

⁶⁹ La palabra *tempo* es la *ojiva* (la figura formada por dos arcos que se cortan en uno de sus dos extremos). Del mismo modo que la *ojiva* (*palabra-clave* en esta poética) arquitectónicamente se fragmenta en dos arcos, la palabra también lo hace en dos nuevos lexemas: *tem-* / *pó*. Se produce la paradoja que ocasiona que el lexema inicial quede destruido, pero, por otro lado, aumenta su significación al crear dos nuevos significantes.

⁷⁰ La palabra al fragmentarse, por un lado, se vacía de significado y, por otro, aumenta su capacidad significativa (paradoja).

como se consigue esta expresión tan acertada al disgregar la palabra, que se presenta como una imagen que encierra una segunda realidad, es vista de una manera trascendente y crea una *nova / imagem, prenhe de / infância*⁷¹, un nuevo comienzo en la visión y revisión de la fórmula retórica expresada por medios lingüísticos y visuales.

Observamos, asimismo, que la fragmentación del término rompe con la definición de palabra como sonido o conjunto de sonidos que expresan una idea. Este concepto queda destruido en la lírica que nos ocupa. En la construcción de esta imagen hay una motivación semántica que lleva a alterar los constituyentes de la palabra para construir lo formal. Constatamos, pues, que los recursos formales operados en la palabra son una exigencia del tema, aspecto que da una enorme coherencia a la expresión buscada por nuestro poeta. Se trata de una idea que está cercana a los postulados de Bloomfield que consideraba a la palabra una forma⁷² libre mínima que es capaz de albergar otros significados. El significado interno que alberga la palabra *tempo* determina su realidad y explicaría la bipartición del mismo y abriría, por otro lado, la vieja disputa de la palabra como algo natural o convencional.

En otro orden de cosas, percibimos que se amplía el concepto de gramática al pasar de un sustantivo (*tempo*), que actúa como núcleo de un SN, a dos sintagmas constituidos por un sintagma verbal (*tem*) más un sintagma nominal (*pó*)⁷³. Por otro lado, constatamos que estamos ante una poesía pensada para ser vista y leída en la que el *ojo lector* es un instrumento que aporta una conciencia de signos visibles, que sostiene el sentido, e «inventa el mundo desde la escritura» (Martínez, 1966, p. 32). El proceso operado en la palabra *tempo* constituye un signo poético que no va orientado hacia el hablante o el referente, sino a la expresión misma. Forma parte de lo que hemos llamado la *poética de la referencia* y constituye un elemento marcado. La palabra es en sí una forma, un elemento *circular*, marcado, que deja de ser una sustancia de significación y puede llevar dentro de ella otras formas. Subyace a este pensamiento la idea de que la lengua es un sistema que se mantiene por convención, pero esta se puede romper. Se pasa, de este modo, de un sistema de convención a un sistema productivo que permite la comprensión y construcción de un número indefinido de enunciados y posibilidades.

⁷¹ *Poema VII, Fragmento primeiro. Os Campos Visuais.*

⁷² La *forma* para este autor constituye también lo que es circunstancial o accidental.

⁷³ Estos cambios en la gramática son puntuales y no destruyen ni la comprensión general del poema ni las reglas de la propia gramática.

Nos encontramos ante una obra lírica que concibe el texto como producción de sentido que surge en la relación dialéctica que se establece entre el texto y el lector y, al mismo tiempo, se trata de una poesía que genera significantes de nuevos significados. Esta bipartición de la palabra se dirige no a lo que la palabra denota, sino a lo que esconde, a lo indecible. Es un texto producido como *huella* que funciona como escritura y lectura, que presenta dispositivos o mecanismos visuales, marcas gráficas o disposición tipográfica, que la alejan de los orígenes orales de la lírica pensada para ser oída y ser, como es el caso, solo leída. Para el lector supone un ejercicio de recomposición del sentido, de articular lo que aparece disgregado y conectar lo desarticulado que ofrece la imagen. Su función básica es semiótica, generativa o creadora de sentidos en el que se traduce un desplazamiento del interés de la lengua hacia el texto que contiene un aumento de significación más allá de las frases que lo forman. Se trata de un texto concebido como productor de *remas*, enunciados que contienen información nueva que son independientes del lexema original (tema) del que están extraídos.

Esta perspectiva estaría «directamente ligada a la crisis modernista de representación e implicaría la dimensión metarreflexiva desarrollada por los Modernismos» (Martelo, 2012, p. 20). Según esta autora, son incontables los sentidos de la palabra *imagen* en las poéticas de los años 60 y abarcan una pluralidad de acepciones. La imagen, según Rosa Maria Martelo, es tomada como un estado de aquello que surge sin que sepamos bien la razón y puede funcionar, en general, de cuatro formas:

a) Interrogarse por esa visión o visiones

Observar los espacios entre las letras, las variaciones tipográficas, los espacios alrededor de las palabras. Así en el poema *Fotografía a corpo e branco (Inéditos e dispersos)* nuestro poeta fragmenta la palabra «*equilibrio*» en un proceso de rarefacción que crea una nueva lectura:

[...] o equi-

lí-

brio dos lares[...]

Así, tendremos, como posibilidad:

- *Equi-*
Elemento de comparación que expresa una noción de igualdad con un sentido de «plano, liso uniforme, favorable, tranquilo».
- *Li-*
Pretérito perfecto verbo *ler*: «leí».
- *Brio*
«Valor, vivacidad, pundonor, garbo».

Al romper el significado denotativo de la palabra *equilibrio* («estado de un cuerpo que se mantiene en igualdad de fuerzas o de armonía»), se amplía el sentido de la palabra y de la lectura que pasan a tener su *maior sentido*. En el ejemplo que nos ocupa tendríamos que hacer la siguiente lectura que se desprende de esta división del lexema original: «quizá leí valor, garbo, brío...». Se trata, de nuevo, de un proceso de rarefacción que implica una pérdida de representación del significado de la palabra que, como ya hemos comentado en otras ocasiones, destruye el primer significado denotativo, pero aumenta, paradójicamente, su significado al formarse nuevos lexemas. Estamos ante un recurso donde se explora la imagen no por el mero proceso de aislar la palabra y disgregarla, sino por crear un nuevo imaginario que supone un nuevo mirar a los objetos y a los vocablos. En otras palabras: si el mundo se capta a través del lenguaje, esta mayor amplitud, que se produce al diseminar el significado denso de la palabra (que se vacía), contribuye a aumentar la visión de las cosas dilatándola, convirtiéndola en un verdadero nudo de potencialidades significativas con varios términos (el interior y el exterior) porque se produce una transferencia del objeto a una intuición que parece inconsciente, pero que supone un proceso de reflexión profundo y luminoso. La palabra está fraccionada para desempeñar la función de símbolo que se asienta en el propio acto de escribir y en la recepción que hace que lo creado pase, irremediamente, por la lectura no por la oralidad. Estamos ante una poética de la recepción en la que la respuesta de un activo lector- modelo, que necesita un bagaje cultural que interprete el sentido, juega un papel decisivo. Se establece, asimismo, a través de estos procesos una interacción dialéctica entre la producción del poeta y la recepción del lector que es decisiva para la comunicación y crea nuevas experiencias de acercamiento y aceptación del sentido visto de un modo más dilatado.

Esta dispersión de la palabra construye un discurso que se presenta desconectado, extraño y dislocado porque desaparece la unidad semántica y se impone otra visión donde las imágenes se suceden unas detrás de otras y se mantienen como centros independientes.

b) Combinar esta visión con la quiebra de la misma

Considerar la palabra una imagen como tal, una *picture* que mantiene relaciones con las imágenes verbales: se crea una imagen mental y otra retórica. Se establece, por otro lado, una tensión entre las palabras y el espacio -radicalmente explorado por la poesía experimental y concreta- y se apela a una lectura visual en donde se recurre a la disposición tipográfica de las palabras: tamaño de las letras, señales ortográficas, espacios dejados entre los versos, entre otros recursos, pero a cierta distancia de la vanguardias históricas. Estos procesos los observamos en el poema *Pax aeternis (Extractos)* donde la descomposición de la palabra crea una poderosa imagen de la palabra *literatura (lite- / ratura)* reforzada por el espacio que queda en blanco entre los versos. Se crea la imagen de la letra, la literatura, roída, desgastada, *consumida* y minada por *uma ratazana* que disgrega la palabra mediante el espacio en blanco que se deja en la propia fragmentación del vocablo y su sentido:

[...] Por onde a
vida, a letra, lite-

ratura, se consomem [...]

c) Esperar en la construcción de la imagen una revelación

Mediante este proceso se intenta ver qué ideas surgen en torno a esa imagen asociadas con las letras y las palabras. El poema es su forma visible y su estructura, además del sentimiento lírico que expresa, y crea una pluralidad de lecturas. Este es un proceso que observamos en el poema “*O pão*” de *Corpo Agrário*.

La simple evocación del *pan*⁷⁴ en el poema que comentamos suscita en el sujeto lírico las más variadas sensaciones, aunque no nos dice la causa o la razón que le emociona. El *pan* tiene la capacidad de connotar distintas realidades y sensaciones diversas que, quizá, son producto de una representación mental, un recuerdo, una vivencia. Forman imágenes procedentes de diferentes dominios sensoriales y, como ya apuntaron Welles y Warren, entran dentro del campo de lo visual, de lo gustativo, de lo estático, sinestésico o de acciones cinéticas o motrices realizadas por el movimiento humano: *maquinaria del paladar*. Este uso lírico operado en la palabra forma parte de imágenes sinestésicas donde se asimilan, en un mismo acto perceptivo, distintas sensaciones: «pan blanco» es «seno», «ola de leche», «levadura», «alveolo»... La semejanza se extrae a partir de asociaciones subjetivas y de la capacidad de evocación y connotación. Producen imágenes tradicionales y visionarias donde se establece una relación de semejanza física o bien despierta un sentimiento de igualdad (pan = ola de leche). El poema presenta, además, alguna imagen irracional como recurso expresivo de un valor muy productivo:

- de *sol(o)*⁷⁵ procedimiento operado en el término donde se produce la exploración de las posibilidades virtuales de la palabra que la modifican semánticamente.
- *Pão* se convierte en «*seno, ola de leche, blanca levadura, arte, maquinaria del paladar, alveolo de pulmón, oxígeno, fruto solar, un fruto, un estanque, amargo arado*». Se trata de una imagen asociada al sentido bíblico de *Verbum panis factum est* donde la palabra crea la realidad. Se concibe el arte poético como algo que se mueve (es un signo *inquieto*, en palabras de nuestro poeta), que cambia los significantes en una continua lectura de significados que parece no cesar (es *circular*)⁷⁶.

⁷⁴ Este término al igual que otros que forman parte de este *corpo literário*, como apunta Pedro Serra, «remetem para o campo semântico da nutrição. O nutriente perfila-se como un *analogon* possível desse género discursivo que chamamos literatura [...] pela metaforologia da poesia como alimento [...]» (Serra, 2020, p. 112).

⁷⁵ Se trata de un recurso estilístico (paranomasia) que se produce por la semejanza fonética entre dos palabras que se diferencian por una vocal, pero con un significado diferente. Este recurso se produce dentro de la lengua portuguesa y se perdería en parte en la reverbalización al castellano: *sol(o)*, «sol / suelo». Estamos ante un ejemplo de recurso poético asociado a lo que hemos llamado «*poesía molecular*» que se produce al añadir a una raíz un fonema que cambia el significado de la raíz primera. De nuevo, percibimos este recurso como un ensanchamiento del significado y como proceso para buscar las posibilidades virtuales de la palabra

⁷⁶ Recordamos que Nuno Guimarães define la palabra como un *signo inquieto y circular*.

- *Ave* como “*palavra poética*”. Esta metáfora ya fue usada por Fiana Hasse Pais Brandão en el poema *Grafia 1*⁷⁷ como “sintagma generador de todas las transformaciones que suceden en el poema” (Silveira, 1989, 74).

Veámoslo en el poema:

O PÃO

Não é ainda um seio
mas quase. Na brancura.

Porém, onda de leite a
branca levedura.

Um mecanismo incerto
de ferro e madrugada.
A fome e o excesso
futuros. Na seara.

A fome e a carência
de sol(o) para a boca.
Não é ainda um campo
de areia. Ou terra solta.

Um campo descampado
um canto com bolor.
É arte que se move
minéria como a água.

Engenho de palato.
Alvéolo de pulmão.
Respira-se o exemplo
de sol. Oxigénio.

Não é ainda um círculo
branco por toda a mesa:
manchado na toalha

⁷⁷ «Grafia 1», de Fiana Hasse Pais Brandão:

Água significa ave
se
a sílaba é uma pedra álgida
sobre o equilíbrio dos olhos
se
as palavras são densas de sangue
e despem objectos
se
o tamanho deste vento é um triângulo na água
o tamanho da ave é um rio demorado
onde
as mãos derrubam arestas
a palavra principia

de sombra e aspereza.

Não é ainda uma ave
descendo sobre a pele:
um mecanismo triste
movendo a boca breve.

Um fruto solar anunciado
numa operária que trabalha no amor.

Um que rompe a terra após a chuva
e de novo lhe cai. Amargo arado.

Fruto solar. De sol e cálcio.
Alcalino até ao coração

O tanque resumido. Ou corpo húmido.
Toda a luz que cabe numa boca

de limos, de volume. Espaço claro
e habitado em rio na garganta.

Um fruto, um claustro anunciado
num corpo de operário em combustão.

d) Repensar la imagen como la médula, como centro o punto esencial de la composición

Es este el sentido de imagen que observamos en el poema anterior donde la palabra *pan* se conforma como núcleo esencial del concepto que crea.

En Nuno Guimarães toda la realidad es imagen y en este empleo, que trasforma el mundo, reside su modernidad. Por medio de la imagen el hombre reproduce la realidad captada por los sentidos a través de la imaginación y fantasía.

Estos recursos tienen que ver con las posibilidades gráficas, la autonomía de los valores estéticos que comporta una preocupación experimentalista al mismo tiempo que suponen una meditación metapoética que le proporcionan múltiples sentidos diversificados y suscitan varias direcciones de lectura relacionados con la expansión verbal.

2. Otros recursos

La ausencia de puntuación es otra característica de algunos poemas. Nuestro poeta elimina los nexos sintácticos con el objetivo de ofrecer al lector la posibilidad de realizar y modificar la lectura inicial y, quizá, el ritmo de lectura. Se trata de una opción voluntaria que, tal vez, quiera expresar el paso de un modo rápido de la exposición retórica de los procesos operados en la escritura. La intención de este proceso es, probablemente, construir, empezar, de nuevo, a *lavar na terra dada* que está esperando en barbecho (*em pousio*) una escritura nueva y todavía por desarrollar (*seara que espera*). Este procedimiento es el que observamos en el siguiente poema de *Corpo Agrário*. Probablemente, Nuno Guimarães busca una lectura del poema rápida que contrasta con la monotonía discursiva del contenido. Esta falta de puntuación está en consonancia con el fin expresivo de sentido que pretende el poema. Nuestro autor, quizá, busca que el lector reconstruya el texto y las convenciones de puntuación establecidas como norma por la tradición. Romper estas normas entraría dentro de la voluntad del poeta de empezar, de nuevo, a construir otro proceso de escritura que pasa por no perpetuar tampoco en la puntuación lo establecido y cambiar, así, la percepción de lo escrito que parece, en este caso, que no separa ideas y se acerca a la oralidad. Por otra parte, paradójicamente, observamos que sí usa los paréntesis a modo de aclaración o información complementaria. Son, finalmente, recursos todos ellos que contribuyen a producir y adaptar una escritura *moldada à nova função*.

CORPO AGRÁRIO

Lavra-se pouco na terra dada
da lavra de lavar chão
(os arados hoje sulcam
a superfície do corpo)

lavra-se pouco na terra atenta
da lavra de lavor quente
em pousio estão as terras
(agricultura
do corpo)

assim a carne repousa
moldada à nova função
(a de seara que espera
sob o sol a ceifa breve
e a extinção).

C. La palabra repensada

1. Lenguaje polivalente y ambiguo

*as palavras são densas de sangue
e despem objectos*

Fiama Hasse Pais Brandão

La poesía de Nuno Guimarães ofrece la propiedad de duplicar la imagen, algunos autores han llamado a este fenómeno «formas de refracción»⁷⁸, que lleva a crear nuevas palabras que abren el camino a diversas formas de expresión. Cada poema se centra en su realidad verbal donde se mezclan, por una parte, la creación y, por otra, la metapoésía que reflexiona sobre ese texto: se trata de una poesía de naturaleza epistemológica que crea su objeto y su orden, tiene como fin el estudio del conocimiento y tiende a cuestionar el papel del sujeto y su función en el mundo. Nuno Guimarães estima

que la expresión de la ideología [...] se tendrá que hacer dentro de la materia verbal. Considero El lenguaje poético [...] no es señal de algo exterior. Es él mismo un objeto. Es un signo que vale por sí mismo. Un signo inquieto pero perfectamente circular (apud Guimarães, F. 1995, 13).⁷⁹

Asimismo, estamos ante una poesía que reacciona contra algunos vestigios de raíz romántica. En palabras de Nuno Guimarães:

Hay un tipo de poesía en que la intención va unida a la escritura, una poesía de púlpito, destinada a una audiencia que, ¿cómo decir?, actúa por simpatía

⁷⁸ Guimarães, F.: *Simbolismo, Modernismo y Vanguardias*. Imprensa Nacional-Casa de moeda. Vila da Maia. 1982, pág.131.

⁷⁹ La traducción es nuestra.

con ciertos “slogans”. Creo que eso es una forma muy fácil de decir las cosas en nombre de la poesía (*apud* Guimarães, F. 1995, 13).⁸⁰

La poesía de Nuno Guimarães establece, dentro de la línea de la modernidad, una manera de construir el poema que se piensa a sí mismo en el acto de ser escrito. Un ejemplo de esto lo constituye el título del poema *Cantarse (Corpo Agrário)* donde el valor de «se» puede ser reflexivo o recíproco y supone una reflexión consigo mismo (monólogo) o puede tener un valor recíproco provocado por el encuentro con la canción de José Afonso sobre la que teje el discurso. La forma nominal del título *-infinitivo-* pierde sus valores y se constituye en un todo asociándose al pronombre «se» que, como hemos apuntado, puede tener ese valor recíproco o reflexivo. La forma anterior existente actúa sobre el lenguaje cuando es absorbida por el poeta y repensada. Constituye un recurso estilístico además de un proceso de ajuste gramatical. Este es un recurso ejercido en su poesía que hemos denominado “resistencia celular” y que analizamos en el punto II, e de nuestro estudio de una manera más amplia.

2. Breves desvíos de la materia. Resistencia celular, poesía molecular⁸¹

Se o átomo é
divisível só o poeta o diz.⁸²

Luiza Neto Jorge

En la obra de nuestro poeta el valor de las palabras, su existencia, se transforma en resistencia en sus células, en las partes mínimas del lenguaje o fonemas (*a areia*).

Un fenómeno de construcción de imágenes hermoso se aplica a ciertos fonemas como la [r] en el poema *Cantarse (Corpo Agrário)* a palabras como *existencia/resistencia, rumor/tumor*. En este poema los elementos mínimos (fonemas) de los que se componen las palabras son sometidos a la descomposición de sus elementos (*cantar dobando areia*) más pequeños, sus células. Son códigos sémicos connotativos que juntan significados que forman sentidos añadidos y crean riqueza lírica.

⁸⁰ La traducción es nuestra.

⁸¹ El concepto de *poesia molecular* está tomado de un verso del poema *XX del Fragmento primeiro de Os Campos Visuais poema XX*.

⁸² Versos del poema *A divisibilidade : visibilidade a dois* de Luiza Neto Jorge.

CANTARSE

Que rio⁸³ esse que canta
pela garganta. Modelo
de cantar dobando areia
e arestas- resistência

celular. Que rio esse
manchado (de sangue e
voz) que de amargura se
filtra das cordas até à boca.

Esse rio que arrefece
no estio sob a carne
de ácido audível- sinal
de lavrada comoção

Agora um campo uma esteira
de sol em que se adormece
agora sombra cansaço
dispersos no pavimento.

A gravidade media
algébrica, em fogo lento.
Que rio espesso cantando
sob o silêncio o rumor

o tumor, e o amado

⁸³El río simbólicamente es la imagen de una aventura épica o vital.

fogo que desfolha o peito
em cada som nesse rio
que se desfia do rosto.

La metátesis o metaplasmo, que consiste en trasponer o cambiar de lugar un fonema o una letra, es otro de los recursos expresivos de nuestro poeta produce cambios de significados enormemente expresivos. Este proceso lo podemos observar en el *Poema XXII* de “*Os dias regressivos*” (*Os Campos Visuais*) donde somete a las palabras del poema (*ser, res-publica-, rês, residuo*) a la descomposición, a sus porciones mínimas, sus *zonas de ruptura*, su *limite último*, pero conservando sus propiedades, de ahí el nombre dado por algunos autores, como Fernando Guimarães, que hablan, tomando un verso de nuestro poeta, de *poesía molecular*. Se trata de un recurso en el que los fonemas se comportan como átomos y conservan las propiedades fónicas de la sustancia: en el ejemplo que nos ocupa las palabras poetizadas conservan los fonemas [s, e, r]. Son *fonemas arenosos* que presentan cualidades orgánicas y, como tal, se mueven como un cuerpo (en nuestro caso, el cuerpo poético, el *corpo literário* en el que se trabaja) entre arenas movedizas. Forman parte de esa *resistência celular* de la que habla nuestro poeta y de este sistema poético que encuentra su significado solo dentro de él.

Mediante este recurso se destacan las evidentes correspondencias fonéticas que componen las palabras. Se trata de un proceso de alteración de una palabra por adición, supresión o cambio de lugar de un sonido como construcción de múltiples posibilidades de sentido:

Pastoreia o *ser*⁸⁴. Pastor-
eia a *rês*, abando-
nada. *Res publica* e
urbana, a *resíduo* [...].

Este recurso es una forma de extraer la parte mínima de las esencias de las palabras y últimos límites o aristas (fonemas), para que, de esta manera, la palabra no sea solo una *palabra* sino que pueda significar diferentes cosas y crear objetos e imágenes. El

⁸⁴ La cursiva es nuestra.

superponer el significado de las imágenes aumenta y reduce el sentido de cada palabra: el *ser* es al mismo tiempo una *res*, un *asunto público* (*República*) y todos ellos acabarán en *resíduos*. La repetición fonética [*res*] asocia las palabras unas con otras y contribuye a acentuar la extrañeza de la visión de la imagen que crea. Este proceso se relaciona con una visión icónica (las relaciones se producen entre referentes por su semejanza fonética) y contribuye a crear una elaborada meditación sobre el lenguaje en el que parece que el concepto de palabra se cuestiona, pierde su definición como unidad fonológica independiente separada en la grafía (si tenemos en cuenta el criterio de palabra basado en la escritura) y, por otro lado, acerca el concepto de palabra al de lexema y unidad fónica como elemento del vocabulario de una lengua que subyace a todas las formas o a cualquier forma. El concepto de palabra en esta lírica parece responder a una realidad psicológica que cuestiona que las palabras sean elementos en los que actúan los blancos gráficos que las separa en la escritura mediante pausas. Se observa, además, que en el concepto de palabra (sonido o conjunto de sonidos con los que se expresa una idea o que está dotada de significado) desaparece, y morfema y palabra actúan casi como sinónimos. Esto hace que, por ejemplo, la palabra pueda aparecer aislada (*res*) o aglutinada a otro formante (*resíduo*). Estos procesos parecen formar en esta poética una subestructura o morfología interna de las palabras que es, al mismo tiempo y en cierto modo, semántica e invita al receptor a tratar de reconocer e identificar. En esta obra poética las palabras, que tienen un sentido metafórico, buscan una nueva escritura (*chuva ou terra*) y sus sonidos, configurados telúricamente, se deslizan, *ávidos* de una palabra a otra moviéndose como la arena:

Ávidos de chuva ou terra
os fonemas arenosos.⁸⁵

Este procedimiento constituye un uso práctico del lenguaje que poetiza y construye su sentido dentro de él y, en otro orden de cosas, se acerca al pensamiento de los formalistas rusos que afirmaban que en los textos poéticos “la manipulación consciente de sonidos tiene consecuencias semánticas” (Selden, 2010, p.33).

⁸⁵ Poema *Subalimentação* (*Corpo Agrário*).

Subyace, por otro lado, la idea de que la poesía es un montaje de imágenes, que es lo que busca el poema, que entraría dentro del estudio de la grafemática: el estudio de las reglas que sirven para la transferencia de lo fónico a lo visual. Esta concepción supondría el estudio de los grafemas, unidades mínimas que diferencian un signo lingüístico de otro que, en el caso que nos ocupa, aunque los grafemas son los mismos, producen cambios de significado.

Teniendo en cuenta este ejemplo, parece que las dos posibilidades de entender la imagen(tener en cuenta la materia gráfica y considerar como esencial lo fonético) son ambas el elemento regulador que articula el poema.

En esta poesía, además, la secuencia fónica [r, e, s] tiene valor funcional, puede llevar asociados elementos que se encuentran en la realidad, tiene pertinencia lingüística, adecúa el sentido a un contexto. Son signos que tienen un sentido y un referente y funcionan como elementos recursivos que se encuentran en diversas palabras (*ser, res, residuo,..*). Su emisión fónica lleva ligada una idea que figura en el diccionario. Quizá la característica principal del uso de este recurso (*poesía molecular*) sea la rentabilidad que hace que se creen signos diferentes con pocos recursos que actúan, por otra parte, como un sistema flexible que funde significados diversos en pocos elementos fonológicos. Asimismo, mantiene relaciones sintagmáticas y paradigmáticas con los otros elementos de la cadena fonética, donde el valor de los términos resulta de la relación que mantienen con los demás términos del sistema y de la presencia de los otros. Su sentido se obtiene al oponerlos, al yuxtaponer elementos nominales, de manera que los lexemas quedan marcados y muestren la relación que establecen unos con otros. Esta secuencia fonética actúa como una única unidad de significación que funciona como un referente aposicional específico. Asimismo, este proceso de elaboración poética constituye un acto de competencia comunicativa que desarrolla una capacidad para construir secuencias en una lengua y actuar sobre la misma. Podríamos hablar de una *poética de la referencia*, de un proceso indicativo usado para señalar elementos de los que se habla o escribe en el enunciado. Lo esencial de esta poesía es ver cómo se construye la realidad y reflejar cómo la lengua determina el pensamiento. Corresponde al receptor-lector identificar esos elementos. Nos hallamos ante una competencia inespecífica en el que lo pertinente es lo fonético, lo compartido en diversos lexemas que rompen con el automatismo perceptivo.

Observamos, además, en estos procesos como el peso de la lingüística en esta poesía tiene una importancia considerable. Para Saussure el mecanismo principal de una lengua era encadenar elementos; sin embargo, el poema refleja más acertadamente el pensamiento de Chomsky en el que afirmaba que hay otros factores como el orden de los elementos o los fonéticos, como es el caso que nos ocupa, que constituyen un destacado fundamento y proceso poético del poema. Asimismo, por otro lado, se refleja la idea de Martinet que hablaba de que “a cada diferencia de sentido le corresponde una diferencia de forma” (Martinet, 1968, p.47). Finalmente, lo que se desprende es que, en la elaboración de este poema, subyazca la aportación más destacada del *Círculo Lingüístico de Praga*: el principio de la conmutación que señala que, al modificar un fonema por otro (*res/ser*) dentro de la cadena hablada, o como es el caso de la escrita, cambia la oposición paradigmática y cambia el sentido. La lengua poética, de este modo, convierte al signo en un valor autónomo.

Al derribar los límites de las palabras, estas tienen, de nuevo, un sentido añadido (en versos de Fíama Hasse Pais Brandão: “*onde/ as mãos derrubam arestas/ a palavra principia*”). Se producen redes de relación entre lo interior y exterior del poema, una dialéctica entre muchos otros, un diálogo entre palabras que comparten esencias mínimas en donde se anulan las distancias entre las imágenes reales que se citan en el texto y las imágenes lingüísticas del poema. Estamos ante un proceso que hace más profundas las relaciones entre el lenguaje y el mundo en donde las palabras se transforman una y otra vez como campos radiantes que, aunque parezca que primeramente se excluyen, funcionan como metáforas unas de otras o como imágenes vistas a través de ellas mismas que son los elementos que estructuran el discurso poético. Este proceso supone, al mismo tiempo, una confianza en la palabra como fuerza motriz de la imagen y muestra una conciencia en la densidad significativa de las palabras. Las imágenes que crea se unifican en una metáfora totalizadora: la *ambigüedad de la moldura* o ambigüedad morfológica y significativa de las palabras, su fricción o resistencia en donde se encuentran (*atrído de morada*⁸⁶) que el *pastor* (poeta) debe *pastorear* (trabajar, escribir) porque la palabra se encuentra *abandonada* y en un estado *residual* (*ossos mortos*). Se trata de una metáfora que destruye las diferencias entre las palabras (consideradas como breves desvíos de la materia) porque la consistencia de las mismas es, realmente, doble: *blanda* (*mole*) y *dura*

⁸⁶ Exiliado o desprovisto de morada.

(*moldura*), tal y como leemos en el poema XXIII del *Fragmento Primero* de *Campos Visuais*:

Hás-de rio Hades romper-
-nos? Se o teu leito já
não em pedra mas em
leito. Atrito de morada
ou amorado? Como
hás-de rio romper
o atrito desta casa? Os rigor-
ossos mortos, as ambíguas mol-
duras?⁸⁷

En palabras de Fernando Guimarães:

Todo esto trae consigo la admisión o la elección de una poética que, si se complace en el rigor, no deja de encaminarse hacia un juego verbal conscientemente asumido, pero extremadamente depurado- “exercício rigoroso” o “arte rigorosa” o que acaba por conducir a una “poesía molecular”, a la “fidelidade nos limites” a la “antiga nitidez” – que tal vez el poeta va a buscar en ejemplos como los de Juan de la Cruz o Sá de Miranda - a las “zonas de ruptura” o, como límite último, al “espaço rigoroso”- “rigor mortis”(Guimarães, 1995, p.11).⁸⁸

Deberíamos afirmar, como lo hace Eduardo Lourenço, que estamos ante una palabra con «*excesso de sentido*, de absorção do significante pelo significado» (Lourenço, 1983, p. 211) que se abre a pluralidad de lecturas y ninguna definitiva. Es, otra vez, el deseo de liberar la materia para que se integre en un nuevo sentido más amplio. La duplicidad que se origina en la partición de las palabras parece ser una característica de la posmodernidad, aunque la tensión de opuestos produzca contradicciones no resueltas que el lector moderno debe desentrañar.

3. Poética de la referencia. Elementos marcados

⁸⁷ Nótese el recurso tan expresivo del encabalgamiento. Al romper la palabra *moldura* en *mol/dura* (‘blanda y dura’) se refuerza el sentido de la paradoja de las palabras y la ambigüedad de la metáfora. Se crea una imagen en el que se destruye, por una parte, un lexema con su significado (*moldura*) pero se crean dos nuevos lexemas con sus significantes y significados propios [*mol (e)/ dura*].

⁸⁸ La traducción es nuestra.

La obra de Nuno Guimarães constituye una *poética de la referencia*, procedimiento de *deixis* a través del cual subraya y significa en su escritura diversos elementos. Este proceso deíctico se vale de diferentes recursos operados en el poema: división de palabras, encabalgamiento, rigor con la posición que ocupa cada palabra dentro del poema, selección de un vocabulario específico que refleja, a veces, una configuración telúrica apoyado en la imagen.

Estos elementos constituyen un signo de lo real, son seleccionados y quedan marcados en una especie de *círculo* donde permanecen presos y destacados. En palabras de nuestro poeta se comportan como «um signo *inquieta* mas perfectamente *circular*»⁸⁹. (*apud* Guimarães, 1995, p. 113).

Este recurso integra, asimismo, un proceso de reescritura entre los poemas. La palabra en esta lírica parece tener memoria, se muestra como un signo recurrente que vuelve una y otra vez (es *circular*) en diversos poemas y se explica recíprocamente. Es un proceso asociado, a veces, a lo que hemos llamado *poesía molecular* y que, quizá, sirva para actualizar la palabra y hacer que sus elementos lingüísticos se conviertan en significados concretos. Sirva como ejemplo un caso ya citado: la secuencia fónica [res] se mueve entre los poemas como un *fonema arenoso* que se desliza entre los textos, es un *signo inquieto y circular* (vuelve sobre la misma secuencia fónica en distintos significantes). Esta secuencia establece un ejercicio y un diálogo intratextual entre los textos poéticos que componen esta lírica. Funciona, además, como una huella de la escritura⁹⁰ que completa su significado recíprocamente entre poemas y ayuda a organizar e iluminar los textos. Veámoslo en la confrontación de dos poemas diferentes que forman parte de *Os Campos Visuais*:

Pastoreia o *ser*⁹¹. Pastor-
eia a *rês*, abando-
nada. *Res* publica e
urbana, a *resíduo* [...].

(*Poema XXII. Fragmento primeiro. Os Campos Visuais*)

⁸⁹ Los términos marcados en cursiva son nuestros.

⁹⁰ Sería, pues, teniendo en cuenta la clasificación de Peirce del signo lingüístico, un índice.

⁹¹ La cursiva es nuestra.

Y, además:

So-
letro o que me é dado ver enquanto
vivo- o objecto- enquanto vivo.
e como pensarás **res**-⁹²
existir a essa língua

(*O ruído do mar, o seu roído. Extractos. Os Campos Visuais*)

Este proceso de deixis operada en su obra con algunos elementos es un proceso en el que la grafía y la escritura parece ser un significante y la literatura y los textos conectados formarían parte de la significación. El significante -que fluctúa en la forma- en este proceso parece que se vacía de significación y experimenta una variación de cualidad para poder alcanzar, paradójicamente, otros valores significativos.

Otro ejemplo de este recurso, *poética de la referencia*, es el que observamos en el poema *O pão (Corpo Agrário)* en el que el título de la composición queda marcado dentro de ese *círculo imaginario invisible* que lo atrapa de un modo superficial (*Não é ainda um círculo*), no se comporta como una secuencia fónica “orgánica” o *fonema arenoso* que se desplaza a lo largo del poema (*Não é ainda um campo de areia*) que llegue a constituirse em “*arte que se move*”. El término (*pão*) actúa mediante la analogía y, como tal, aparece bajo otras formas. Se muestra como una palabra recurrente que solo consigue completar su *círculo* cuando se desarrolla en los otros términos con los que se equipara (*seio, onda de leite, branca levedura, alvéolo de pulmão,...*) y establece con ellos relaciones paradigmáticas. Dicho de otro modo, es únicamente mediante este procedimiento como este término se configura y queda marcado deícticamente como *círculo*. Esta palabra, que se define como signo *inquieto*, completa su proceso de circularidad en el desarrollo fluctuante que se genera en el poema dentro de este contexto paradigmático.

⁹² Aquí la secuencia fónica está marcada mediante el encabalgamiento que funciona como un recurso deíctico que destaca la palabra y la actualiza. Se trata de una palabra como *conciencia* de todas las connotaciones, formas y asociaciones que puede llegar a poseer esta sucesión de fonemas que el poeta trabaja y deletrea (*soletro*). Esta *poética de la referencia* constituye un intento de alcanzar la esencia de la forma y abrirla a un proceso plurisignificativo en el que los significados del poema dependan de las relaciones que se establecen entre signos y de las circunstancias en las que se produce y se lee.

4. La confrontación de la palabra: significante/ significado

Ângelo de Lima, colaborador de la revista *Orpheu*, fue uno de los primeros poetas que recurrió a la alteración de las palabras⁹³ a nivel del significante abriéndolas a asociaciones sonoras que proporcionan un complejo de imágenes aleatorio⁹⁴ y, en cierto modo, imprevisible. Esta poesía experimental se relaciona con el apareamiento del *Concretismo* en Brasil y sus primeras experiencias en los años 50. Para Ruy Belo,

Não há dúvida de que há vestígios concretistas no discurso poético de *Poesia 61*. Contudo, se bem entendemos as palavras transcritas, a grande novidade desta poesia é a consciência de que as palavras em liberdade defendidas pelas vanguardas não implicam a total desestruturação da sintaxe do poema (*apud* Silveira, 1989, p. 121).

Estas posibilidades de creación textual, que se corresponde con una lectura fraccionada motivada por una floja unión lógica o gramatical, se puede producir mediante otros procesos: elisiones o procesos repetitivos, la quiebra a la que se somete el desarrollo de un verso mediante el encabalgamiento, el ambiguo paralelismo que se propone entre el sonido y el sentido. Estos recursos proporcionan una apertura en relación a lecturas anteriores que puede presuponer la existencia de un texto anterior al poema. Así pues, las palabras dejan de significar semánticamente para representar un complejo de imágenes creadas teniendo en cuenta las asociaciones sonoras que la componen a partir de procesos de paranomasia⁹⁵. Esta descomposición ofrece posibilidades alternativas de lectura. Se trata de una búsqueda fonética y morfológica buscando una relación entre sonido y sentido. Esta tendencia para autonomizar el verso y sus segmentos, por dar mayor importancia al significante, comienza con las obras de Ruy Belo y Herberto Helder publicadas en los años 60 como en *Boca bilingüe* (1966) basada en la incidencia en la imagen, que es la fuerza generatriz de la palabra, y en la semántica abierta que tiene que ver con la tendencia antidiscursiva de los años 60.

La poesía de Nuno Guimarães, en este sentido, se acerca, en parte, a los postulados de Fernando Saussure cuando afirmaba que «la lengua es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros» (Saussure, 1970, p. 138), pero en nuestro poeta el signo es algo

⁹³ Términos que aparecen en sus versos: *olhos *desdeixados, *fulgur, *noute, ...*

⁹⁴ Para designar un *ser alado* (mariposa), por ejemplo, funde las palabras *sua ave* que transforma en *soave*.

⁹⁵ En palabras usadas por nuestro poeta como *sino/ sina; lava/ (sí) labas; ruído/roído, rumor/tumor...*

que aparece en suspenso y menos estable de lo que pensaba Saussure porque, en su poesía, cada elemento se explica y se define por los demás y el significado aparece disperso, diseminado. El texto es un tejido de significaciones que se abre a relaciones.

Se observa, por otro lado, que la escritura de Nuno Guimarães se acerca al concepto de escritura de lo que Barthes llamó *mito como sistema connotativo* en el que la escritura es una forma plena de sentido que recibe una significación nueva, el descubrimiento de la escritura como significante y de la literatura como significación, como ya apuntamos en el apartado anterior. En este sistema el signo y su significado (sentido) de la lengua de comunicación se ha usado como significante (forma) de otro sistema y ha formado una nueva manera de significación que Barthes llama el «signo mítico», en el que el signo se vacía de contenido para tomar otro significado. Este proceso podría ser ejemplificado con la palabra *terra* que hace referencia a un concepto dado y designa denotativamente entre otros significados 'el planeta que habitamos, la superficie no ocupada por el mar, material que compone el suelo, terreno dedicado a cultivo, nación, país... En esta poesía mantiene su significante [*terra*], pero pasa a tener otro significado: "obra literaria". Este mismo proceso en el que se mantiene el significante, pero se altera el significado, se observa en otras palabras del poema que serán analizados más adelante en otro apartado como *lavarar*, *arado* o *corpo*.

Veámoslo en el poema *Corpo Agrário*:

Lavra-se pouco na terra dada
da lavra de lavarar chão
(os arados hoje sulcam
a superfície do corpo).

En esta poesía el *significante* (cadena fónica), como es descrito por Ogden y Richard en su triángulo semiótico (método para describir los componentes que forman el *signo lingüístico*), mantiene una relación simbólica por convención con el *significado* (representación mental que se corresponde con esa cadena fónica) porque se representa una idea que no sostiene una relación de semejanza entre significante y significado y

entramos, de este modo, en una nueva relación de significación con el mundo de los conceptos, que es uno de los puntos seminales en la lírica de Nuno Guimarães.

5. La palabra como signo de la historia: *o mar extinto*. Las pérdidas de focalización.

Ensanchamiento del significado

En los poetas de *Poesía-61* se observa un nuevo camino para la poesía en donde las propuestas del Neo-realismo de los años 40 ya estaban en crisis y se intenta crear la relación entre la palabra y la historia y producir una literatura de naturaleza ideológica, descodificada a través de la poesía. En el devenir histórico la palabra en esta lírica es un fenómeno complejo que se presenta como «residuo», como *señales* que han perdido la focalización, pero, paradójicamente, dan a la poesía mayor amplitud que se produce unas veces por prolongación de los significados próximos (*literal / litoral*), o por la descomposición orgánica de las palabras (*decantação* opuesta *de canto acção*), por el desvío o por el uso de paranomasias o semejanza fonética entre dos o más palabras que se diferencian por una vocal o consonante (*de sol ao solo; Hás-de rio Hades; violenta e lenta*):

Afome e a carência
de sol(o) para a boca

(*O pão, Corpo Agrário*)

Hás-de rio Hades romper-
nos? [...]

(*Fragmento primeiro XXIII, Os Campos visuais*)

Violenta e lenta, se cumprida, é a experiência Não [...]

(*Fragmento segundo II, Os campos visuais*)

El poeta apunta a un reino arcaico de la palabra donde todo estaba en un proceso germinal y, en su evolución histórica, esta se despoja de su origen, *se disuelve* y es atravesada por la muerte, de ahí la necesaria renovación de la poesía que es vista como un *mar extinto*:

Doença de palavras com morfina
sobre o peito que seca e envelhece
(as palavras que doem como pedras)
um peso em cada peito. Mar extinto⁹⁶

Esta idea de Nuno Guimarães sobre la poesía y su necesidad de renovación la encontramos en el artículo que Fernando Guimarães recoge en *Poesias Completas* de la editorial *Afrontamento*:

[...] Tendrá que tener siempre una revolución, interna. El envejecimiento inevitable del modo de decir sitúa ya a una poesía. La persistencia en la repetición es el suicidio. Está claro, todos nosotros corremos el riesgo, ¿no es así? Todos envejecemos, por lo menos físicamente. La renovación es indispensable, es la resistencia, es la negación de la muerte física.

[...] Pienso que todo poeta es responsable, a través de su escritura. Y creo incluso que la práctica de la vida y la práctica de la poesía son cosas indisociables...

[...] Lo cotidiano es, por llamarlo así, olvido, una disolución de sus funciones. Todo el esfuerzo de la escritura es, por tanto, una reacción: olvidar el olvido. Es una actividad que traumatiza, entonces. No sé si estoy siendo claro. No quiero decir que pueda ser soportable, mesiánico. Es, simplemente, un riesgo propio del oficio, de la naturaleza de la materia. Un riesgo, digamos, profesional... (*apud* Guimarães, 1995, pp.113-114).⁹⁷

Nuestro poeta se muestra atento a la relación entre las palabras y la historia. Las palabras son *madres* que se perpetúan en la historia, a pesar de los poetas (sus *filhos lavradores*), porque son portadoras de un significado inmortal, de un fuego (*fogo*) inherente que es esencial y permanece como leemos en estos versos del poema *Corpo Agrário*:

⁹⁶ Poema *As aves* (*Dispersos e inéditos*).

⁹⁷ La traducción es nuestra.

Mães abertas
à aridez dos filhos lavradores
que se lavram a si na terra escassa
e nelas sobrevivem, no seu fogo

Se observa que nuestro poeta se basa en el poder de la imagen como elemento que estructura el poema. En el fondo, lo que subyace es una confianza en el discurso poético que revitaliza a las palabras que son “*madres abiertas*”. Se establece en el poema una relación entre las imágenes lingüísticas e imágenes reales que genera una profunda revitalización de la escritura.

Finalmente, todo este pensamiento parece estar en consonancia con los postulados del *Círculo Lingüístico de Praga* que consideraban que las lenguas son inestables por definición y sufren un desgaste histórico.

6. La reescritura. Semántica abierta y lectura fraccionada. Sistema de segundas lecturas. Ideografías

La escritura de Nuno Guimarães se aproxima a una creación literaria que podríamos denominar ideográfica de carácter lingüístico porque está construida o representada por medio de fonemas que forman una imagen y representan ideas.

El poema *Fotografia a corpo e branco (Dispersos e inéditos)*, relacionado con el personaje de Che Guevara⁹⁸ parece responder a un proceso de reescritura, de remodelación como ejercicio intratextual que, en este caso, mantiene un diálogo con el poema *Câmara escura* de *Os Campos Visuais* en el que el tema poetizado sufre una transformación. Observamos que ambos textos parecen funcionar como complementarios. Se perciben huellas o referencias en las palabras entre los dos poemas que mantienen un diálogo intertextual. Por otro lado, *Câmara escura* funciona como texto base o *pre-texto* que tendrá su proceso de supresión o abstracción de los elementos referenciales en *Fotografia*

⁹⁸ En alguna de las versiones de este poema el título, según Fernando Guimarães (Guimarães, F., 1995, p. 107), iba seguido de la abreviatura *Ch. G.* entre paréntesis que aludía a Che Guevara.

a corpo e branco. Esta reescritura lleva a un proceso de sustitución de las palabras, transformadas por medio de la descomposición o fragmentación de las mismas, operada por nuestro poeta, también en otros poemas. Esta división léxica en las palabras forma un símbolo o imagen de la idea que se quiere transmitir. Estamos ante un proceso que dota al texto de un mayor grado de abstracción, lo aparta de cualquier concreción a una realidad y lo dota de un significado añadido. Este trabajo con la palabra queda reelaborado de la siguiente manera, si establecemos -como tratamos de mostrar a través de unas tablas- una confrontación de los mismos términos usados en los dos poemas:

Poema	
<i>Câmara escura</i>	<i>Fotografia a corpo e branco</i>
<i>Matéria</i> <i>breves/ desvios da matéria</i>	<i>Maté-</i> <i>ria</i>

Tabla 1

Tabla 1. El sentido de este trabajo de reelaboración con la palabra ofrece su propia decodificación en el poema de *Câmara escura*. Se trata de un *breve desvio da matéria* o posibilidades virtuales que ofrece la propia palabra al fragmentarse en el poema *Fotografia a corpo e branco* por medio del encabalgamiento. Se produce, de este modo, un ensanchamiento del significado en el que tenemos que entender que la *matéria*, en este caso como idea sobre la que se escribe o piensa, forma una realidad espacial distinta constituida por dos elementos físicos: la propia *matéria* y una *ria* («penetración del mar en la costa»). Ampliamos, de este modo, la lectura y el conocimiento epistemológico en la que tenemos que entender que la *materia* del cuerpo esta constiuida por una ría (*ria*) que se adentran en la propia piel (una arruga). Se forma, así, una imagen que constituye una revelación en el propio uso de la palabra que crea una semántica abierta en la misma al añadir, por medio de la fragmentación de la palabra, una segunda lectura al vocablo:

A maté-

ria da pele

Como en esta lírica los términos reales (en este caso, la *matéria*) se vacían denotativamente para adoptar otros sentidos, tenemos que ampliar la semántica de la propia palabra, debido a esta tendencia antidiscursiva de la lírica que nos ocupa, y entender que la propia *materia lingüística* puede llevar incorporadas *rías* que la dividen (fragmentan la palabra) para crear la imagen que explique el recurso de división operado sobre el término.

Poema	
<i>Câmara escura</i>	<i>Fotografia a corpo e branco</i>
<i>Deflagrando</i>	<i>Defla- gram</i>

Tabla 2

Tabla 2. En este ejemplo, la palabra, que en el poema *Câmara escura* se mantenía morfológicamente estable, a través del encabalgamiento en *Fotografia a corpo e branco*, forma una imagen o ideografía léxica o representación de ideas (*Assim descrita, a ideografia/ de um corpo*) en el que el vocablo se fragmenta, pasa a ser el centro de la composición y, visualmente, forma una imagen que explica su significado denotativo: provocar una combustión formando una explosión que hace reventar algo (como en este caso la palabra que se fragmenta):

*Defla-
gram as crateras*

Poema	
<i>Câmara escura</i>	<i>Fotografia a corpo e branco</i>
<i>húmus</i>	<i>Humi- limos</i>

Tabla 3

Tabla 3. De nuevo, este recurso constituye una marca de configuración del poema, produce un sistema de segundas lecturas que amplía el significado de la palabra con el propósito de aumentar la expresividad. Esta bipartición de la palabra tiene como fin pensar en la imagen como centro de la composición en la que la fragmentación del término, además de provocar una semántica de segunda lectura, hace coincidir e iguala el superlativo (*humílimos*) con los vocablos *húmus* y *limos* que funcionan como sinónimos; se trata de una *expolición*: figura retórica que repite el mismo pensamiento en dos formas que actúan como sinónimos:

[...] São humí-

limos detritos: estrume, fornos, ta-[...]

<i>Poema</i>	
<i>Câmara escura</i>	<i>Fotografia a corpo e branco</i>
<i>O apuro do ar</i>	<p><i>ar-</i></p> <p><i>mas</i></p> <p>(<i>o seu ar</i>)</p>

Tabla 4

Tabla 4. En este último ejemplo la tipografía de la palabra (*ar*, 'aire') subraya su valor expresivo. El vocablo puede funcionar como un único lexema (*ar*) o formar parte de otro (*armas*). La fragmentación en el poema *Fotografia a corpo e branco* pone en relación estos dos lexemas. La intención es captar la imagen gráfica que forman las palabras, que pueden tener doble lectura para que el lector engarce y rectifique la lectura primera y produzca su propia interpretación. Se combina la visión de la imagen con la quiebra de la misma con la intención de trascender la palabra y buscar un significado más amplio (su *sentido maior*, *o seu ar*) donde los vocablos sean signo de

una doble realidad, de acceso al misterio o revelación de algo que está más allá de la palabra. Este recurso forma parte de este proceso que hemos denominado *poesía molecular*.

Finalmente, en este mismo poema Nuno Guimarães nos proporciona las claves de algunas palabras que constituyen su *léxico* (*lex*, 'ley'; *icono*, 'imagen'): *lex (icon⁹⁹)* y muestra cuál es el mecanismo constructor, su quehacer con las palabras o su iconografía personal:

Algures, porém, decretam. Áulicos,
pastam so-
bre lex (icon).
Aqui defla-
gram as crateras: em lume as-
sistemático, em pó, no al-
vo corpo, seco, entre as escarpas

Nuestro poeta en su *léxicon*¹⁰⁰ (colección de palabras, su diccionario) marca, por medio de la fragmentación o del encabalgamiento términos que quiere destacar¹⁰¹. Este proceso constituye una personal lexicogenesia y semántica añadida operada en los vocablos. Así, al destacar por medio de este proceso de bipartición, la palabra *alvo* ('punto de mira, blanco al que se apunta o mira') y fragmentar la palabra (*al-/vo*) se amplía el significado y la visión de las partes que la forman. Por un lado, se mantiene el significado del lexema sin fragmentar y, por otro, se ofrece un contenido semántico añadido relacionado con la división del término: *al* (adverbio antiguo que designaba "otra cosa") y *vo(o)*, 'vuelo'. La imagen que se crea trata de poner en el punto de mira (*alvo*) la palabra para que, paradójicamente, conserve su significado o lo pueda perder ensanchando su

⁹⁹ Se destaca en la grafía usando el paréntesis para mostrar la etimología y mostrar el proceso de la formación de imágenes de una forma *iconoclasta*, pero que, paradójicamente, construye otro sentido.

¹⁰⁰ Jaime Bernal lo llama "entrada léxica" y lo define como "el conjunto material representativo de una palabra" (Bernal, p. 587).

¹⁰¹ Estamos ante una poética de la deixis que marca a través del encabalgamiento y la grafía términos que quiere destacar.

semántica y, metafóricamente, designe “otro vuelo”(al/voo), otra realidad o proceso constructor creativo poético personal.

Otra técnica similar es la que observamos en la fragmentación de la palabra *as-/sistemático* en el mismo poema:

em lume *as-*
sistemático,¹⁰² em pó, no al-
vo corpo, seco, entre as escarpas

La bipartición del término lleva a crear una imagen de la que tenemos que hacer una lectura ampliada. Por un lado, se puede entender el término como un conjunto de principios relacionados entre sí que se pueden ajustar o no al sistema (sistemático/asistemático), pero, por otra parte, la fragmentación de la palabra contribuye a formar una segunda lectura originada por la división de la palabra: *as(a)*, «ala»/ *sistemático*. La ruptura de lexemas proporciona a las palabras y al sistema *alas* para que puedan originar su propio vuelo, su particular visión y código de escritura. Existe algo en la palabra que no se revela y está ausente. El recurso de la fragmentación busca captar el “alma” de cada palabra para explorar sus opciones semánticas y líricas. Estamos, pues, ante una escritura como un proceso en el que se piensa y se escribe, una revolución hecha desde el propio sistema interno de la lengua que actúa sobre el lenguaje mismo, donde la gramática no es capaz de explicar las relaciones intuitivas que se establecen en el nivel fonológico y morfológico. Nos encontramos ante un proceso de *actuación* tal y como la define Jaime Bernal, «el modo particular como cada hablante hace uso de la *competencia*»¹⁰³. La diferencia entre *competencia* y *actuación* es individual (Bernal, s.d., p. 6).

7. Concepto mineral y matérico. La epifanía telúrica

¹⁰² La cursiva es nuestra.

¹⁰³ Conocimiento intuitivo e inconsciente de una lengua.

La presencia de la materia llega a ser obsesiva en la obra de Nuno Guimarães de tal manera que el sujeto lírico se funde con ella y le presta innumerables sentimientos humanos (personificación). Se observa en la obra de Nuno Guimarães un concepto mineral de características similares a la del poeta brasileño João Cabral de Melo Neto o Carlos de Oliveira. Esta poesía posee un carácter matérico que otorga a los materiales una importancia definitiva en la que se sumerge:

Seguro então a vida em pleno
solo. Aí me deito
com os sinais perpétuos: árvores,
bosque, sombra, a permanência
de objectos olhados ou suspensos

Se trata de una naturaleza orgánica, animal o vegetal. Es mineral cualquier palabra a la que el poeta da forma, piensa o escribe, de ahí el recurrir a símiles tomados de la naturaleza. Este uso tiene como objetivo buscar la solidez formal y la esencia en el trabajo. Estamos ante una epifanía telúrica que incorpora una reflexión metadiscursiva como principio creativo.

Así, en el poema *De bruços (Corpo Agrário)*, la muerte¹⁰⁴, que tiene una presencia destacada en el universo poético de Nuno Guimarães, es un término significativo y recurrente en su poesía, es vista no de una manera angustiosa, sino que se identifica con los elementos telúricos (*rio, sol, arado, fendas, pedra ardente, terra*) y, como un elemento que retorna en ellos. La *muerte* es descrita con una simplicidad telúrica, pero posee, al mismo tiempo, cierta complejidad psíquica. Podríamos hablar, en este aspecto, de isotopías léxicas constituida por palabras que comparten un mismo significado denotativo o pertenecen a un campo semántico homogéneo (elementos telúricos). El establecimiento del estatuto del sujeto pasa por el imprescindible papel de la memoria en donde se fueron depositando los múltiples sentidos que las palabras tienen. Esta *memoria* está envuelta en secreto, es colectiva, mantiene su potencial. La materialidad se funde con lo espiritual en un mundo mineral y aparecen imágenes vinculadas: *muerte = río; piedra ardiente (sol) = arado; muerte = arado*. Veámoslo en el poema:

¹⁰⁴ Obsérvese la posición significativa de la palabra (*morte*) en el último verso del primer cuarteto donde aparece claramente destacada. Se trata de un procedimiento asociado al rigor poético tan frecuente en nuestro poeta. Es, asimismo, un procedimiento asociado al recurso que hemos denominado *poética de la referencia*, poética de la deixis que marca los elementos valiéndose, en este caso, por la posición que ocupa la palabra dentro del poema.

DE BRUÇOS

Que uma nave poisada no teu rosto
com o seu peso de metal, te cubra.
E habites lento na memória. Cheio
de fendas, cal e coisas fixas. *Morte*¹⁰⁵

que chamo *rio, pedra ardente (sol)*
de morte que chamo *arado*, lento autor
de lábios removidos. *Terra. Edema.*
Tombar apenas, *breve oscilação.*

Junto à terra te perdes meu amigo
(na memória) da terra que te leva
e te arrefece. Mais que o mundo antigo.

Junto à terra te perdes na memória
(de um corpo que vai gasto e é ainda)
cheio de fendas. Tarde e na memória.

Por otro lado, el último poema de *Corpo Agrário, Extinção (Ventre)*, es un soneto a modo de epitafio. Este poema supone una reflexión poética volcada hacia la insignificancia de la vida y de la propia escritura que trae el fruto de la muerte desde el vientre (*mar en que se mueve*). La gestación intrauterina es descrita de una manera oscura: lleva al feto a un futuro mineral de sílice y sol (*entregas o teu ventre à madrugada/de sílica e de sol*) en el que el sujeto lírico, en su quehacer literario, parece destinado a ser un campesino que extrae el *trigo y el amor*. Parece que la materia lingüística y el hombre en esta lírica no son más que una realidad telúrica (materialismo dialéctico).

¹⁰⁵ La cursiva es nuestra.

En este poema que nos ocupa la *madre* (repárese en su valor simbólico de *ogiva* que crea numerosos elementos semánticos), es una especie de imagen tutelar que se prolonga, asimismo, en toda su producción poética y conserva el calor vital y creativo:

Mãe futura deitada no calor.

El poema presenta una visión apocalíptica de la existencia (“*El feto crece y muere*”) en un mar *escuro e igual*. La existencia del sujeto lleva aparejada la propia destrucción desde su formación y la alusión a la muerte como algo inevitable que recuerda al tratamiento que otros poetas dan a este aspecto, como escribe Sofía de Mello Breyner en uno de sus versos: «eu sei que trago em mim a minha morte».

Veámoslo en el poema completo donde la simbología cobra su *maior sentido*:

EXTINÇÃO (VENTRE)

O feto cresce e morre, na medida
do mar em que se move, escuro e igual.
Mãe futura, que crias na ogiva
o sal, o limo, a alga maternal.

Armas a linha na manhã passada
e com fogo acordas para sempre
a forja, o teu destino. Nele traças
a construção da carne no teu ventre.

Elabora-se o feno e os animais
que regressam por ti e se despedem.
Mãe futura deitada no calor.

Entregas o teu ventre à madurgada
de sílica e de sol em que inventaram
a extracção do trigo e do amor.

En otro orden de cosas y abundando en esta idea, al igual que el geólogo que trabaja con fósiles *inquietos y corrosivos* y debe saber interpretar sus señales, el poeta trabaja con palabras fosilizadas de las que debe extraer sus «chamas adormecidas» y espera el «regreso na língua» en un “*oceano*”-imagen de la escritura como entidad grandiosa difícil de dominar -recogido en restos, sombras, hilos de luz, metáforas cansadas, caída de señales. Esta es la visión mineral y telúrica del quehacer poético que encontramos en el poema *O geólogo (Inéditos y dispersos)* en donde se compara el oficio poético con un *fóssil inquieto e corrosivo*:

O GEÓLOGO¹⁰⁶

Mas sabe o construtor como sustenta
as dimensões. Como exigir os planos
mais cegos: debruçar-se no vento, reflectir
múltiplos actos, a erosão e anarquia
das linhas. A atmosfera em poços.
Por isso, fala. Movimenta
as partes do seu mundo, o mais impuro.
Fios de luz, metáforas cansadas,
como o uso da terra reflectida
o abuso do tempo- a queda dos sinais.
Todo o corpo pendeu. Sustém-no
algum sangue, a ciência prescrita
das células e do ar. Um fóssil
inquieto e corrosivo: o seu ofício.

Recolhe, de manhã, a breve fábrica
de sombras: nervos

¹⁰⁶ Se equipara el trabajo del geólogo al del poeta.

caídos, a sombra desses nervos, o esperma
tombado no papel, em certo ritmo.
Recolhe amostras, fragmentos
de células vivas, quase vivas. Estas noções,
coadas na manhã, afectam o percurso
do sol. É em sombras, no interior
duríssimo das pedras, no caos opaco
o mais intenso, mas livre de tensões, que
pensa e diz: despeço-me de um resto
de sentido, e ordem, minuciosos.
Se quisesse falar, só comporia
sobre línguas e fogo: o nascituro
regresso a poemas póstumos, as ígneas
correntes sem domínio, a voz
paterna e surda. O oceano.

D. Poder demiurgo y fragilidad de las palabras

1. Tematización de la memoria

El establecimiento del sujeto lírico se logra por el imprescindible papel que juega la memoria y su vínculo con la historia. A esta relación se une el secreto y los vestigios que todas las palabras encierran que crean un universo al descomponerlas, pensarlas o nombrarlas.

En el poema «Os amados»¹⁰⁷ (*Dispersos e Inéditos*), compuesto en cinco partes, cuyo título haría referencia, según F. Guimarães, a un vocablo antiguo¹⁰⁸ que designaría a aquel que 'está fuera de la morada, exiliado' (Guimarães, 1995, p. 102). En este poema

¹⁰⁷ Este poema, según Fernando Guimarães, fue publicado en la revista *Vértice*, nº 326, vol. 31 (marzo de 1971). Reproducidos con algunas variantes, en *Poesia 71* (antología organizada por Fíama Hasse Pais Brandão y Egito Gonçalves, Oporto, 1972) (Guimarães, 1995, p. 101).

¹⁰⁸ En la recuperación del sentido arcaico, según Raman Selden, se «revela un proceso de autoconocimiento» (Selden, 2010, p. 318) y está relacionado con la relación que la palabra mantiene con la historia.

nuestro poeta manifiesta que la verdadera esencia de las palabras está en su memoria¹⁰⁹ («Terra do sistema») donde se guardan señales y los residuos de su esencia. Solo los que salen (exiliados¹¹⁰, *os amados*) descubren la verdadera *morada* (altura lírica, proceso de escritura propio e innovador) y se confunden, fundiéndose, de este modo, los *amados* (exiliados, poetas que hacen avanzar el proceso literario porque salen de su *morada*, de la escritura establecida y ya caduca) en enamorados, *in amados* (atraídos por el amor, creadores de una escritura relevante). Por otro lado, el poema desarrolla un juego de palabras: *amurada*, *amados*, *morada*¹¹¹ donde la proximidad fonética de los términos contribuye a llevar la palabra a los límites de su significado buscando las señales, los residuos que quedan en la misma, son los *sistemas de orientação*, los *mapas*. El poema constituye una poética de intenciones de elaboración del trabajo poético:

OS AMORADOS

1.

Na amurada dos navios, na improcedência
das aves sem lugar, desalojados,
vão.¹¹²

2.

E se descobrem um sinal ou um resíduo
da terra original, é só a móvel,
a geográfica Terra do sistema .

3.

¹⁰⁹La disposición tipográfica, al dejar aislada la palabra “memoria” en la parte cuarta del poema, contribuye a realzar la importancia del término para indicar que la verdadera esencia de las palabras está en la memoria histórica que todo vocablo guarda en sus límites o su interior.

¹¹⁰Tenemos que sobreentender dentro de este término aquellos poetas que abandonan la forma de escritura convencional, proceso éste que llevaría solo a la redundancia del sistema literario por repetición y se constituirían en “aves sem lugar”.

¹¹¹Estos emparejamientos confirmarían, según Levin, la “inseparabilidad de fondo y forma de un texto literario” (Levin, 1974, 16) que concibe el texto como un conjunto de posiciones equivalentes que, por ocupar posiciones comparables, se hacen equivalentes.

¹¹²El aislamiento del verbo (*vão*) en un solo verso está en consonancia con el proceso de rigor poético en la construcción del poema. Los *amados* salen *exiliados* y desarrollan su obra en solitario como el verbo aislado. Se trata de un recurso de deixis para destacar términos marcados que adquieren un valor expresivo o relevante en el proceso de elaboración poética, como se observa igualmente en la palabra *memória* aislada y marcada deícticamente en el poema.

Tomados já de amor, in amados,
buscam só a morada, sem prefixo.

4.

E, no entanto, há mapas, há sistemas
de orientação indica dores¹¹³:
é ali, em tal lugar, em tal
memória.

5.

Um mito embalsamaram
no coração sem metafísica.
Entre sinais de voo e de metáfora
entre um cantar e a sua escrita.

2. El verbo apoyado en la imagen

Los temas tratados por Nuno Guimarães son diversos: importancia de la palabra en el devenir histórico, la denuncia, pueblo como elemento generador de la lengua, unión de materia y poesía, el proceso literario, la intertextualidad, los diálogos interartísticos, los procesos metapoéticos.

Forman parte de un mundo circunscrito al poeta en el que la materia del discurso desarrollada en esta obra regresa una y otra vez y organiza los significados en la producción textual. La diversidad temática en la obra de nuestro poeta constituye, en cierta medida, isotopías, creación de nuevas relaciones entre los signos sucesivos dentro del discurso, poemas, elementos que pertenecen a un dominio conectados unos a otros que estructuran o rompen el discurso y crean un espacio mimético. Producen, además, un movimiento obsesivo que se mueve en una dialéctica de contrarios y forman una progresión temática que aportan nuevas informaciones o *remas*, según la terminología empleada por Greimas en su definición de isotopía. Estamos ante un contenido temático

¹¹³ Repárese en la fragmentación de la palabra (*indicadores*), recurso usado para designar el trabajo de construcción poética como un proceso, a veces, fatigoso, doloroso: *indica dores* ('dolores').

que se cuestionan a sí mismo buscando la literariedad, instala coordenadas de referencia y construye un mundo simbólico complejo que trataremos de analizar en los diversos apartados de este estudio.

El poder demiurgo de las palabras

Las palabras parecen en la obra de nuestro poeta desgastadas, cansadas por su evolución y peso histórico, pero tienen en Nuno Guimarães un poder de revelación que han guardado en su inocencia original desde el comienzo de los tiempos y muestran un singular conocimiento del mundo. Reflejan, como manifiesta Eduardo Lourenço, que «a importância da palavra poética não é substancial mas histórica» (Lourenço, 1983, p. 201).

El poema *O estio (Corpo Agrário)* se presenta como resumen de una comprensión insólita del espacio y del tiempo cósmico y creativo humanos. Poesía alejada de la retórica romántica que sobrepasa los lugares comunes y busca desencadenar un estilo propio. La escritura poética está dominada por una lógica de inclusión y reciprocidad; la palabra guarda un microcosmos que retorna al macrocosmos (*do ventre à terra luminosa*) y afirma su autonomía. El sistema lingüístico (*a mãe*) se prolonga en sus hijos (los poetas) que no presentan un límite creativo (*filho/ sem limite*) y desarrolla imágenes sorprendentes de difícil hermenéutica (*No círculo de esperma, queima a vida*):

O ESTIO

Do ventre a bomba terra luminosa
rompe. Húmida toca a superfície.
Em sangue e monte curvo sobe a mãe.
Descansa no seu útero amanhecido.

Alegre lira órfica. O filho
sem limite, alongado na sua mãe
viscosa, aluvial. A noite canta
a mais antiga fenda do universo

O ventre pré-histórico, a fogueira.
Acorda por debaixo, ardendo, a luz
e o sol, o velho sol. Canta a colheita

dos cereais, a larva, a alta sarja
de cabelos e a fonte primitiva.
No círculo de esperma, queima a vida.

Los poemas de la segunda parte de *Corpo Agrário (O estío)* se podrían calificar como sociales, de denuncia y de alienación. Así, en el poema *Bergen-Belsen* que hace referencia a un campo de concentración nazi, cada palabra establece en esta poesía una relación entre sí misma y la realidad. La mención del nombre *Bergen-Belsen*¹¹⁴ abre toda una serie de sensaciones que trae la novedad extrema de un hombre trágico («*Abre-se alvorecida a chaga que nos toca*») de una tragedia que excede a las perturbaciones físicas y mentales del primer y segundo Modernismo después de las Guerras Mundiales. Se trata de un poema que supera lo social y se dirige hacia la libertad integral de solidaridad con todas las víctimas, no solo del sistema social, sino de la misma condición del existir. Es un poema que muestra un interés ético relacionado con el horror de la Segunda Guerra Mundial y tiene que ver con el descubrimiento y la solidaridad con los que allí sufrieron.

Llama la atención que en todos los poemas de *Corpo Agrário* no aparecen escenarios exteriores donde situar a la humanidad salvo en este poema que hace referencia a un campo de concentración nazi. Parece una tentativa de solidaridad a través del poder de evocación de la memoria.

Este poema parece “desentonar” en la tónica general de *Corpo Agrário* -imaginario basado en el mundo rural que sustenta su escritura- y solo se explica por la dialéctica interna del poeta y de su memoria que determina la inclusión en el mismo e introduce una visión neorrealista a partir de los presupuestos fundamentales de la experiencia estética del artista.

¹¹⁴ La palabra que da nombre al poema tiene un valor evocativo, aparece cargada de *resíduos* que son el soporte de una pérdida de la realidad que representa un mundo a la deriva. De este campo de concentración fueron difundidas numerosas y terribles fotografías que mostraban seres famélicos y cadáveres amontonados.

La palabra en Nuno Guimarães tiene algo de orgánico que la lleva a contener múltiples significados donde las palabras y los versos ofrecen diversas líneas de lectura. Existe algo en ella que no se revela, pero que, al mismo tiempo, parece que las palabras se liberan de aquello que está ausente en la propia palabra en un intento de captar el «alma» de cada término para explorar las opciones de la palabra.

En este sentido parece que el poema de Nuno Guimarães *Bergen-Belsen* enlaza con la obra de Carlos de Oliveira y coincide con este autor en varios aspectos: visión pesimista, sensibilidad enraizada en el lado horroroso y trágico de la existencia, mundo mineral que se transmuta en realidad orgánica y se identifica con el yo poético que, a veces, produce una dialéctica entre el poema y ese mundo mineral. Presenta, igualmente, un mundo en descomposición, cierto revestimiento mítico, el pueblo como elemento regenerador. Contribuye a dar voz a los desheredados y proporciona a la palabra de una cualidad y voluntad de transformar el mundo convertida en tema autónomo. De esta manera, parece confluir con lo que afirma Eduardo Lourenço sobre la poesía de Carlos de Oliveira, de la que dice que

enraiza, aquém e para lá da intenção ideológica que superficialmente a organiza, em obsessões profundas, cuja gama toma, por vezes, reflexos perturbantes, rondando de perto os domínios obscuros e graves das imagens-limites da nossa precária condição[...] e o apelo ou a afirmação passional de uma racionalidade, de um sentido claro para a aventura humana de que o poeta se institui, ao mesmo tempo, testemunha e vate (Lourenço, 1983, p. 144).

El poema, por otro lado, parece querer comunicar que todo muere: las palabras, el recuerdo de los hechos históricos. La disposición de las palabras en el texto es un recurso productivo de crear con los vocablos sensaciones y potencialidades con solo nombrarlas. En el poema la *dispositio* de las palabras juega un papel destacado y se constituye en un recurso expresivo: comienza con el título (*Bergen-Belsen*) y finaliza en el gerundio «morriendo». Al igual que las palabras, que tienen memoria, el nombre del campo de concentración morirá en la memoria del hombre, de ahí la disposición de la última palabra en el poema relacionada con el rigor poético y su intención comunicativa. Las palabras duelen como una llaga que se abre y nos toca, crean un universo connotativo solo con citarlas. Asimismo, el poema expresa, de algún modo, un cierto nuevo decadentismo que remite a un mundo desolado, está construido de una manera fragmentaria: los versos se encabalgan, se abren, a modo de reflexión, como una *chaga*, en torno a la expresión

“*como se*” para llegar a una conclusión tajante y rápida donde se unen (*morrendo*). En este texto asistimos a un proceso de deshumanización en el que tenemos que ver una propuesta estética y ética. Podemos ver en el poema un método de afrontar la verdad histórica: escribir un poema que nos hace conectar con un hecho que fue real para dar testimonio.

BERGEN-BELSEN

Abre-se alvorecida a chaga que nos toca
arde infindável como
se fruto acalentasse. Ou rio. Ou tocha
de cegueira
Indfindável como se
doesse à laje à superfície o corpo que lhe pesa
(linear)
morrendo.

3. *A pobreza da casa*. El sistema modelizante

El sistema modelizante, concepto fundamental en la semiótica rusa, significa el aparato a través del cual una comunidad o individuo percibe el mundo, al tiempo que modela el universo para él. Una lengua natural es un sistema modelizante porque a través de ella tenemos una concepción del mundo; nuestra experiencia de lo creado está determinada por el sistema lingüístico. La *casa* en esta lírica es la lengua natural («língua / materna, mãe, viva / ou morta»), la literatura es el sistema modelizante que, según nuestro poeta, está sometido a esa pobreza y es necesario «abri-la-devagar / na derradeira luz: a casa/ onde cresceu, a própria língua». En esta cosmovisión entraría también la puntualización llevada a cabo por Lotman (*Análisis del texto poético*, 1972) de considerar a la cultura como un texto en donde nuestra experiencia del mundo está determinada por el sistema lingüístico, dado que la conciencia del hombre es lingüística. Este es el tema del último poema recogido en la obra *Poesias Completas* organizada por Fernando Guimarães:

Abriram a vagina: a mãe, o sol,

as regiões inexpugnáveis. Quem organiza
este desejo? Centrada sobre as árvores,
a derradeira luz. Nos troncos, a erecção

dos ramos, folhas graves
de renúncia, a palidez extrema.
Dir-se-ia ar pesado, contíguo ao peso
leve das paredes. Na textura das mortes
-pensa, etérea- começa a respirar
lentamente: as partículas, o ferro

da terra, a casa térrea, onde
o espaço jazente, o regresso na língua
-materna, mãe, viva
ou morta- se condensam. Espera,

no seu corpo, que esse signo
viva, e o verbo permaneça- ao ar exposto,
à acção corruptível, à justa
neutralidade da matéria- que o espaço
decline a sua força: o nome, em tempestades
reflexas, a passagem do rosto
à pobreza da casa, elementar.

Expõe as regiões, alguns retratos, a
destruição do sol sob o desejo,
o mar impuro. Abri-la devagar
na derradeira luz: a casa
onde cresceu, a própria língua,
destruídos, nas paredes, os ramos,
a terra, da sóbria palidez

as folhas- a erecção visível.¹¹⁵

Por otro lado, el texto parece reflejar las ideas de Jacques Derrida de su teoría de la *deconstrucción* y «de la necesidad de estar alerta a las implicaciones, a la sedimentación histórica del lenguaje que utilizamos» (Derrida, 1972, p.292). Estamos ante una obra lírica que, en el fondo, supone una crítica a todos los sentidos metafísicos que la historia ha dejado en el lenguaje.

Asimismo, se observa, como apunta Rosa Maria Martelo, el hecho que en los años 60 estaba vigente y en discusión el proceso de «fazer gaguejar¹¹⁶ a língua» (Martelo, 2007, p.14) que impedía a la lengua mantenerse como un sistema homogéneo y en equilibrio, que intentaba rehacer el mundo usando el poder desestabilizador de la lengua poética eliminando lo impuesto por la norma lingüística.

4. El rigor poético

Señala Gastão Cruz que en *Corpo Agrário* Nuno Guimarães realiza

experiências de precisão estrutural em que parece ter sido levado às suas extremas consequências o exercício de uma vigilância estilística própria de toda a poesia da década. De resto, o rigor aparece como tema na sua poesia, onde não é apenas o pressuposto de uma arte poética, mas exigência vital e condição de construção (Cruz, 1999, p. 209).

El tercer poema de *Corpo Agrário* es un ejemplo de este rigor de construcción de esta poesía donde, de nuevo, une la materia y la poesía («as palavras as pedras como doem»). El lugar que ocupa cada palabra en el poema está perfectamente medido y calculado. Así, el poema comienza con la palabra *doença* y finaliza con *morte* y, a través de un lenguaje existencial, metafísico (*aves*: es sinónimo de poesía, al igual que su sequedad, son *sinais secos*) se presenta un sentimiento trágico. Se trata de un control riguroso de las palabras y su posición en el poema con la intención de connotar el proceso

¹¹⁵ *Abriram a vagina (Inéditos y dispersos)*.

¹¹⁶ La *gaguez* ('tartamudeo') entendida como un estilo que se hace a través de tentativas, yuxtaposiciones y discontinuidades impuestas por el uso común del discurso que lleva al extrañamiento.

de algunas enfermedades que comienzan en «enfermedad» y acaban en «muerte», palabras que conllevan, además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo.

En otro orden de cosas, se produce un nuevo pensamiento al acercar entidades distintas: *palabras y aves* por analogía. En el poema la idea de muerte va unida a la propia idea de vida. Observamos, además, un idea de redención que viene del cristianismo (muerte como vida) y como sucede en Nuno Júdice se produce una reflexión sobre la poesía con una estética oscura, visionaria, hermética.

Doença de palavras com morfina
sobre o peito que seca e envelhece
(as palavras as pedras como doem)

Um peso em cada peito
deserto cada vez mais na raiz
Não é bem a secura de palavras

mas a secura de aves. Perigoso
estio que, pesando sobre as asas,
lhes fere o voo livre.

Aves de seca. Anos que se queiman
noutro passe, outra morte, outra incerteza
outro repouso algébrico dos membros.

Nem a margem dois rios se acomoda
ao rumor geométrico do fogo
às formas aos sinais- o sedimento

onde as noites e o sono se acumulam
as areias, a fome, o movimento,
o corpo saturado nas arestas.

Com alegria ou sem nelas se vive
adestrando os sentidos e a morte.

Este rigor poético se halla, además, estrechamente relacionado con el magistral uso del encabalgamiento, veámoslo en algunos ejemplos:

O ESTIO

Do ventre a bomba terra luminosa
rompe [...].

En este poema la pausa final del primer verso no coincide con la pausa semántica y gramatical y se «rompe» al igual que el sentido del discurso otorgando al verbo un sentido metafórico que hace que se quiebre el ritmo del poema que produce, así, un metaanálisis de la lectura.

Asimismo, podemos comprobar que en el poema “*De bruços*” (*Corpo Agrário*) parece haber una atención extrema al lugar que ocupa cada palabra en el poema: *muerte*, *oscilación*, *memoria* al final de las estrofas para destacar el término:

DE BRUÇOS

Que uma nave poisada no teu rosto
com o seu peso de metal, te cubra.

E habites lento na memória. Cheio
de fendas, cal e coisas fixas. Morte

que chamo rio, pedra ardente(sol)

de morte que chamo arado, lento autor

de lábios removidos. Terra. Edema.

Tombar apenas, breve oscilação.

Junto à terra te perdes meu amigo

(na memória) da terra que te leva
e te arrefece. Mais que o mundo antigo.
Junto à terra te perdes na memória
(de um corpo que vai gasto e é ainda)
cheio de fendas. Tarde e na memória.

Otro ejemplo de experiencia de perfección formal relacionado con el rigor poético de la escritura lo constituye el hecho de aislar una palabra en un solo verso con el fin de resaltar el contenido. Así, en el poema de *Extractos (O ruído do mar...)* nuestro poeta separa la palabra *mente* en un solo verso que funciona como sujeto de *capta* (asimismo, aislado este verbo en un solo verso). El fin es mostrar el proceso creador en el que la mente, verdadero sujeto activo, juega un papel determinante en el modo de aprehender, organizar y desarrollar el contenido lírico. Es la tipografía, de nuevo, la que crea la imagen visual que rompe con la estrofa:

O lar, o lar se imove, sob o fluxo
do mar; pasto em molduras
e no fogo, em sua cálida
grafia. Eis
o presente: raso
de larvas e de história
em seu casulo inserto. Desses campos,
mente
*capta*¹¹⁷
o roído, o brilho, a tesitura
dos lares, em vasta ruína.

En el mismo poema de *Extractos (O ruído do mar, o seu roído...)* vemos que la poesía se concibe como una experiencia de precisión estructural donde la palabra *memória* se muestra como un *signo* de la historia y es la que crea el sentido y lo amplía. Este término contiene en su interior una ría que la divide a ella misma y al término con el que entra en contacto: *ossos*. Se crea una imagen poética en el que el que la revolución está dentro de la propia materia verbal, es una revolución interna dentro de la propia

¹¹⁷ La cursiva es nuestra.

palabra «em que fundo e forma sejam um só» (Guimarães, 1995, p. 114). Al igual que una *ría* penetra en la costa debido a la desembocadura de un río y causa un hundimiento en el litoral, la palabra *memoria* (que contiene una *ría* interna) penetra en la palabra *ossos*, la fragmenta y divide también el espacio entre los versos en esta palabra creando, así, su particular «hundimiento poético en su litoral». Este procedimiento, paradójicamente, no destruye el sentido, sino que aumenta el significado a través de la visión de la representación plástica que se origina en forma de imagen. Se crea una figura mental que evoca lo real y proporciona respuestas emocionales. Estos procesos, quizá, estén relacionados con la vigilancia de estilo que es una característica propia de los años 60 en Portugal. En este caso, vemos que la forma construye el tema de una manera visual:

a memó-
ria nos
os-

sos?

En el poema siguiente *Seguro então a vida em pleno (Extractos)* vuelve a repetir el mismo proceso, relacionado con el rigor constructivo poético. Observamos que usa las mismas palabras del poema anteriormente citado, pero ofreciendo una tipografía fragmentada que rompe con el fluir rítmico tradicional, en la que nuestro poeta conjuga textualidad verbal e imagen visual. El objetivo que se pretende con este mecanismo es describir el contenido en donde la *mente*, confusa e *irresoluta* no encuentra la continuidad discursiva y crea un espacio visual entre las palabras. Quizá estamos ante un estímulo que exige al lector adivinar lo que ha quedado entre líneas y *restaure lo visible*.

Contudo, vibra o ar. E respirá-lo
afecta. Resiste, então,
ao movimento, a este mal
pensar- mal mover
*a mente*¹¹⁸

irresoluta.
Restaure-se o visível, que o autor

¹¹⁸ La cursiva es nuestra.

já perverteu: o visto, exangue.

5. Formas estróficas

Encontramos en Nuno Guimarães una variedad de poemas: largos, cortos, períodos que engloban muchos versos, formas clásicas, versos blancos... Como apunta Cleonice Berardinelli, profesora de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, Nuno Guimarães

faz poesia moderna de recorte tradicional: versos medidos, de rimas toantes, em quadras, sonetos. Pontua rigorosamente seu texto, porém só usa a maiúscula no início do poema (Berardinelli, s.d., p. 33).

Por otro lado, es en *Os Campos Visuais* donde hace uso del versolibrismo, de tradición modernista, que forma parte de una amplia mayoría de poemas y alejan a nuestro poeta intencionadamente de los cánones de rima y metro.

Aunque las diferencias métricas son diversas, los temas y la forma de tratarlos son uniformes a lo largo de los dos libros, como en el siguiente soneto:

Palavras de poema cumprem nestes
verbos: sobreviver, fazer viver.
Que fogo mais de sopro do que o delas
extintas cedo, vida longa a haver.

Sobrevivendo, rasam(paralelas)
a morte, o seu limite, o rosto frio.
Nesse limite dado vão cumprindo
outra função, a de maior sentido:

do sol ao solo a trajetória é breve
caindo com os seres de linha rasa
as palavras aprendem. Mães abertas

à aridez dos filhos lavradores

que se lavram a si na terra escassa
e nelas sobrevivem, no seu fogo.

Un asunto crucial de esta poesía es el que plantea cómo una obra lírica, que buscaba una renovación, se mantiene fiel a estructuras tradicionales y no se tradujo en una renovación sin que la forma sea alterada. Ante esto, parece claro que la poesía de Nuno Guimarães no está ante una revolución poética formal. Su naturaleza poética se apoya en la imagen y en otros recursos (fragmentación de palabras, rechazo de lo descriptivo, búsqueda de una semántica abierta, la grafía como elemento que organiza la escritura, focalización en la imagen) que parecen dejar en suspenso las innovaciones de liberación formal que el Primer Modernismo portugués había supuesto.

En este sentido, parece que nuestro poeta traduce el pensamiento de Eduardo Lourenço cuando afirma:

A forma da forma é o conteúdo mas o conteúdo é a forma quem o manifesta. Todas as revoluções são de conteúdo mas em nada ele se traduz com mais imperativa necessidade que na forma e como esta se pode colher com imediata visão é nela que a revolução se lê (Lourenço, 1983, p. 206).

6. Tensiones dialécticas

En la obra de Nuno Guimarães se observa la supremacía de lo imaginario frente a lo referencial, hecho que da lugar a imágenes insólitas e inesperadas, difícilmente actualizables, que crean tensión. Así, en el poema *De Bruços* que pertenece a *Corpo Agrário* que transcribimos más abajo, se pone de manifiesto un perfecto dominio verbal y de uso de los recursos estilísticos, como el empleo de la anáfora en la palabra «arma», o la utilización de la palabra «ave»¹¹⁹ como poesía o palabra, descomposición de la palabra en elementos menores que cobran sentido en el contexto, espacios en blanco entre las palabras... Son, en definitiva, artificios que crean poeticidad como se observa en el siguiente poema:

¹¹⁹ Término presente como alusión a la *palabra poética* en la poesía de Eugénio de Andrade y en poemas destacados de *Morfismos* de Fiama Hasse Pais Brandão. Este vocablo, cargado de una densidad lírica, hace referencia a sentidos diversos que están presentes en la memoria del lenguaje y aluden a la sustancia de la propia poesía y su capacidad de metamorfearse para desprenderse de sentidos saturados e invitar al lector a coger otras asociaciones con el propósito de generar diversas equivalencias.

Para o Luís

Arma de guerreiro leva¹²⁰
arte de amor não de guerra
uma ave breve e antiga
tristeza ateniense

a que de guerreiro leva
espera de penélope não guerra
do ventre o monte pequeno
o mar de sua cama

arma de morte guerreira
da que se adensa na pele
da que se prova no solo
e é violenta

arma de morte guerreira
que no corpo dentro pesa
menos ainda que mancha
que peso de ave

¹²⁰ Observamos que el poema se construye en *quadras* rotas. La lectura se efectúa con un salto y la tipografía empleada destruye el fluir rítmico. Desde nuestro punto de vista, estamos ante un recurso que busca que el lector reconstruya el sentido y establezca la relación entre el texto y la imagen que se crea. El fin último que, quizá, persigue el poeta es conectar en el poema la palabra *arma*, el verbo *leva* y el sintagma visualmente separado *não de guerra* para que sea unida al sintagma dejado anteriormente: *arte de amor*.

menos que sombra ou que gesto
dispostos no coração
que roupa leve ou palavra
de emigração.

A veces, utiliza la analogía¹²¹, uno de los procedimientos usados por nuestro poeta, para hacer su investigación peculiar de la captación de la realidad, como es el caso del poema siguiente en el que no se representa el objeto, sino que se analiza lo representado teniendo en cuenta relaciones de semejanza o similitud. El *pão* es un signo que funciona como un símbolo que establece relaciones con los otros términos (*seno*, *pulmón*, *alveolo...*) por convención:

O PÃO

Não é ainda um seio
mas quase. Na brancura.
Porém, onda de leite
a branca levedura.

Um mecanismo incerto
de ferro e madrugada.
A fome e o excesso
futuros. Na seara.

A fome e a carência
de sol(o) para a boca.
Não é ainda um campo
de areia. Ou terra solta.

Um campo descampado
um canto com bolor.

¹²¹*Pão* como “ *seio*, *onda de leite*, *branca levedura*, *alvéolo*,...

É arte que se move
minéria como a água.

Engenho de palato.
Alvéolo de pulmão.
Respira-se o exemplo
de sol. Oxigénio.

Não é ainda um círculo
branco por toda a mesa:
manchado na toalha
de sombra e aspereza.

Não é ainda uma ave
descendo sobre a pele:
um mecanismo triste
movendo a boca breve.

Resulta significativo que el referente real (*pão*) se capta únicamente a través del texto, pero no forma parte del mismo (salvo en el título del poema). No hay nada fuera del texto, todo funciona en esta poesía como un proceso de semiosis o producción de signos porque, quizá, el objetivo último es acercarse a lo invisible que todo referente encierra, aunque conlleva una enorme tensión dialéctica. Esta característica forma parte del proceso constructor del posmodernismo.

Por otro lado, la herencia surrealista de los años 50 y la experimentación llevada a cabo por Nuno Guimarães crean en el sujeto lírico dudas en el significado de las palabras alteradas por la paronomasia (*rumo/rumor*) y su propio quehacer literario:

XXI
Não o mudei, o rumo.
Mas o rumor é outro e
a distância, outra,

a distensão, a dança. Outras
as palavras. O espaço se
alterou. E as águas
os corpos e os rios são
os mesmos?

(Os dias regressivos, Fragmento Primeiro, Os Campos visuais)

El verdadero trabajo con la palabra es, con todo, la más visible de las contradicciones y podríamos citar numerosos ejemplos que producen asociaciones semánticas libres e insólitas como es el caso del siguiente poema:

Debutaram de sangue a alva
pele.
Cópula (de granada). Brilho leve. Em branco
a noite(so ela)
ática.
De beijos (não de lábio a lábio
mas de lábio a terra).

O estio. Corpo Agrário

Por otro lado, el poema XII de *Os dias regressivos (Os Campos Visuais)*, como en Mallarmé o Rimbaud, se incorpora la conciencia poética que se traduce en un deslumbramiento. Se observa una conciencia poética de ideas y de problemas (*tensão e atenção*) con las palabras. La poesía está concebida como arquitectura de lo real que crea una conciencia del poema como forma para justificarse, pero crea una notable tensión dialéctica:

A sua escrita: tensão
e atenção acumuláveis
em sua estável arma-

dura. Talvez em tua
fóssil consciência
(tua ciência fácil
e segura).

Parece ser una poética que rompe con las fórmulas de Boileau y su *Art poétique* que establecía una equivalencia entre belleza, verdad y naturaleza y termina con la mimesis intentando liberar la palabra de su «estável arma-/dura». La palabra en esta poesía solo muestra *zonas de ruptura, uma dupli / cidade*, una pérdida de apoyo significativo en las creencias donde los románticos y la literatura convencional se sustentaban y convierte al «ecce homo» en «homicida». Es, en definitiva, un proceso de rarefacción significativa que dilata las palabras haciéndolas menos densas al separar sus componentes, pero que comporta una enorme tensión dialéctica que solo encuentra sentido dentro de este sistema poético que lo crea. Este proceso está, tal vez, relacionado con la fragmentación que se produce en la poesía contemporánea y, al igual que el sujeto humano no presenta una unidad simple, sino una multiplicidad de elementos, el poema muestra, asimismo, partes de la materia en una especie de juego de espejos paralelos:

De manhã, aquecido
pela luz, descobriu:
clareiras, zonas de
ruptura, uma dupli-
cidade perfeita.
Levitador! Fomen-
tador da divisão.
Ecce homo, o homicida.¹²²

Se produce en esta escritura una tensión dialéctica cuando la realidad se forma con opuestos (*lúcido/ demente*) que, en su enunciación, generan nuevos conceptos al entrar en contacto. Con este recurso, apoyado en preguntas retóricas, se desmorona el mundo cierto que había mantenido la tradición y con las que el sujeto lírico pretende comunicar

¹²² Poema XIV de *Os dias regressivos (Os Campos Visuais)*.

el carácter no acabado de la contraposición y, al mismo tiempo, reforzar su punto de vista y reflexionar sobre la realidad:

E se desperta
em lúcida manhã
lúcido, a manhã
suporta? Demente,
não a queima?¹²³

7. Los extrañamientos y la desautomatización

El arte de Nuno Guimarães trata de convertir los nombres en imágenes, deslexicalizándolos, desviándolos de su uso común. Veámoslo en el siguiente poema:

CORPO AGRÁRIO
Lavra-se pouco na terra dada
da lavra de lavar chão
(os arados hoje sulcam
a superfície do corpo)

lavra-se pouco na terra atenta
da lavra de lavor quente
em pousio estão as terras
(agricultura
do corpo)

assim a carne repousa
moldada à nova função
(a de seara que espera
sob o sol a ceifa breve
e a extinção).

¹²³ Poema XXII de *Os dias regressivos (Os Campos Visuais)*.

Las imágenes están tomadas del mundo rural, de los utensilios, de las labores agrícolas con las que se crea una recurrencia léxica o una isotopía en torno al campo semántico de la agricultura que comparten un mismo significado denotativo (*lavarar, arado, em pousio, agricultura, seara, ceifa*). Se trata de un vocabulario seleccionado con una severa consciencia en la elección y relacionado con el rigor de control de la escritura. Este léxico se basa en la elección estricta de las palabras para construir el discurso y la imagen que crea. El poema expresa la idea de que en la poética tradicional la palabra no tiene ninguna autonomía (solo muestra la superficie) y la escritura resulta superficial: «los arados aran la superficie del cuerpo». En este tipo de escritura tradicional la palabra está automatizada, la labor del poeta, pues, es *arar* (“escribir”) no en la superficie de lo dado (“la literatura heredada, el uso convencional de los términos”) sino desautomatizar y liberar la palabra. Tenemos, pues, que hacer una lectura de los términos que aparecen teniendo en cuenta su rigor, su consciencia en la elección y su desautomatización.

En el poema se producen nuevos significados tomados de los fijos. Este proceso es lo que Fernandes da Silveira llama “*textualização da palavra no poema*” (Silveira, p. 67): “el texto vuelve sobre sí mismo para construir su propia intertextualidad” (Silveira, p. 72). Observamos, por otro lado, que en la obra de nuestro poeta se percibe un discurso de reescritura o ejercicio intratextual en el que remueve los textos propios. Estamos ante un proceso de remodelación que produce un nuevo texto en el que aparecen restos de poemas anteriores.

Se produce una metamorfosis permanente de la palabra como memoria o actualización del mundo. Si tenemos en cuenta esto, la propuesta de Nuno Guimarães sería la siguiente:

- *La terra dada* es «la escritura y la palabra heredada». La *tierra* está en barbecho (*em pousio*) y espera la siembra («escritura»).
- *Se labra* = «se escribe».
- *La siembra* = «escritura».
- *Arados* = «escritores, poetas».
- *Sulcam a superficie do corpo* = «realizan una escritura automatizada que se limita a repetir lo dado».

- *Tierra en barbecho* = «esperanza de crear una nueva escritura novedosa para que no se llegue a la extinción».
- *Muerte* = *río, arado*¹²⁴
- *Piedra ardiente* = *sol*

Este extrañamiento en el uso de las palabras supone una manifestación de la interioridad de nuestro poeta, una elección consciente que enriquece la escritura y se rebela contra el uso fosilizado y sociabilizado de los términos en la lengua. Supone, además, un desvío del uso colectivo de la lengua que rompe con lo instituido. Se trata de un arte que pretende desvelar el mundo establecido para dar una renovada visión de la realidad al lector. Se rompe, por otra parte, lo denotativo y aumenta el uso connotativo. Asistimos a un movimiento continuo de las palabras en su propio sistema de significaciones donde se organizan equivalencias, se renombra la escritura estratificada y se elabora una hipótesis de construcción del poema expandiéndose los significados y creando nuevos conceptos.

Otro ejemplo de este mismo proceso lo constituye el *poema X del Segundo Fragmento de Os Campos Visuais* en donde insiste en la ruptura de lo establecido al mismo tiempo que renueva y amplía para el lector el sistema de significaciones. En este poema tenemos que hacer una lectura como la siguiente:

- áspero paisaje (*áspera paisagem*) = escritura estratificada que no aporta nada relevante.
- veneros de agua (*veios de água*) = procesos creativos novedosos que dan a la obra originalidad y frescura.
- íntimas sábanas (*íntimos lençóis*) = hojas en blanco usadas en la escritura que contienen una obra lírica personal.
- *Indicío de verdura* = principio novedoso de una obra original o singular.
- *Inclémência* = falta de rigor.

Veámoslo en el poema:

X

¹²⁴ En el poema *De bruços*.

Por vezes, na áspera paisagem
que há muito desconhece os veios de água,
os íntimos lençóis, procura-se um indício
de verdura. Algo que nos suporte
a inclemência

Estamos ante un proceso de creación que busca su especificidad poética y desarrolla una expansión de la escritura basado en palabras que se contextualizan de nuevo haciendo una nueva lectura de significados. Nos encontramos, pues, ante una semántica abierta que «caracteriza el estilo», asimismo, «de otros poetas como Luiza Neto Jorge» (Silveira, 1989, p. 161).

III. DIÁLOGOS INTERTEXTUALES E INTERARTÍSTICOS

A. La lección de los clásicos y la lección de los modernos

1. El juego intertextual

La reconstrucción de otros textos, su apropiación y la experimentación, que los textos de autores anteriores le proporcionan a nuestro poeta, constituye una característica de la obra de Nuno Guimarães. Es un proceso intertextual que lleva a una experimentación fonética y semántica y, mediante este proceso, se llega al conocimiento que nos facilita su visión del mundo. La intertextualidad en Nuno Guimarães no se reduce a una cita, su dimensión es referencial y puede ser considerada parte de la forma y una exigencia del tema que desarrolla en cada poema.

Este interés por la intertextualidad es asumido desde la alusión a escritores clásicos como una manera de relacionarse con la tradición de los poetas. A través de este proceso adopta voces autónomas y se establece una relación de alteridad donde se proyecta en los otros. Debemos entender por intertextualidad «las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado» (Martínez, 2001, 74)¹²⁵. Se trata de un juego poético aparecido después de la década de los sesenta.

En este sentido, como apunta Fátima Marinho, nuestro poeta está próximo al quehacer literario de Carlos de Oliveira cuando afirma:

Carlos de Oliveira é ainda fascinado pela intertextualidade, isto é, pela reconstrução de outros textos, pela sua apropriação e pela experimentação que eles proporcionam (Marinho, 1989, p. 174).

La intertextualidad tiene importancia como reconstrucción de otros textos, por el diálogo con otros autores con los que comparte intereses en su juego poético y con la importancia que el poeta da a los estratos literarios anteriores. Este proceso crea nuevos significados y perspectivas al tiempo que actualiza autores clásicos y obras.

¹²⁵ «Somos conscientes que el término *intertextualidad* puede resultar impreciso en la práctica crítica y ha suscitado numerosas polémicas cuando se aplica a todo el texto. Nuestro objetivo es que su aplicación sea puntual para que el rigor crítico lo haga aplicable. Entendemos, pues, como lo entendía Plett *un texto entre otros textos*» (Martínez, 2001, p. 75) para que el concepto sea operativo.

Asimismo, como afirma José Enrique Martínez, «la intertextualidad sirve a una de las características más llamativas de la posmodernidad: la diseminación del yo, la fragmentación» (Martínez, 2001, p. 135). Aquí reside el hecho de que *Os Campos Visuais* estén divididos en tres fragmentos iniciales compuestos por varios poemas breves que se suceden.

El proceso intertextual tiene que ver con la recepción lectora, con la competencia del lector y con el sentido de la obra, en palabras de José Enrique Martínez:

El fenómeno intertextual depende, en buena parte, de la recepción. En el caso hipotético de un intertexto no reconocido nunca por ningún lector, el mecanismo intertextual permanecería inactivo a la espera de una competencia lectora que lo activara (Martínez, 2001, p.198).

Consideramos que, en este aspecto, nuestro poeta puede ser catalogado como postmoderno al incluir en su obra el pasado que no rechaza¹²⁶ y buscar cualidades esenciales en relación con la obra de otros autores, por eso deja intacta la cita que incorpora buscando no diferenciarse de los autores precedentes, sino relacionarse con ellos para darles voz de nuevo. En este sentido, nuestro autor entiende el texto como algo abierto en el que la tradición está incluida.

2. La lección de los clásicos: Sá de Miranda, Villon, San Juan de la Cruz, Camões

La poesía de Nuno Guimarães se presenta como un juego verbal extremadamente depurado que acude a buscar sus ejemplos en San Juan de la Cruz, Sá de Miranda, Villon... en los que encuentra referencias y, a veces, sentidos aleatorios. Esta intertextualidad es la que nos da pautas y establece algunos de los puntos esenciales de la lectura de la obra de nuestro poeta.

El hecho de recurrir a poetas que tienen que ver con la tradición vendría dado por el deseo de querer reelaborar lo pasado y buscar pautas comunes con su escritura. Tiene

¹²⁶ El Modernismo rechazaba lo pasado o lo tomaba como algo que había que modificar para crear algo nuevo.

la voluntad, asimismo, de hacer una lectura que vuelve hacia atrás y hacia el fragmento de texto que ha incorporado produciendo un contraste en el que se produce un diálogo que siempre enriquece. Este uso intertextual es interesante en el sentido de orientar a la lectura de su obra. En palabras de José Enrique Martínez:

La tradición, por serlo, vive también en el presente. El poeta se hunde en ella, se apropia de ella, y en esa apropiación reelabora lo recibido, en fecundo diálogo intertextual, desde la asunción al disentimiento (Martínez, 2001, p. 139).

San Juan de la Cruz

En los *Poemas II, III, IV, y V* de *Os dias regresivos (Os Campos Visuais)* nuestro poeta se aproxima a los místicos donde se da una fusión entre conciencia y materia. Como en San Juan, después de la ruptura con lo real¹²⁷ se parte de una «noche oscura» y se pone en cuestión el orden dado, así, la poesía pasa a ser *la amada* y el poeta *el amado*. San Juan, al nombrar las cosas, las altera y pueden ser sembradas de nuevo o perecer en su cabeza.

San Juan de la Cruz en su obra dejó constancia de que la realidad cotidiana y el mundo que crea la poesía están radicalmente separados: la realidad objetiva se altera y transforma en la escritura. Esta es también una característica de la obra de Nuno Guimarães, pues su poesía está abierta a otros textos y es la palabra a través de la escritura la que crea el mundo.

Em que sarça em que lavoura

recomeças *noche oscura*

*Amada en el Amado transformada*¹²⁸

Juan de la Cruz S. Juan alterado a nomear

as coisas todas elas alteradas.

¹²⁷ Esta es una característica del Modernismo que es consciente del conflicto que tiene que ver con la pérdida de la realidad representacional.

¹²⁸ El uso de la cursiva -que marca el intertexto o es el marcador entre la cita y contexto- sirve para introducir los versos de San Juan de la Cruz que constituyen alusiones significativas y revelan una inagotable fecundidad para generar emociones en Nuno Guimarães. Este diálogo intertextual refleja una transferencia intercultural y la interacción de sentidos. El texto aludido sufre una recontextualización en la que se transforma el sentido originario y cobra sentidos añadidos.

De que modo assim
se ateiam se semeiam
de que modo perecem na cabeça?

Nuno Guimarães desarrolla un diálogo intertextual con la poesía de San Juan, una de las cimas de la lírica universal, e incorpora sus versos («El rostro recliné sobre el / Amado [...]»)¹²⁹ porque considera al poeta español un modelo de escritura, un *perito* de «aves migratorias»¹³⁰ como afirma en el *Poema III de Os dias regressivos* y, al mismo tiempo, la visión transformadora del lenguaje que busca nuestro poeta, pasa por la relación con otros textos que fusionan pensamiento y materia (*Sueño y Realidad*), donde el texto vuelve sobre sí mismo para construir su propia intertextualidad estableciendo un trabajo de articulación entre ambos textos. El considerar relevantes estos versos es, quizá, la causa que lleva a Nuno Guimarães a incorporarlos¹³¹. Se produce una interacción¹³² entre el conocimiento almacenado en la historia y lo presentado por nuestro poeta. Se realiza, así, un encuentro entre experiencias literarias que confluyen en algunos aspectos: asociaciones, paralelismo similares, búsqueda de una estética, ruptura con modelos literarios anteriores...que evitaban el automatismo literario. Esto supone la concepción de un sujeto lírico polifónico fundado sobre la pluralidad de voces propias y ajenas. Además, por otra parte, la incorporación de los versos de San Juan hace que la comprensión del mensaje sea más compleja en las zonas de intertextualidad, pero los versos introducidos realizan una función de descodificación de códigos de lectura.

Juan de
la Cruz

El rostro recliné sobre el
Amado e desertou
i.e. moveu pelo deserto
o ser navegador

¹²⁹ Es relevante ver como, por medio de la intertextualidad, los versos en castellano de San Juan se presentan como parte del discurso desarrollado en portugués y se asumen como componente propio del texto debido a la complicidad entre los dos autores.

¹³⁰ Estamos ante una imagen asociada a otras que aparecen, de igual manera, a lo largo de su poesía como *llama dormida, ave de sequía, desierto, desiertas, señales secas...* con la idea de transmitir la fragilidad de la palabra e indicar el resto de valor semántico en que deviene la palabra con el paso del tiempo.

¹³¹ José Enrique Martínez habla de *voz enmarcada* para definir la reproducción del “texto ajeno en la producción de otro nuevo” (Martínez, 2001, p. 54) y, según este autor, ahí reside el concepto de intertextualidad.

¹³² Aludiría a la *dialogía* de la que habla Bajtin que establece la relación entre voces propias y ajenas porque el lenguaje, al fin y al cabo, constituye una propiedad colectiva. Estas voces aparecen cargadas de un sentido ideológico (*ideologemas*) al mismo tiempo que iluminan como imagen hermosa ya inventada.

de corpos e de dunas
(perito e estrategia
em aves migratórias).

El nombre de Juan de la Cruz, que incorpora Nuno Guimarães en su poema, funciona en realidad como un hipertexto¹³³ (escritura no secuencial o información enlazada) buscando la complicidad con el lector y la multisequencialidad en la lectura. La organización del poema en forma de red rompe con la linealidad de lectura al ofrecer información de la intertextualidad. El poema, construido con el nombre del poeta con que mantiene la intertextualidad en forma de enlace a la izquierda de los versos, ofrece una información asociativa extraverbal y permite una lógica de organización diferente. En este sentido, Nuno Guimarães es un poeta que usa el concepto de hipertexto¹³⁴ asociado a los medios digitales caracterizadas por su estructura de lectura secuencial (diferente a la lectura no secuencial de lectura convencional). Al interpolar, a la izquierda de los versos, el nombre del autor con el que dialoga intertextualmente busca pautas comunes. Así, el nombre (Juan de la Cruz) vendría a sustituir la lectura de sus versos de una manera íntegra. En este sentido tenemos que entender la intertextualidad en Nuno Guimarães como huella de textos anteriores y «como escritura traspasada por otros textos» (Martínez, 2001, 63), siguiendo el pensamiento de Genette. El hipertexto organiza el texto, aporta novedades sustanciales al transformar las condiciones del texto tradicional rompiendo con lo secuencial y la lectura lineal y formar bloques textuales que se interrelacionan entre sí mediante enlaces. De alguna manera, rompe con la significación tradicional del texto donde el autor, argumento y texto, en el sentido más conservador, necesitan ser repensados y exige, asimismo, una participación activa del lector porque la disposición tradicional pierde su función y se necesita hacer una búsqueda porque la lectura funciona con nuevas reglas.

¹³³ El nombre de *Juan de la Cruz* funcionaría como un texto incorporado a través de una transformación simple que vincula los versos incluidos del poeta a su autor. Asimismo, permite al receptor acceder a la información e impone una dirección de lectura. Estamos ante una intertextualidad que podría ser definida como *estructural* que funciona como método eficaz de interpretación textual literaria y sin su conocimiento la lectura sería precaria.

¹³⁴ Este concepto asociado a la electrónica se remonta a Vannevar Busch (1945) que describió un dispositivo llamado *memex* que puede considerarse una ampliación de la memoria. El concepto fue desarrollado por Ted Nelson en 1965 que acuñó el término de red semántica de conocimiento.

El poema, además, parece responder a los postulados de la *poética dialógica* de Bajtin con su propuesta de acercar al autor, lector y el texto en relación con otros textos anteriores.

Si tenemos en cuenta a José Enrique Martínez que sigue al estudioso croata Pavlicic, esta intertextualidad la encuadramos dentro del postmodernismo donde «lo viejo es interlocutor y maestro, lo cual explica la existencia de dos tipos de relaciones intertextuales de diferente significación» (Martínez, 2001, p. 114), mientras que para el Modernismo «lo viejo es el adversario polémico [...] y escoge textos concretos para destruirlos» (Martínez, 2001, p. 114).

Este mismo recurso intertextual lo aplicará a otros dos nombres en el poema: Sá de Miranda y Antígona con los que mantiene la relación intertextual y un diálogo como forma composicional que supone, asimismo, una forma de actualización de los textos referidos e incorporar la tradición literaria. La obra de San Juan de la Cruz nos hace pensar en una *recepção productiva* en Nuno Guimarães: aquella que hace que los “escritores estimulados por determinadas obras, [...] creen una nueva obra de arte» (Martínez, 2001, p 68).

El rostro recliné sobre el

Amado e desertou

i.e. moveu pelo deserto

Juan de la Cruz

o ser navegador

de corpos e de dunas

(perito e estrategia

em aves migratórias).

Llama la atención que un poeta de influencia neo-realista se acerque a los místicos a los que toma como modelos de escritura. Este mismo aspecto que refleja la poesía de Nuno Guimarães es destacado por Eduardo Lourenço cuando habla de la poesía de Carlos de Oliveira:

Quem poderia imaginar que um poeta “neo-realista” se aproximaria destes horizontes inequívocamente “místicos”? De uma mística “ infernal”, se se quiser, se tomada à letra, mas que o não é, pois o momento de confusão, de fusão entre consciência e matéria é evocado como positividade máxima,

concepção redentora. O poeta sente-se aí em repouso. (Lourenço, 1983, p. 178)

François Villon

En el poema *A carne (Corpo Agrário)* nuestro poeta toma una cita del poeta francés Villon de su poema *Balade de pendus (Balada de ahorcados)* que antecede al poema. En la apropiación de la cita del poeta francés del siglo XV, que ha pasado a la historia como poeta maldito de vida truculenta, vemos otro guiño como juego intertextual asociado a la posmodernidad.

Villon cogió de la tradición literaria ciertos motivos y les imprimió su propio estilo invirtiendo valores establecidos (de ahí el interés de nuestro poeta por este autor) al mismo tiempo que innova el lenguaje. En él se produce una relación entre su vida y su poesía en donde el pesimismo está siempre presente en la cita mencionada cuando escribe:

Quant de la chair, que trop avons nourrire, Elle est pieça devorée et pourrie ...	La carne, que tan bien alimentamos, Ya podrida ha sido devorada ...
Quant de la chair, que trop avons nourrire, la pluge nous a debonez et lavez, Et le soleil dessechez et noircis.	La carne, que tan bien alimentamos, la lluvia nos ha vaciado y lavado Y el sol ennegrecido y reseado. ¹³⁵

Veámoslo en el siguiente soneto que pertenece a *Corpo Agrário*:

Arte que se desdobra sobre a mesa
ao longo da toalha. Rigorosa
nas formas da madeira. No esforço
do linho semeado sobre a mesa.

Arte também do trigo que repousa
enérgico no pão sobre a toalha.

¹³⁵ La traducción es nuestra.

Negado à boca fria. E ao palato
sem poder de motor e já sem água.

Dobadoira que lavras a segura
do corpo de erosão. Que sem palavras
emigra a sua morte sobre a cama.

Dobadoira do pão e da pobreza
articulada à boca como um fruto
aberto e apodrecido sobre a mesa.

Estamos ante una poesía de la sintaxis y del análisis paradigmático (que deviene y llega a convertirse en sujeto) que intenta encontrar el sentido. El poema aludiría a la obsesión de querer unir el propio cuerpo (*la carne*) con su quehacer poético: se trata de una moderna concepción poética. El soporte de la escritura se ha perdido y trata de restablecer el sentido a partir de restos, donde el sujeto se deja entrever a partir de la experimentación. El sentido del poema se obtiene, como afirma Fernando Guimarães, por un *ensanchamiento de significados* (Guimarães, 1995, p.9) debido a una pérdida de focalización de la palabra como signo de la historia. En el poema el proceso de construcción que organiza la materia textual es el siguiente: mesa de observación, mesa de estudio sin más limitación interna de los objetos y establecer su potencial gramatical. No se trata de imitar, sino de producir una voz escrita. El poema, de alguna manera, desmonta concepciones tradicionales a través de las imágenes. Se trata de una poesía enormemente intelectual donde se funde lo visible y lo pensado, se produce un intento de alcanzar un espacio, donde lo interior (el mundo del arte) y lo exterior (lo inmanente: el pan, el paladar, el mantel) no estén divididos. El arte en este sentido consiste en desvelar el mundo y sus objetos cotidianos y proponérselo al lector. Estamos ante un lenguaje icónico que busca transmitir un mensaje a través de la imagen en el que el nombre se deslexicaliza y se desvía del uso común. La palabra deja de existir como tal para transformarse en una visión libre, forma verdaderas ideas que se cuelan por las grietas de las palabras. Se trata de una manera de entender la escritura como imagen plástica. Esta relación entre visión e imagen crea, de nuevo, una ambivalencia semiótica en el *signo* que

funciona como un *índice*, según la clasificación de Peirce, (lo que está presente: *la carne*) y las relaciones que establece existencialmente como *huella* (lo presente y lo ausente: la imagen plástica que une el propio cuerpo, *carne*, con el quehacer poético).

Sá de Miranda

El soneto de Sá de Miranda *O sol é grande*¹³⁶ en el que hace referencia a lo transitorio y la mudanza de las cosas es parafraseado (*tudo o mais/renova, isto é / sem cura*) por Nuno Guimarães en el *Poema VII de Os dias regressivos (Os Campos visuais)* donde, como en Sá de Miranda, contrasta la mudanza de la naturaleza (siempre mudable y en continua renovación) con la del hombre que permanece inalterable, fiel a una escritura que no sufre cambios y se mantiene sin solución o regeneración («sem cura»), pero, las palabras tienen memoria y por eso reencuentran el soneto de Sá de Miranda en el que desarrolla, asimismo, el hipertexto:

Disse: e tudo o mais
renova, isto é
sem cura.

Sá de Miranda. Porém, como não és
perfeitamente infiel
em cada acto, ontem
ou hoje. Ou, por exemplo,

¹³⁶ O sol é grande, caem co'a calma as aves,
do tempo em tal sazão, que sói ser fria;
esta água que d'alto cai acordar-m'ia
do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,
qual é tal coração qu'em vós confia?
Passam os tempos vai dia trás dia,
incertos muito mais que ao vento as naves.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas águas, vi tanta verdura,
as aves todas cantavam d'amores.

Tudo é seco e mudo; e, de mestura,
também mudando-m'eu fiz doutras cores:
e tudo o mais renova, isto é sem cura!

depois da tua escrita?

Quizá podemos ver en este diálogo intertextual el deseo de Nuno Guimarães de llevar a cabo una renovación de la lírica, como la que hizo Sá de Miranda al introducir los metros italianos, de tal manera que inauguró un nuevo tipo de escritura, pero al mismo tiempo, fue maestro en la recreación de tensiones y contradicciones¹³⁷ que no consiguió armonizar y se mantienen sin solución (*fenda hereditaria*) hasta nuestros días. De ahí la conciencia de *ruptura* que persigue Nuno Guimarães en su escritura con la idea de eliminar las formas muertas, fosilizadas por el uso y el devenir de la historia:

Uma ruptura ou fenda
hereditária, e a tua
vida muda. Pensaste
nos fornos, nos arados, em vários
utensílios que com ela
se mudam?
Com ela se aterram
e se alteram.¹³⁸

Pero, después de la ruptura con la tradición vigente, la escritura parte de «residuos», se impone la incertidumbre, el desorden del sistema que se produce ante un conjunto de mensajes (*entropía*). Paradójicamente, este desequilibrio produce un sistema abierto donde todo puede ser de nuevo repensado y organizado:

Respira, tensiona. Os grandes surtos
da memória e da experiêncía se derramam,
inconsistentes, sobre o leito. Já nem
o caos é edificado. Conserva-te,
impõe os teus resíduos.¹³⁹

¹³⁷ Sá de Miranda fue criticado, entre otros aspectos, por la rudeza del ritmo en su escritura.

¹³⁸ *Poema XVI. Fragmento I. Os dias regressivos (Os Campos visuais).*

¹³⁹ *Poema XII. Fragmento Segundo. Os dias regressivos (Campos Visuais).*

Por otro lado, el soneto *Decantação (Dispersos e inéditos)*¹⁴⁰ establece, asimismo, un diálogo intertextual con el soneto de Sá de Miranda citado más arriba. El poema insiste, de nuevo, en la mudanza *das coisas vãs/ todas mudáveis* estableciendo una imagen en la que compara la escritura primitiva con un río que corría todavía joven («os rios só corriam novos ainda») frente a la escritura ya automatizada donde los ríos están «já domésticos de tanto / navegados»:

DECANTAÇÃO

Do tempo em que os rios só corriam
novos ainda, de encontro à sua infância,
desse tempo, o mondego e outras vias
in memorando, heráclitas, remotas,

em rios já domésticos de tanto
navegados por íntimas molduras
por íntimas correntes já perfeitas
em saber estações e coisas vãs

todas mudáveis, todas imutáveis
(que se não muda o reino se criado
mudo e casto) do tempo, desse tempo

das coisas todas ínfimas e verdes,
ó canta-a-dor de rios e cidades
-só a verdadeira in canto, a que persegues.

Camões

¹⁴⁰ Existe otro poema en el que nuestro poeta juega con el título: *De canto acção / Decantação*. Se trata, de nuevo, de un recurso de fragmentación de la palabra para explorar posibles significados que, en cierta medida, pueden converger: por un lado, el efecto *de cantar*, «celebrar en canto o verso, cantar» y, por otro, *decantar* «el paso lento de un líquido a otro recipiente con el fin de separar las impurezas», acepción está con un sentido figurado para traspasarlo al trabajo poético con el sentido de construir el poema con rigor eliminando lo accesorio visto como un mero proceso repetitivo y ya *navegado*.

El diálogo intertextual con Camões -al que toma como referente- se produce a través de dos versos que funcionan como una cita intertextual a modo de dedicatoria o prefacio antes de *Corpo Agrário*. Estas palabras extraídas de la lírica del autor clásico por excelencia de las letras portuguesas forman parte del último terceto de un soneto camoniano:¹⁴¹

Ela viu¹⁴² as palavras magoadas,
Que puderam tornar o fogo frio.¹⁴³

Esta cita se manifiesta como una reflexión a la lectura de la obra de Nuno Guimarães y su significado final vincula a los dos poetas. Las *palavras* en los versos de Camões y en la obra de nuestro poeta aparecen *magoadas* ('heridas, apenadas, rotas, dañadas'). El referente de la cita se reduce, así, a una idea de arte que comparten los dos autores: la visión de quiebra significativa y verbal que sufren las palabras en el devenir de la historia. Los versos de Camões funcionan como un paratexto, una información anafórica que se expresa antes de la obra de Nuno Guimarães y la condensa. Estos versos de Camões son la puerta de entrada, el pre-texto, que nos facilita la comprensión de la lírica de nuestro autor. Nuno recoge las palabras recibidas y establece con ellas un fértil diálogo intertextual. Suponen, además, la visión compartida con Camões de que la

¹⁴¹ El soneto completo de Camões al que hace referencia es el siguiente:

Aquela triste e leda madrugada,
cheia toda de mágoa e de piedade,
enquanto houver no mundo saudade
quero que seja sempre celebrada.

Ela só, quando amena e marchetada
saía, dando ao mundo claridade,
viu apartar-se de ùa outra vontade,
que nunca poderá ver-se apartada.

Ela só viu as lágrimas em fio,
de que uns e outros olhos derivadas
se acrescentaram em grande e largo rio.

*Ela viu as palavras magoadas
que puderam tornar o fogo frio,
e dar descanso às almas condenadas.*

¹⁴² Reparamos que el verso usado por nuestro poeta clásico (*viu*, 'vio') no es quizá el más adecuado, pero sí más expresivo. Camões sustituye el verbo «ver» por «oír» -que hubiera sido más apropiado para aplicarlo al término *palavras*. La razón está (como indican los versos camonianos y al igual que en nuestro poeta) en que nos encontramos ante una poesía para ser leída y no oída, porque los recursos líricos operados en ellas se perciben mediante la escritura no por medio de la audición. El *ver* se constituye, así, en una forma privilegiada de conocimiento.

¹⁴³ «Ella solo vio las apenadas palabras / que pudieran convertir el fuego en frío».

pérdida semiótica en las palabras se puede revertir y el *frio* que manifiestan se puede tornar en fuego (*fogo*). La percepción de esta cita provoca una invitación hacia una lectura de los dos autores, forma un relieve que resalta los dos planos, favorece la producción de sentido, reorienta la lectura de la lírica que analizamos y, finalmente, proporciona unidad y coherencia significativa a la obra poética de Nuno Guimarães.

Estos versos previos de Camões, sobre los que se refleja nuestro poeta, podrían ser considerados como una intertextualidad constitutiva de todo texto que, como discurso previo, supone una remodelación e invita a crear y repensar obras anteriores. Estas *huellas* camonianas aclaran el sentido, son ilustrativas y justifican el trabajo poético de la obra de Nuno Guimarães. Finalmente, este prefacio se puede entender, en cierto modo, como un proceso de reescritura ampliada de un pensamiento anterior, ofrece continuidad a los versos camonianos, que son asumidos por la voz de nuestro poeta, y lo conectan con la tradición literaria.

3. La lección de los modernos: Rimbaud, Cesário Verde

Rimbaud

Tanto las obras de Baudelaire como las de Rimbaud, con el que mantiene el diálogo intertextual, dan cuenta de una ruptura con la tradición poética, rompen con el dominio de la mimesis. Rimbaud lleva al extremo el imaginario de la lengua llena de visiones que lleva al fracaso del «sueño», a la desesperanza de lo andado y de no llegar a conseguir lo deseado («com que se mostra agónico e perdido»). Escribir para nuestro poeta consiste en forzar la ruptura de la escritura. El poema es un «sismo» por donde se escapan líneas de claridad («morto Rimbaud / que sob a luz projecta a vida clara»). De ahí el soneto dedicado a Rimbaud que, según Fernando Guimarães, se conserva escrito a mano y del que existe otro poema con pequeñas variantes, ambos datados en 1970 (Guimarães, 1995, p. 100).

El tratamiento poético de Ofélia, personaje shakesperiano que Rimbaud recrea, como una difunta que va hacia la deriva pero cuyo cuerpo no se ha corrompido, se puede ver, a modo de simil, como la imagen de muerte, de la desintegración de la escritura literaria, como la de Ofélia que, aunque muere, permanece. Este mismo sentido lo encontramos en las palabras que parecen con el devenir histórico, pero donde aún hay

esperanza («morte e permanência a sua vida»). El objetivo último es, quizá, captar, al igual que Baudelaire, padre la modernidad poética, la belleza misteriosa que se esconde en los límites en los extremos de lo poetizado.

A RIMBAUD

Jaz (algures, em luz) morto Rimbaud
que sob a luz projecta a vida clara
arrefece e arça pelos dedos
um vento leve escuro, e cristaliza.

E porque jaz imerso e permanece
porque *comme la neige* *Ofélia* vive
em áspera liberdade lhe arrefece
le front rêveur a morte que lhe assiste,

dura. Pelas vogais pela alegria
com que se mostra agónico e perdido.

Por ser um traficante e esquecer

o sismo que legou, pela escrita.

Pelo material amante em que queimou
de morte e permanência a sua vida.

Cesáreo Verde

En el poema *Câmara escura (Os Campos Visuais)* parece existir una identificación entre libros y paisajes, las hojas de los libros y las de los árboles (*folha dúbia*), de ahí la alusión al otoño en el que parece interpretar *O Livro* de Cesário Verde que supone un diálogo intertextual entre los dos poetas:

Resistiram, Cesário, entre essas páginas
e a loucura? As ruas construídas

em magma, como o lavor

En *Câmara escura* el contenido lírico poetizado está formado por diversas historias tal y como hace Cesário Verde en *O sentimento de um Ocidental*. El poema de Nuno Guimarães presenta una lectura hipertextual en el que el lector construye y reestructura el contenido enlazando los fragmentos relacionados.

CÂMARA ESCURA

1

decomposição A cega luz, legível sobre o rosto,
queimado, da película. A folha dúbia
desprende-se do in-fólio. Ou é o autono?
O cavar do furor, em plena terra

No podemos distinguir entre la visión y lo visto, (la hoja es incierta, ambigüa - *a folha dúbia-*) y la luz es ciega y «aí não vibra»:

Aí não vibra; solidário
do espaço rigoroso- rigor mortis-
da terra, sob as cinzas. É o lugar
dos sulcos e das rugas, da humanidade¹⁴⁴

B. La poesía en el *museo* de las artes. Fotografía, cine, canción¹⁴⁵

Las vanguardias históricas propusieron la interrelación con las artes. Este mismo diálogo se puede apreciar en la poesía de Nuno Guimarães: el encuentro en su obra de diversas artes y la literatura, volviéndose crítico con ellas al alargar el plano expresivo que toma elementos de las artes próximas y las liga con el sistema literario: de ahí el

¹⁴⁴ *Câmara escura (Os Campos Visuais)*.

¹⁴⁵ Podríamos, asimismo, ensanchar el concepto de intertextualidad a otras artes, otros sistemas constructivos (música, pintura, fotografía,...), como consideran algunos autores, teniendo en cuenta sus nexos con artes no verbales. Hablamos simplemente de *diálogos interartísticos* porque nos parece más operativo.

interés por la fotografía, la pintura, la música quizá porque, en muchos casos, «colores y sonidos poseen mayor capacidad evocativa que el habla» (Paz, 2003, p. 19).

Estas composiciones podrían ser consideadas como una intertextualidad exoliteraria en donde los textos no literarios ajenos a la literatura (fotografías, pinturas, canciones...), sistemas constructivos de uso metafórico, pueden funcionar como intertextos que contienen otras funciones expresivas (emoción por medio de la cita, información añadida, matización de una idea...) y contrastan con el lenguaje poético. Apunta José Enrique Martínez que hay autores (Jordi Llovet)¹⁴⁶ que afirman que este proceso se debe a un sujeto escindido, desdoblado o fragmentado en una pluralidad de puntos de vista y voces y «suponen la superación del subjetivismo romántico» (Martínez, 2001, p. 184). Esta intertextualidad está relacionada con un hombre urbano multiplicado que «se piensa como muchedumbre» (Martínez, 2001, p. 184) y disuelve su identidad en los otros. Asimismo, José Enrique Martínez afirma que «es la consecuencia natural del convencimiento del poeta de que la poesía actual ha erosionado muchas de sus señas tradicionales [...] como la identidad del yo del poema» (Martínez, 2001, p. 184).

1. La poesía ecfrásica

La representación verbal de una imagen visual la encontramos en el poema *Fotografía a corpo e branco (Inéditos y dispersos)*. Este poema fue escrito a mano y de él hay otras versiones que incluyen, según Fernando Guimarães, un autógrafo, con algunas variantes ocasionalmente aprovechadas. En ese autógrafo, al título le sigue esta abreviatura: «Ch. G.» entre paréntesis, esto es, Ché Guevara (Guimarães, 1995, p.107).

El poema presenta una visión angular que tiene que ver con alusiones explícitas e implícitas. El punto de acercamiento está relacionado con una focalización visual que alude a planos de aproximación o alejamiento. La relación de la palabra con los objetos es descrita bajo diversos ángulos en los que se duda quién realiza el acercamiento:

[...] e quem o artífice? O que dispara
sobre o corpo o diafragma, o que em

¹⁴⁶ Jordi Llovet en *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*. Anagrama. Barcelona. 1978.

sintaxe só descreve, os de rural
ofício, esta dureza?

Todo participa del sistema de entropía que conduce una confusión de términos que ocultan el sentido:

Quer a bala ou vala ou ín-
tima corrupção.

Veámoslo en el poema completo en donde otros procesos operados en el mismo ya han sido analizados en diversos apartados de este estudio:

FOTOGRAFIA A CORPO E BRANCO

Assim descrita, a ideografia
de um corpo:
o relevo das fronteiras, sul-
cos?, água evaporada ou
sangue, sob
o súbito vulcão, o orifício
e quem o artífice? O que dispara
sobre o corpo o diafragma, o que em
sintaxe só descreve, os de rural
ofício, esta dureza?
A maté-

ria da pele. Curte-a a pedra
em rígido habitat, o tacto
ainda rude. São humí-
limos detritos: estrume, fornos ta-
tuados; a cor, o pó, as tábuas.
Oh ceder, ceder, sabedo-

ria da água: aqui? Ausente? Nunca
o leite entre as espáduas. É a lenta
explosão das casas.

Quer a bala ou vala ou ín-
tima corrupção. Aberto
em vales, cumes, grutas, sinu-
sóides de pólvora- esta é
a última fusão, o sóbrio epílogo.

Alguém aponta: o mapa,
a lápis, morto; um monte de
tecidos. Mas nada

nada impresso em
códigos: duro é o
rumor da face; o da folhagem,
in-fólio, que sob a rubra
tarde assim esquece: as suas ar-
mas, o seu ar, o fogo do
olvido o equi-
lí-

brio dos lares- em vasta ruína.
Algures, porém, decretam. Áulicos,
Pastam so-
bre lex(icon). Aqui
defla-
gram as crateras: em lume as-
sistemático, em pó, no al-
vo corpo, seco, entre as escarpas.

2. La pintura y la escritura: *mar íntimo*

Un buen ejemplo del diálogo entre literatura y pintura lo constituye el poema XI del *Fragmento Primeiro* de *Os días regressivos (Os Campos Visuais)*:

XI



Figura 1. Los pájaros. Braque

*Não mais luz ou mais azul*¹⁴⁷. Mais lucidez, mentálica¹⁴⁸ luz. Mais a mar, a ferir o voo da ave (de Perse a Braque) pela voz pelo som pela retina de um lúcido mar íntimo.

Braque es un pintor francés que inicia con Picasso el movimiento cubista que, a principios del Siglo XX, revolucionaron el mundo del arte. Los pájaros de Braque (figura 1) no siguen modelos tomados de la naturaleza sino que son fruto de la imaginación. Su obra supone un proceso de exploración estético e intelectual. Por su parte, Perse (1887-1975) fue un poeta y diplomático francés que recibió el premio Nobel de Literatura en 1960 (en 1963 escribe su obra *Pájaros*). Perse colaboró con el pintor Braque en la obra *L'ordre des oiseaux*, cooperación en donde Braque ilustraba el trabajo de Perse. Se trata, en cierto modo, de un proceso que podríamos adjetivar de *interseccionista*¹⁴⁹, como simultaneidad entre lo real (la escritura de Perse) y la pintura de Braque (lo imaginado

¹⁴⁷ El color *azul* es todo un símbolo en el Modernismo que representa lo elevado, lo espiritual, lo pleno, las virtudes poéticas a las que aspiraba el poeta simbolista como Mallarmé que buscaba el ideal de belleza en el color azul. Nuno Guimarães manifiesta, en este caso, el deseo de desprenderse de estas connotaciones (*não mais azul*) y buscar otras posibilidades expresivas. Estamos ante un poema que reacciona y busca apartarse de la estética simbolista y crear su propio código.

¹⁴⁸ Parece un neologismo formado por un proceso de contracción entre *mente* y *alada* (*alar*: «disponer de alas») para lograr un efecto singular o imagen en el que la palabra creada evoca a las dos anteriores con la intención de aspirar a una conciencia iluminada que le lleve a la revelación que busca. **Mentálica* es una palabra sobre la que se ha operado un proceso de derivación y modificación mediante el sufijo *-ico* para indicar un proceso creador que proporciona a la *mente* la cualidad metafórica de poseer *alas*, de conseguir un proceso creativo libre.

¹⁴⁹ Adaptación del cubismo en literatura. De ahí la mención a Braque, pintor cubista.

para ilustrar la escritura), en el que se desdobl原因 las imágenes que vienen del exterior con las de nuestra consciencia que permite crear registros diferentes.

Apunta Raman Selden que este tipo de obras que vinculan la técnica del escritor y del pintor, como ya había señalado Marleau-Ponty, uno de los representantes de la Fenomenología en Francia, «surge de la intersección de sentidos individuales compartidos» (Selden, 2010, p. 342) y parece aludir a «distintas apariencias de la conciencia» (*Ibidem*, p. 325).

El poema muestra la tensión entre la escritura y lo creado en la pintura para ilustrar a la primera. Lo real (escritura) se opone a la pintura y aparece la pérdida progresiva de lo primero porque no encuentra representación en el arte. En el poema se produce la intersección entre una obra (la de Braque y Perse) y la división del poeta que la contempla con una visión personal (*mar íntimo*) donde se cruzan los sentidos: oído (*pela voz, pelo som*) y la vista (*pela retina*).

En este poema el término *voo* (palabra marcada) se divide como la *ojiva* en dos arcos, dos lexemas e indica la interrelación entre la pintura y la literatura. De esta manera, el tema se hace presente en la forma que justifica el recurso de la fragmentación del término: la forma como una exigencia del tema para formar una imagen explícita.

A partir del recurso de la partición de la palabra: *voo*¹⁵⁰ «vuelo» > *vo /o da ave*. «vuelo/ el del ave»¹⁵¹ se amplían los significantes¹⁵². En el primer caso (*voo*)¹⁵³, la palabra «representaría una especie de esencialidad», según Fernando Guimarães, (Guimarães, 1995, p.10) solo captada por el poeta (Perse); mientras que en el segundo caso (*vo/o da ave*), sería una forma adjetiva que solo representaría al vuelo del ave pintado, de ahí la referencia a Braque (pintor) que representa en sus cuadros a «un ave bajo una forma extremadamente despojada» (Guimarães, 1995, p.10). El poema duplica verbalmente el cuadro que representa la otra realidad artística. Al igual que la relación entre Interseccionismo y Cubismo, que fragmenta líneas y superficies, se produce en el

¹⁵⁰ El vuelo es un símbolo de libertad a la que aspira Nuno Guimarães y las palabras en su escritura.

¹⁵¹ Recordemos que en esta poesía *ave* funciona como sinónimo de *palabra*.

¹⁵² Una característica que define al grupo *Poesía 61* es el equilibrio que se produce entre lo hermético de su escritura y la plurisignificación de sus textos frente a la ruina histórica. Esta misma cualidad la observamos en nuestro poeta.

¹⁵³ La palabra está considerada como una pintura, crea una imagen mental y otra retórica que forma una tensión entre el vocablo y el dibujo explorado. Estamos ante una escritura próxima a la poesía experimental y concreta que apelan a una lectura visual en donde se recurre a la disposición tipográfica de las palabras que funcionan como señales.

poema una división de las palabras, de percepciones y sensaciones que provienen del exterior y de nuestra consciencia, de lo real y lo imaginado buscando una *mentállica luz*.

En el poema el elemento visual (los pájaros de Braque¹⁵⁴ fruto de la imaginación), al que hace referencia, desaparece y se sustituye por la representación de lo que el cuadro excluye (el poema). Nuno Guimarães muestra el deseo de lograr un arte similar al de Braque, de apresar su «mar íntimo» y llegar a esa «lucidez mentállica» a través de la cual se eterniza la palabra. El poema, como la pintura aludida, ofrece muestras de la carencia de representación y se crean referencias inexistentes, de ahí, el hecho de desdoblar la palabra «vo» para captar su sentido y revelar una segunda realidad. El poeta no busca la fidelidad de la pintura, sino que solo quiere mostrar la revelación que le causa. La relación de poema y cuadro se da dentro del marco del poema y ofrece su propia interpretación poética, subjetiva, reelaborada por la sensibilidad del poeta, para crear y añadir algo nuevo de lo que carece el cuadro y trascender, de este modo, la realidad.

Estamos ante una escritura como lectura de otros lenguajes -en este caso la pintura- y sus sistemas de significación. El referente del poema se diluye en una idea del arte en el que el lenguaje se funde con lo representado.

Por otro lado, resulta significativo como en el poema se descompone el uso de las palabras, se altera y destruye incluso la concordancia de género entre las palabras (*a mar*) porque, en esta lírica, escribir es como navegar en un desierto en el que se producen desplazamientos. Se muestra un mundo que oscila y no articula las relaciones establecidas en el canon literario y lingüístico. Corresponde al lector identificar y establecer referencias en esta *ambigua mol/ dura*.

El poema en su concepción se acerca, salvando las distancias, a los postulados de Derrida y su proceso de *deconstrucción*. A través de esta estrategia formulada por el filósofo se intentaba establecer una distinción entre texto y significado. Para este autor, la verdadera esencia de las cosas se encontraba en la apariencia y el significado de un texto está en las palabras empleadas. Descomponiendo los elementos de las palabras se pueden acceder a los diferentes significados, esto supone una nueva práctica de lectura

¹⁵⁴ En la elección de este pintor tenemos que ver un deseo de homenaje y el mostrar afinidades artísticas comunes con las que se identifica nuestro poeta. Braque pinta unas aves con contornos desdibujados que se alejan del concepto mimético del arte. En nuestro caso, nuestro poeta busca, entre otras cosas, en las *aristas* de las palabras, en los contornos su concepto de arte, su *ave* propia.

que lleva a investigar las posibilidades del sistema. Este planteamiento de Derrida se rebela contra la racionalidad, aunque, paradójicamente, como ocurre en nuestro poeta, las palabras en esta escritura alcanzan su *maior sentido* porque es el sistema creado quien las dota de significado que, al carecer este de objetividad, será siempre alegórico o figurado porque el sistema denotativo (sentido recto) ha desaparecido. Se establece, así, una polisemia que crea diversas lecturas donde el signo no es solo comunicación, sino también significación. Recordemos que para Nuno Guimarães el concepto de *ave* remite a un proceso de escritura que busca su vuelo propio, su sistema de plurisignificación en el que, en esta escritura, lo real pierde su definición denotativa, pero alcanza, paradójicamente, otros sentidos añadidos.

3. Fotografía. El *noema*



Figura 2

El poema *Câmara escura*¹⁵⁵ (*Os Campos Visuais*) supone una revisión del mito de Che Guevara muerto y fotografiado tal y como aparece *ut supra* en Vallegrande¹⁵⁶ (Figura 2). Este poema adquiere el carácter de signo al estar destinado a servir de intermediario entre el autor y la colectividad como conciencia común. El poema abandona las referencias explícitas para incorporar técnicas de montaje y fragmentación propias de la

¹⁵⁵ Apunta Fernando Guimarães en el prefacio al libro de *Poesías Completas* que “as primeiras sete estrofas de *Câmara escura* forma inicialmente publicadas no volumen colectivo *10 Poemas para Che Guevara*” (Guimarães, 1995, p.9).

¹⁵⁶ Población de Bolivia que ocultó los restos de Ernesto Che Guevara después de su muerte.

poesía contemporánea dejando que el propio texto se descubra para dar margen a una participación más activa del lector. Aparentemente, el diálogo intertextual con la fotografía viene dado por el deseo de recuperar a través de este lenguaje la propia esencia de la realidad.

La cámara oscura será el lugar de revelación de la imagen de un personaje que se presenta con un halo enigmático. En el poema la escritura se adueña de la fotografía, anticipa elementos de ordenación de material fotográfico, la interroga y establece un nexo entre la fotografía y la reacción experimentada por el sujeto ante ella. El *yo* del texto interroga al objeto y lo introduce en la dimensión del recuerdo con la intención de interpretar la realidad, de buscar la esencia de esa imagen y lo que oculta:

[...] E onde pôr,
agora, a exacta dimensão? Na mão
cremada, no fogo imensurável?
Medir-se com imagens, breves
desvios da matéria?

[...] Ou haverá,
porém, outro rigor: visível, tátil,
um rasto de paisagem, de sentidos?

El poema muestra un mirar fotográfico que recuerda a ciertos movimientos (los del *diafragma* fotográfico que parece regular la luz y se muestra *ambíguo*) de la cámara y efectos de la iluminación sobre los objetos representados:

[...] Folhas
que se dissolvem, rápidas, do frágil
diafragma até ao corpo, morto.
Agora , a luz expande-se. [...]

o quarto O apuro do ar, o movimento
do flash- mental- cavam no quarto
diafragma ambíguo: a tosse rouca
do óxido do gás, da luz

Es el *diafragma* fotográfico el que aplica técnicas de focalización que hace que la luz sea ciega (*A cega luz*) o se difunda (*Agora, a luz expande-se*). Este diafragma se muestra incierto e indeterminado (*diafragma ambíguo*), traslada su flujo sobre lo real

(*traduzir o seu fluxo*) e interpreta su análisis, por eso su mirada es doble (*olhar que se revê,/ dúplice e mortal*).

La realidad y la palabra, aunque son aceptadas como signos diacrónicos, se muestran siempre aludidos y se llevan a un espacio verbal (la escritura poética) que es el negativo de aquella (la fotografía). El artista se define como el intermediario entre lo real, pero muestra la imposibilidad de programar las condiciones en las que se produce la experiencia estética. Se refleja la tensión entre las dos concepciones que se observan también en el neorrealismo:

- a. Captar la realidad.
- b. Imposibilidad de programar la experiencia estética (la hoja de un infolio es dudosa).

Quizá el poema trate de hacer una elaborada meditación en torno a la imagen que describe y nos lleva querer dar la idea de que la poesía sería un montaje en sentido cinematográfico o fotográfico como superposición de imágenes o secuencias (*descomposição, Vallegrande, el cuarto, el libro*) que hace una cámara. La visión de las cosas aparece ligada a la oscuridad (cámara oscura) o a una luz difusa que no puede identificar la estación en la que nos encontramos (*Ou é o outono?*). Esto nos conduce a una deficiente percepción visual que produce un efecto de alucinación que el poeta apenas puede verbalizar cómo se produce en la experiencia visual. Parece que lo que subyace en este poema es el deseo de no querer ofrecer una visión total y el poeta prefiere presentar diferentes fragmentos o estados de lo tratado, sobreponiéndolos en un juego de reconstrucción que debe hacer el lector porque los elementos no están articulados. Este hecho provoca un extrañamiento discursivo que rompe con la tradición.

CÂMARA ESCURA

1

decomposição

A cega luz, legível sobre o rosto,
queimado, da película. A folha dúbia
desprende-se do in-fólio. Ou é o outono?
O cavar do furor, em plena terra?

Reabro o in-fólio. A essa luz a
 folhagem cresta. Invade o rosto, as áreas
 tácteis, vocubulares- a câmara escura,
 as tinas, negativos. Folhas

que se dissolvem, rápidas, do frágil
 diafragma até ao corpo, morto.

Vallegrande Agora, a luz expande-se. Conduz
 o corpo, entre a folhagem; hirto

Aí não vibra ; solidário
 do espaço rigoroso- rigor mortis-
 da terra, sob as cinzas. É o lugar
 dos sulcos e das rugas, da humanidade

que o tempo deposita na retina.
 E face a estas tábuas, húmus, chuva,
 que face ainda vive? Inútil, dorme
 na rigidez da pele outra película.

recomposição O rosto desce, deflagrando. O ângulo
 raso, entre retábulos e sombras,
 sustém que imagem, que retina
 violenta, entre escarpas e dureza?

A pobreza rural, por este crânio
 morto, aberto pela luz. Retiro-o,
 então, do banho. Pouso-o no in-fólio
 sob a viva folhagem: fibras, nervos.

En este sentido el poema parece transmitir las ideas de Debicki cuando escribe:

Noción del poema como una manera de hacer presente y de preservar
 significados difíciles de describir [...] el propósito es sugerir el significado,
 evocar el objeto poco a poco para mostrar el estado de ánimo [...].

Idea de Mallarmé de rechazar el nombrar el objeto directamente y pretender
 dar forma a estados emotivos no comunicables de otra manera encarnar

significados no traducibles. Poesía como icono que preserva significados y experiencias difíciles de describir y objetivar el significado (Debicki, 1994, pp.18- 19).

El poema quiere, quizá, transmitir una idea de revelación que nos remite a uno de los procesos de la actividad del artista. La historicidad se presenta como ineludible condición del artista: «las reservas poéticas de Maiakovski», relaciones entre el arte y el poder y la conciencia de que la poesía es un desafío que transcurre por caminos misteriosos.

Estamos ante un poema que funciona como un *signo* que se relaciona existencialmente como *índice*¹⁵⁷: la historia real (muerte de Che Guevara) ha dejado una *huella* (la fotografía que atestigua su defunción).

Comprobamos, por otra parte, en el poema una desunión o desvío completos en relación a una plenitud analógica, a la analogía perfecta de una realidad que, incluso “aunque sea asumida en su dimensión histórica, será siempre evocada” (Guimarães, 1995, p.11). Es por eso que la presencia de tal realidad se encuentra finalmente transferida a un espacio verbal que es el negativo de aquella: “*as áreas /- vocabulares-a câmara escura, as tinas, negativos*”. No nos olvidemos de que en los poemas de Nuno Guimarães existe una poética implícita que contribuye a revelarse, al mismo tiempo, que ayuda a comprender plenamente su “*maior sentido*”.

El poeta trata de ver la realidad objetiva despojándola de la perspectiva del sujeto y mostrándola a través de la cámara fotográfica. Se observa la preocupación por representar la realidad desligada de la percepción subjetiva. Pretende quitar la carga metafísica que el poeta proyecta sobre la realidad y presentarlo a través de la «objetividad» fotográfica. Estamos ante una concepción cercana al heterónimo pessoano de A. Caeiro al pretender que el pensamiento no pase de sensaciones y transmitir la desnudez de la sensación y, como Caeiro, presentar solo impresiones visuales. La imagen se descompone para mostrar lo que es evidente que se resiste a ser observado porque

dorme
na rigidez da pele outra película.

¹⁵⁷ Seguimos a Peirce y su definición de *signo*.

Por otro lado, el poema se acerca al enunciado de Kant cuando afirma «todo lo que puede ser dado a nuestros sentidos [...] lo intuimos solo como nos aparece, pero no tal como es en sí mismo»¹⁵⁸, de ahí el hecho de mostrar la realidad con una cámara. El poema parece corresponderse con un signo verbal que, en cierta manera, comparte o se parece a las características de los objetos que denota. El poema quiere indagar en valores universales y a la vez eternos. El hermetismo del texto está relacionado con la tradición simbolista y con la visión modernista del arte como algo elevado por encima de lo cotidiano, por eso los contornos son imprecisos a propósito (*Folhas / que se dissolvem, rápidas...*).

Nuno Guimarães trata de que la imagen visual capte la actitud y los matices de una experiencia ambigua (*a folha dúbia*). El poeta crea una realidad distorsionada a través de imágenes y usa el lenguaje para engendrar y crear sentimientos.

La concepción de la poesía como construcción es deudora de la fotografía donde extrae la técnica en una búsqueda de las condiciones de comunicación entre el arte y el público. Se trata de un poema que tiene que ser entendido como un mecanismo productor de sentido.

Subyace, por otro lado, en el poema indirectamente la línea de justicia histórica, de la tragedia personal y colectiva, de imágenes que han sido distorsionadas y que han sido consumidas y se desgastan, pero pueden ser rescatadas y darles un nuevo impulso.

El poema objeto de análisis es una poesía efrásica, es decir, la representación verbal de una imagen visual relacionada con lo que Leo Spitzer llamó «la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica». Nuestro poeta, sin designar los objetos precisos, remite a ellos, unas veces no existe en el objeto visual, solo en el lenguaje (*ar, movimentos de flash,...*) y otras veces existe en la realidad representada (el cuerpo muerto...). El poeta selecciona, jerarquiza y organiza los objetos. Se trata de un fenómeno de transposición semántica: disposición relativa de sus correlatos fotográficos. El poema trata de reflejar el símil horaciano: *ut pictura poesis*.

Por otro lado, el poema está marcado por la interacción entre las artes que atraviesa toda la poesía del S. XX. Estamos ante un poema que cuestiona la dimensión verbal de la poesía (*O delirio/ da espécie*). Se observa, además, en el poema características de la modernidad poética: la rehabilitación de la discursividad acompañada de una fuerte propensión narrativa. Se trata de un discurso más verbal que emocional.

¹⁵⁸Kant, *Prolegómenos*, p. 12, ed. de Mario Caimi, Madrid, 1999.

El poema *Câmara escura*, asimismo, parece estar relacionado con la noción de *sistema modelizante secundario* (concepto de la semiótica rusa) porque “sirve para definir los sistemas artísticos” (Caparrós, p. 39). En este caso la descripción de la fotografía (sistema artístico secundario o sistema modelizante secundario) se hace a través de la lengua (sistema primario). El sistema modelizante es un aparato donde la comunidad percibe el mundo.

Este sistema se construye con lenguaje pero se confunde con él. Se trata de presentar una visión real para hablar quizá de la poesía como forma de construcción discursiva.

Por otro lado, el poema parece estar relacionado con los modos de acercamiento a las imágenes de los que han hablado algunos autores como Roland Barthes¹⁵⁹ en las que habla de tres prácticas o de tres emociones o intenciones: *hacer*, *experimentar* y *mirar*. Y, por otra parte, se da una distinción entre los procedimientos fotográficos: el químico - la acción de la luz sobre ciertas sustancias- y el físico, formación de la imagen a través de un dispositivo óptico. La experiencia se reduce a la del sujeto mirado y el que mira.

En el poema se observan los procesos descritos por Barthes en su obra *Câmara Lúcida*¹⁶⁰ (Barthes, 1980). En el poema se representan las sensaciones que se producen como receptor: el mostrar lo raro, el detener el instante, presentar la técnica y el hallazgo del hecho. Se trata de un poema cuyo contenido se percibe básicamente por la cultura y el conocimiento de quien la mira que tiene que ver con la admiración al personaje descrito

-Che Guevara- (lo que Barthes llama el *Studium*, interés histórico o cultural, que supone dar con las intenciones del fotógrafo y aquello que realmente llama la atención, punza al poeta, el detalle que tiene un enorme fuerza -su muerte en Vallegrande y exhibición pública- (el *punctum*, según Barthes). El poema está relacionado, pues, con los estudios interdisciplinarios que Barthes desarrolló con los sistemas fotográficos y parece suponer la expansión de significado a las artes visuales. Estamos ante una extensión semiótica que va más allá de lo lingüístico que conlleva el estudio de códigos fotográficos (*tinias*,

¹⁵⁹ Fernando Guimarães apunta también a una influencia de este autor cuando escribe en el prefacio a la obra de nuestro autor: “uma das particularidades ou, melhor, uma caracterização possível encontrar-se-ia naquilo que Roland Barthes designou por ‘paradoxo fotográfico’. Tal paradoxo consiste na possibilidade de imagem fotográfica, que é o analogon perfeito da realidade- o que, por su vez faz com que seja uma mensagem sem código-. Possa alcançar um novo sentido”(Guimarães, 1995, p. 11).

¹⁶⁰ Obsérvese el diálogo que se mantiene de la obra de Barthes con el título del poema de Nuno Guimarães (*Câmara escura/ Câmara Lúcida*).

negativos, diafragma, ângulo, banho, flash) para intentar “traduzir o seu fluxo”. El poema desarrolla una semiótica entendida como estudio del signo y del proceso significativo. Este proceso de semiósis estaría, además, relacionado con la relación que se establece, según Peirce, entre tres elementos:

1. Un *representamen*: el objeto (Che Guevara) como un “*corpo, morto*” o “*crânio, morto*”.
2. El *objeto*: lo que representa y su existencia (símbolo de justicia social y esperanza para los más desfavorecidos).
3. *Intérprete* (el propio poeta y el receptor) que otorga el significado al signo.

Nuestro poeta encuentra una relación entre el *punctum* en la intensidad del tiempo y, al igual que Barthes, encuentra también una relación entre la imagen y el pasado o la muerte porque toda fotografía, según este autor, da lugar al pensamiento de la propia muerte futura. Lo importante de la fotografía es que es el testimonio de lo que ha sido el personaje, de lo acontecido y de lo que en algún momento fue.

Por otro lado, de los tres tipos de signo que establece Peirce¹⁶¹ (*iconos, símbolos, índices*) que tienen en cuenta las relaciones de semejanza. El poema muestra un *índice* relacionado existencialmente como *huella* (un *crânio* indica la existencia de un ser humano que vivió) y, asimismo, como *símbolo* relacionado por convención en el que su significado es algo inherente a él. Parece que estamos ante un poema que crea su propio código de significación.

El autor es consciente de lo que implica la fotografía y su visión como motor de transformación de la civilización y busca una historia de la mirada, porque al mirar una fotografía incluye en su visión el pensamiento de aquel instante y lo que representa. La fotografía, a veces, hace aparecer lo que no se percibe en un rostro real y muestra lo que no se ve al descomponer un objeto, al fragmentar los elementos como hace Nuno Guimarães.

¹⁶¹ Peirce basa la noción de *signo* en su interpretación.

El poema que nos ocupa sería, en palabras de Barthes, una composición lírica que se corresponde con un *noema*, “lo pensado a cerca de algo que ha sido”, su representación más pura y aquello que se pretende con la fotografía de alguien que ha visto el referente porque, según Barthes, «la fotografía no rememora el pasado, sino el testimonio de que lo que veo ha sido» (Barthes, 2020, p. 95) o, de otro modo, «la fotografía nos dice (forzosamente) lo que *ya no es*, sino tan solo y, sin duda alguna, *lo que ha sido*» (Barthes, 2020, p. 98). En el poema subyace la idea de que la fotografía no es más que una huella (un signo visto como *índice*, según la terminología de Peirce) de la realidad en donde, como en el pensamiento de Barthes, fotografía y muerte van unidos. La fotografía solo adquiere valor cuando el sujeto al que representa ha desaparecido y esta supone la momificación del referente. Al igual que la obra de Barthes, nuestro poema supone un acercamiento íntimo que nos habla de la capacidad de la fotografía de unir vida y muerte, de suscitar preguntas y emociones y de la imposibilidad de transferir el significado que una imagen tiene para uno mismo. En la composición lírica que nos ocupa la imagen se descompone (*decomposição*), se evoca (*Vallegrande*) y se trata, de nuevo, de recomponer (*recomposição*) de una forma en la que las palabras no lo pueden hacer. En este sentido el poema estaría reflejando los fundamentos de una crítica literaria inspirada en el estructuralismo buscando, según Barthes, el objetivo de reconstruir el objeto que primero lo descompone y luego lo vuelve a recomponer, produciéndose así, algo nuevo al operarse las dos acciones: la actividad de *recorte* para encontrar fragmentos y *ensamblaje* donde se fijan las reglas de asociación produciéndose un nuevo sentido (*outro rigor*). Esta ausencia-presencia que manifiesta la fotografía, según Barthes, constituye su mayor atractivo porque autentifica la existencia de un ser y el deseo de volver a encontrarlo, porque lo que presenta (aquello que Barthes llama el *aire*, algo moral que es reflejo de un valor de vida, la sombra luminosa que acompaña al cuerpo) todavía perdura («o que descreve, neutro, ainda brilha»).

El poema refleja en este sentido los procesos de la crítica estructuralista caracterizados por operaciones mentales que tienen como objetivo reconstruir un objeto descomponiéndolo y volviéndolo a recomponer para crear algo nuevo que engendre un nuevo sentido. Se llega, así, a lo que los estructuralistas denominan un *simulacro* que no devuelve el mundo tal y como se ha tomado de la realidad y desarrolla el proceso por el que el poeta da un significado a las cosas y reconstruye las reglas para elaborar el nuevo sentido. Barthes hablaba de *sentido suspendido* porque se ofrecía, de este modo, al lector un sistema significante pero se escapa como objeto significado. El poeta no trata de

reconstruir el mensaje de su obra, sino de establecer una estructura que permita que el sentido pueda ser transmitido (en palabras del poeta, solo se pretende «traduzir o seu fluxo», mostrar «o real e a análise»), es decir, *el aire* del que habla Barthes. Se trata de un proceso que pasa de un personaje al propio quehacer lingüístico.

En este sentido, lo específico de la literatura de Nuno Guimarães se tiene que analizar desde un punto de vista inmanente que está en el interior de sus signos que dan un sentido particular a su obra. Su poesía supone una ruptura, crea un sistema plural de sentidos y es, al mismo tiempo, un trabajo de desplazamiento que se ejerce sobre la lengua. Nuestro poeta propone relaciones enigmáticas que suponen para el lector una tarea hermenéutica de exigente desafío de lectura.

Por otro lado, el poema *Fotografia a corpo e branco* (*Dispersos e Inéditos*) supone otro diálogo con la fotografía y un diálogo intertextual de reescritura con el poema anterior, *Câmara escura*. En una versión manuscrita que se conserva del poema el título iba seguido, según Fernando Guimarães, de una «abreviatura: *Ch. G.* entre paréntesis, esto es, Che Guevara» (Guimarães, 1995, p. 107). El tema general del poema parece estar concebido como un homenaje a Ernesto Che Guevara. En el texto las referencias a la vida y muerte de esta figura, que supone uno de los mitos del S. XX, están sugeridas, no descritas. Estamos ante una *ideografía*: la representación del personaje a través de imágenes o símbolos. Su descripción en el poema aparece velada, insinuada a través del *diafragma* fotográfico que muestra solo algunas partes del cuerpo (*frontes, pele, face*). Desconocemos, por otra parte, quién es el artífice de llevarla a cabo: ¿el fotógrafo? (*O que dispara sobre o corpo o diafragma?*), ¿el poeta? (*o que em/ sintaxe só descreve?*). Esta *ideografía* supone una abertura al conocimiento del personaje por donde los cráteres estallan y muestran la combustión todavía “activa” de la materia (*Aqui/ defla-/gram as crateras*) de la que salen los restos *humi-/limos* del cuerpo que parecen querer mostrar que el recuerdo del personaje y lo que representa permanecen vivos.

De la descripción del personaje solo conocemos algunos datos (lo blanco), la antítesis que permanece oculta incluso en el título del poema (lo negro) la proporciona el cuerpo: este hecho explicaría el título del poema (*Fotografia a corpo e branco*). En el desarrollo discursivo del poema, de difícil hermenéutica, todo discurre con una confusión visual y lingüística que acerca mediante un recurso paranomásico la *bala* (‘proyectil de arma de fuego’ que asesina a Che Guevara) a la *vala* (‘la zanja, cuneta o foso’ donde fue enterrado) que conviven en *in-/ tima corrupção* y supone *a última fusão* de la vida y muerte de Che Guevara.

En otro orden de cosas, podemos afirmar que el poema poetiza en los límites de las palabras, en sus zonas de fractura en el que el encabalgamiento operado en las palabras funciona como un recurso deíctico altamente productivo donde la forma, de nuevo, explica el tema. Veámoslo con algunos ejemplos que aparecen en el poema:

Ejemplo 1

[...] no al- /

vo corpo...

La palabra *alvo*¹⁶² en el poema, que es fragmentada a través de la ruptura de la pausa versal, proporciona al término, mediante este recurso, una alta densidad plurisignificativa: por un lado, mantiene el significado del lexema original sin dividir ('punto al que se mira, motivo principal, objetivo que se pretende distinguir, blanco, puro'), pero, por otro lado, la ruptura de la palabra forma dos nuevos lexemas en el que pasamos a hacer una lectura como la siguiente: *al*-¹⁶³(otro)/ *vo(o)* 'vuelo'. Se crea con este último recurso, operado en la palabra, un significado figurado en el que se desarrolla un sentido connotativo que sugiere que el *corpo alvo* es visto de otra manera (tiene otro vuelo, otra forma de ser observado) y se configura como un mito, como una figura emblemática en la historia del siglo pasado.

Ejemplo 2.

A maté-/

sabedo-/

*ria*¹⁶⁴ da pele.

ria da água

En este segundo ejemplo extraído del poema resulta significativo como al fragmentar dos lexemas diferentes: *matéria* y *sabedoria* se forma el mismo lexema (*ria*). Estamos ante una poética que se construye en las *arestas*, las zonas límites de las palabras (morfemas o lexemas, según la ocasión), que conducen, como es el caso, a la

¹⁶² Funciona como núcleo de la composición y término marcado deícticamente a través del recurso del encabalgamiento.

¹⁶³ *Al* es un pronombre indefinido antiguo que significaba 'otra cosa'.

¹⁶⁴ La cursiva es nuestra.

creación de un lexema nuevo que forma la misma imagen. Este proceso, quizá, quiera transmitir que las palabras tienen una memoria histórica que guardan en su interior como *chamas supostamente adormecidas*, pero pueden *rebentar em ogiva* y ser *funcionais*.¹⁶⁵

Veamos lo apuntado en el contexto del poema:

FOTOGRAFIA A CORPO E BRANCO

Assim descrita, a ideografia

de um corpo:

o relevo das fontes, sul-

cos?, água evaporada ou

sangue, sob

o súbito vulcão, o orifício

e quem o artífice? O que dispara

sobre o corpo o diafragma, o que em

sintaxe só descreve, os de rural

ofício, esta dureza?

A maté-

ria da pele. Curte-a a pedra

em rígido habitat, o tacto

ainda rude. São humí-

limos detritos: estrume, fornos ta-

tuados; a cor, o pó, as tábuas.

Oh ceder, ceder, sabedo-

ria da água: aqui? Ausente? Nunca

o leito entre as espáduas. É a lenta

explosão das casas.

Quer a bala ou vala ou ín-

tima corrupção. Aberto
em vales, cumes, grutas, sinu-
sóides de pólvora- esta é
a última fusão, o sóbrio epílogo.

Alguém aponta: o mapa,
a lápis, morto; um monte de
tecidos. Mas nada

nada impresso em
códigos: duro é o
rumor da face; o da folhagem,
in-fólio, que sob a rubra
tarde assim esquece: as suas ar-
mas, o seu ar, o fogo do
olvido o equi-
lí-

brio dos lares- em vasta ruína.
Alguns, porém, decretam. Áulicos,
pastam so-
bre lex(icon). Aqui
defla-
gram as crateras: em lume as-
sistemático, em pó, no al-
vo corpo, seco, entre as escarpas.

4. La canción

En la década de los sesenta resurge una nueva forma de neo-realismo políticamente comprometido que da origen a la canción protesta y a otras manifestaciones en las que se producen diálogos exoliterarios que constituyen un proceso de intertextualidad.

El poema *Cantarse* constituye un diálogo con las artes que evidencia una característica de las últimas décadas: el diálogo que se establece entre textos literarios en relación con otras artes (la música, en este caso) que tiende a no establecer distinciones entre alta y baja cultura. Se trata de un poema autocomunicativo que explora metapoéticamente un mundo interior musical a través del lenguaje. Estamos ante un poema que tiene que ver con lo que W. Kayser afirmaba que el lenguaje de la canción es la actitud «más auténticamente lírica» (Caparrós, 2009, p. 154) en donde la objetividad y el yo se funden, todo es interioridad. El poema funciona como un apóstrofe lírico: figura que consiste en dirigirse a un interlocutor en tono de lamento porque su voz es un «río/ que de amargura se filtra». El poema muestra una actitud afectada por el encuentro con esta canción de José Afonso, autor que mantuvo una actividad política contra la dictadura de Salazar y fue el compositor, entre otros temas, de la canción *Grândola, vila morena* que sirvió como consigna en la *Revolución de los claveles*. El poema establece un monólogo lírico y, de alguna manera, glosa la canción de este cantautor. El texto que nos ocupa contiene, quizá, un sentido metafísico y manifiesta que la música de José Afonso se acerca a esa «resistência celular» en donde la voz es más que un sonido generado por las cuerdas vocales, se convierte en un *río*, un *campo* o un *fuego* para explorar lo implícito que tiene tanto valor como lo explícito. Constituye, además, una forma privilegiada de conocimiento de lo indecible que comparten la música y la poesía. Se trata de un mecanismo relacionado con el posmodernismo y la intertextualidad exoliteraria con la

que se da entrada a *voces de fuera* que se incorporan al poema al recoger y añadir expresiones no literarias (música) que son asumidas por la voz del poeta y, por otro lado, reflejan el carácter plural de la poesía más reciente.

Estamos ante un poema en el que parece que la poesía quisiera perder su naturaleza verbal y fusionarse con la música, con esa forma de cantar que devana los *fonemas arenosos, a areia* (en palabras de José Afonso: *desfolha a tarde*) que ofrecen esa *resistência celular* en los límites (*arestas*). La voz de José Afonso simboliza un río, un flujo de agua que está en constante transformación como la obra poética de Nuno Guimarães que, al entrar en contacto con la música de este cantautor inicia un proceso meditativo y constituye una *audível- sinal de lavrada comoção*:

[...] Modelo
de cantar dobando areia
e arestas- resistência
celular [...]

En otro orden de cosas, podemos observar en el poema un proceso de *modalización*, expresión del hablante ante lo que se comunica, una actitud subjetiva de adhesión del poeta hacia su propio discurso y hacia el entablado con la canción de José Afonso. Este proceso lo establece el morfema «se», añadido al infinitivo en el título del poema, que funciona como un signo léxico, cambia el significado de la forma nominal y rompe con la definición del verbo como paradigma de relaciones organizadas en la que la forma del infinitivo (*cantar*) no incluye la distinción añadida por nuestro poeta (valor reflexivo o recíproco). Este procedimiento de adhesión crea, mediante la incorporación del morfema al infinitivo, una relación ambigua que forma parte de esa débil *moldura* que tiene como función ocultar al agente (no sabemos quién conduce la organización del discurso). En el morfema *se* introduce el modo, la actitud del hablante a lo que el verbo expresa como oposición entre objetividad y subjetividad y establece, por otra parte, una relación entre el poeta y el discurso. En el valor reflexivo la referencia personal es la misma que la del sujeto lírico: cantarse a sí mismo, producir su propia voz poética; en el valor recíproco, por otro lado, se establece una correspondencia de uno a otro (-s) en el que subyacen dos oraciones: cantarse a sí mismo y cantar a José Afonso al que rinde

homenaje. Para los gramáticos los dos valores son una diferencia de sustancia que no entra en la gramática. El proceso de escritura poética operado en el título y relacionado con la gramática¹⁶⁶ incluye la distinción entre reflexivo y recíproco y crea una relación que puede ser entendida de los dos modos y admite las dos interpretaciones. Se trata de un reajuste de gramática que crea su propio significado.

CANTARSE

Sobre 'Elegia'¹⁶⁷ na voz
de José Afonso

Que rio esse que canta
pela garganta. Modelo
de cantar dobando areia
e arestas- resistêcia

¹⁶⁶ Podemos afirmar, entonces, que la creatividad lírica de nuestro autor regula las reglas de su gramática personal.

¹⁶⁷ *Elegia* es una canción grabada en 1964 en el disco *Baladas e Canções* [https://www.youtube.com/watch?v=IR-qDRma_hw]. José Afonso se caracterizó por la entrega a los más desfavorecidos: “manchado de sangre y voz”. La canción de José Afonso al que se refiere el poema de Nuno Guimarães tiene el siguiente texto:

ELEGIA. José Afonso.

O vento desfolha a tarde
O vento desfolha a tarde
Como a dor desfolha o peito
Como a dor desfolha o peito.

Na roseira do meu peito
Na roseira do meu peito
Senhora meu bem fermosa
Senhora meu bem fermosa.

Vai-se a tarde ficam penas
Vai-se a tarde ficam penas
Na roseira do meu peito
Na roseira do meu peito.

Senhora por quem eu morro
Senhora por quem eu morro
Senhora meu bem fermosa
Senhora meu bem fermosa

celular. Que rio esse
manchado (de sangue e
voz) que de amargura se
filtra das cordas até à boca.

Esse rio que arrefece
no estio sob a carne
de ácido audível- sinal
de lavrada comoção

Agora um campo uma esteira
de sol em que se adormece
agora sombra cansaço
dispersos no pavimento.

A gravidade media
algébrica, em fogo lento.
Que rio espesso cantando
sob o silêncio o rumor

o tumor, e o amado
fogo que desfolha o peito
em cada som nesse rio
que se desfia do rosto.

5. Música clásica

Un aspecto destacado en la obra analizada de nuestro poeta es el hecho de que pasen a primer plano del lenguaje del poema ciertas alusiones culturales que podemos interpretar como un intento de objetivar un testimonio íntimo subjetivo o autobiográfico. A este aspecto aluden poemas como *Concerto em Mi-Menor (Vivaldi)* que pertenece a *Corpo Agrário*. Se trata de un poema que hace visible una autobiografía invisible de la que deja constancia nuestro poeta y que refleja cómo insertamos en la poesía lo vivido, lo escuchado, lo leído,...y se atraviesa en el día a día y en la escritura poética. Se trata de un conjunto de referencias ligadas a un espacio cultural definido.

El poema *Concierto en mi menor (Vivaldi)* supone un diálogo con las artes musicales clásicas. Se trata de un poema autocomunicativo que no nos desvela de qué concierto se trata porque Vivaldi escribió varios conciertos en esta tonalidad para distintos instrumentos solistas (violín, fagot, violonchelo, flauta).

CONCERTO EM MI MENOR

(Vivaldi)

Feita a alegria para os ossos.

Refeita (após) a morte em alegria

ó textura (ex. de crânio, de cerâmica)

dos sons que desertam. Do silêncio.

Com os braços deitados sob a água

na terra de rigor repouso a carne.

CONCLUSIONES: XXVI cláusulas

El objetivo de este trabajo ha sido analizar la obra del poeta portugués Nuno Guimarães (1942-1973) a través de la edición de su lírica realizada por Fernando Guimarães en 1995 para la editorial *Afrontamento* que lleva por título *Poesías Completas*. Con este estudio pretendemos ofrecer un acercamiento a su obra y crear una hermenéutica que la explique. Las cláusulas, analítica y críticamente fundamentadas a lo largo de la disertación, son las siguientes:

I. Nuno Guimarães es un poeta que presenta una poesía original, renovadora y de una fecundidad imaginativa brillante, pero a la vez hermética en la que constatamos influencias del Modernismo, Surrealismo, la obra de los poetas de *Poesía 61* y del Neo-Realismo. Esta concentración imaginativa contribuye a dar continuidad a la poesía de los años 60 y abre nuevas perspectivas.

II. En su producción lírica desarrolla líneas poéticas de la poesía de los años 60 y 70, pero sus procesos son personales. Encuadramos, de forma general, su lírica dentro del Modernismo tardío y del grupo *Poesía-61* que se caracteriza por una tendencia antidiscursiva que necesita un método de interpretación de textos considerable.

III. Concibe la poesía como un naufragio en el que busca nuevas formas de expresión. Su obra presenta un desafío a la convencionalidad receptiva, produce un extrañamiento y un desvío del propio proceso de recepción y de lectura. Su obra crea, asimismo, una realidad funcional y un universo propio en donde la vigilancia de la razón se abre a diversas asociaciones libres que hace que necesitemos referencias y procesos extralingüísticos para explicar el significado. En este sentido, estamos ante una obra que se acerca a los postulados del *Estructuralismo literario*, movimiento que considera una obra como un código literario cuyas reglas gramaticales y retóricas tienen que ser descubiertas.

IV. Su lírica se concibe como un texto productor de *remas*, enunciados que contienen información nueva, independiente de los lexemas originales. La palabra en esta poesía tiene una enorme densidad significativa, son símbolos que tienen un significado por convención en el que el peso denotativo de la palabra real queda en suspenso.

V. Estamos ante una escritura como proceso en el que se piensa y se escribe dentro del propio sistema de la lengua. Los procesos de metaanálisis de la escritura forman parte de la semiosis o producción de signos que se deben hacer para encontrar el sentido. Este procedimiento supone un desvío del uso colectivo que se hace de los términos en la lengua.

VI. Su obra poética refleja la influencia de los estudios lingüísticos y semióticos de plena vigencia durante las décadas de los 60 y 70 del Siglo XX. Es una obra en la que subyacen los postulados de Saussure, Peirce, Derrida, Samuel R, Levin, Barthes o Lotman.

VII. La obra de Nuno Guimarães concede a la palabra un papel primordial. En su obra la semántica juega un papel seminal en detrimento de lo fonético o lo rítmico. La forma del poema surge de la interrelación de las palabras, de la disgregación y de los significados que esto genera. Este procedimiento aleja a las palabras del sistema lingüístico que las ha generado para adquirir una nueva autonomía, aunque mantiene vínculos heredados de la tradición. Nuestro poeta es consciente de que en su poesía, al igual que en la de Fiama Hasse Pais Brandão, «opera a transformação dos significados estratificados pelo uso, pelo hábito lingüístico» (Silveira, 1989, p. 216).

VIII. Nos encontramos ante una poesía que confronta la posibilidad de cada palabra unida al propio significante del poema. El objetivo final es la búsqueda de un nuevo sentido dentro de cada palabra y la creación de una escritura llena de potencialidades que, a veces, lleva a la creación de formas asintácticas que acaban por deshacer la norma y el uso de la lengua.

X. Estamos ante una obra que desarrolla una estrategia o un nuevo método de lectura (busca huellas de ideas en lo que ocultan) y de creación donde se investigan las condiciones de posibilidad y de significaciones que se generan al descomponer los términos para, finalmente, proclamar una autonomía del arte y la autosuficiencia del poema. Se trata de una poesía que exige un nuevo modo de lectura. Consideramos que la obra de nuestro poeta está emparentada, salvando las distancias, con el pensamiento de Derrida y su filosofía de la *deconstrucción* donde critica, revisa y analiza las palabras, que no permanecen estables ni tienen, a veces, una estructura fija. Con este proceso trata de entender la relación entre texto y significado. En Nuno Guimarães el sentido denotativo de los vocablos puede ser descubierto descomponiendo su estructura para

buscar sus sentidos (su *maior sentido*, según sus palabras) y sus posibilidades o polivocidad. Descomponiendo los elementos de las palabras se pueden acceder a los diferentes significados, esto supone una nueva práctica de lectura que trata de organizar el pensamiento y que lleva a investigar las posibilidades del sistema que solo tiene sentido dentro de él mismo porque, a veces, resulta confuso y opaco.

XI. La obra poética que nos ocupa presenta un universo complejo debido a la pérdida de focalización, aparecen «señales» o «residuos» que dan al poema mayor amplitud. El sentido se produce por el ensanchamiento de significados, pero también altera la función de las palabras. Todos estos procedimientos los encontramos, asimismo, en otros poetas como Alexandre O'Neill y Pedro Tamen.

XII. Por otra parte, en la obra de nuestro poeta se produce una fragmentación o descomposición casi orgánica de las palabras. Procesos relacionados con el descubrimiento de un sentido inesperado que unen las palabras con una nueva vida y con una consciente amplificación de asociaciones significativas en donde los encabalgamientos, la fragmentación de los vocablos y las asociaciones de términos juegan un papel decisivo. La palabra en esta poesía está considerada como una pintura, crea una imagen mental y otra retórica que forma una tensión entre el significado del vocablo y el dibujo explorado. Estamos ante una escritura próxima a la poesía experimental y concreta que apelan a una lectura visual en donde se recurre a la disposición tipográfica de las palabras que funcionan como señales tejidas en numerosas ocasiones en torno a la *palabra-imagen* que denomina *ojiva*.

XIII. Por otro lado, es frecuente en su obra el uso de paronomasias que lo acercan al juego conceptual que llevan a una diversificación de lecturas. Su escritura, a veces, está próxima al surrealismo que acerca relaciones al subconsciente en el quehacer estético donde se producen libres asociaciones:

De sol > ao solo

Hás-de-rio > Hades (rio)

XIV. En la obra analizada se percibe un rechazo de lo descriptivo y búsqueda de la plurisignificación de los textos. Su obra crea un sistema plural de sentidos que explora las

posibilidades virtuales de la palabra para huir de los significados estratificados que lleva, en ocasiones, al hermetismo.

XV. Observamos en el estilo de nuestro poeta una búsqueda de una semántica abierta y una lectura fraccionada donde las palabras tienen un significado propio denotativo y otro expresivo (*ave* como sinónimo de *poesía*), porque el objetivo final es descubrir la belleza en los extremos, en los límites (*arestas*) de lo poetizado. Su obra crea, así, un sistema plural de sentidos y ejerce sobre la lengua un desplazamiento. Estamos ante un proceso de creación que busca su especificidad poética y desarrolla una expansión de la escritura basado en palabras que se contextualizan de nuevo haciendo una insólita lectura de significados. Nos encontramos, pues, ante una lírica que contiene una semántica abierta en donde las palabras pueden ser entendidas en un sentido meramente perceptivo, como en otro discursivo que se realiza por medio del proceso de creación de imágenes que, a veces, contribuye a crear extrañeza de visión asociada a esta poesía.

XVI. La obra poética de Nuno Guimarães analiza el acto poético al mismo tiempo que denuncia la situación social con postulados próximos al Neo-Realismo:

É difícil atarem corpo e vida
aos que vivem e morrem subjacentes
subjazendo, talhados para mina.

XVII. El valor del espacio tipográfico en la página está relacionado con una escritura próxima al Surrealismo que acerca, en el quehacer poético, asociaciones libres al subconsciente. El poeta destaca tipográficamente una palabra aislándola en un verso para sugerir, entre otras cosas, al lector la velocidad de lectura. La palabra, por otra parte, funciona con un valor expresivo como una imagen asociada al significado proporcionada por el encabalgamiento que el lector capta visualmente. El espacio en blanco acentúa la tensión y contribuye a la creación del sentido en donde la forma viene determinada por el tema o el sentido que busca:

Des-
tro-
ços

XVIII. Nuestro poeta considera que el envejecimiento de la poesía lleva a la necesidad de una renovación indispensable y que la expresión ideológica se debe hacer dentro de la materia verbal porque, aunque su poesía establece una ruptura con lo real, la poesía es irreductible.

XIX. Su obra crea un sistema plural de sentidos y ejerce sobre la lengua un desplazamiento en el sistema lingüístico. Estamos ante una poesía que explora las posibilidades virtuales de la palabra y su plurisignificación.

XX. Parte de su obra puede ser catalogada como un metalenguaje que gira en torno a ella para reflexionar y pensar sobre su propio discurso poético. Los *signos* en esta obra son definidos por nuestro poeta como *inquietos* y *circulares*: palabras que establecen conexiones a lo largo de la obra y retornan una y otra vez en los poemas.

XXI. Estamos ante un proceso de creación que busca su especificidad poética y desarrolla una expansión de la escritura basado en palabras que se contextualizan de nuevo haciendo una nueva lectura de significados. Nos encontramos, pues, ante una lírica que contiene una semántica abierta. Las palabras en esta lírica pueden ser entendidas en un sentido meramente perceptivo, como en otro discursivo que se realiza por medio del proceso de creación de imágenes que, a veces, contribuye a crear extrañeza de visión asociada a esta poesía, pero se abre a lo imprevisto, uno de sus mayores logros y atractivos que nos produce fascinación.

XXII. Su obra busca devolver al poema su naturaleza de texto, no solamente como artificio de mensajes ideológicos y confesionales. Es en el contexto de la recepción donde la grafía permite al receptor interpretar de una manera adecuada las intenciones del emisor. Estamos ante una pragmática que forma parte de la semántica que se liga con la competencia del receptor. La obra de Nuno Guimarães comporta un empleo no característico de la lengua que modifica el uso habitual y semántico que corresponde a un interpretación general¹⁶⁸, proceso que provoca que los recursos operados sobre ella modifiquen el significado final.

¹⁶⁸ Estamos ante *signos* entendidos como símbolos donde las relaciones se forman por convención.

XXIII. Lírica próxima a los postulados de la *Escuela de Praga* que considera que en la lengua poética el mensaje se sustantiviza: pasa a convertirse en algo importante en sí mismo y deja de ser un mero instrumento con el que realizar la comunicación. Muestra, asimismo, desde una perspectiva funcional un importante *dinamismo comunicativo*¹⁶⁹, proceso que ofrece diversos grados de información que constituyen *remas*, elementos de mayor carga informativa nueva.

XXIV. Estamos ante una obra que presenta un lenguaje autotélico, autónomo, que encuentra su sentido solo dentro de él mismo, que trata de crear un discurso poético no establecido para escapar del lugar común de la escritura, concebida esa última como un ejercicio de tensión que requiere una extrema atención en el proceso:

A sua escrita: tensão/e atenção acumuláveis¹⁷⁰

XXV. Su escritura se define como una lucha o aventura ontológica que busca un nuevo mirar que desautomatice la visión unívoca desviándose de lo dado.

XXVI. Consideramos que nos encontramos ante una obra que debe ser analizada no solo desde la producción de los textos, sino teniendo en cuenta la *teoría de la recepción* en la que el lector constituye un elemento importante y tiene en cuenta la interacción entre el texto y el receptor de la obra. Este lector actúa como mediador y debe analizar los diversos recursos que esta escritura desarrolla, que implican cuestiones de respuesta y acogida de la obra. Es, en muchos casos, la grafía la que construye el significado en este trabajo poético. Estamos ante una obra para ser leída y no tanto recibida oralmente. El *ojo lector*, un lector implícito o entidad de producción de sentido debe completar y reconstruir el sentido final en este sistema de referencias potenciales. El significado, así, no lo contiene el propio texto (que deja vacíos e indeterminaciones), sino que se genera y completa en el proceso de lectura. El sentido final del poema, se construye con la acción mutua que lo convierten en un objeto estético. Corresponde al lector hacer una particular estrategia interpretativa dentro del sistema particular que lo ha creado. Se trata de un obra original que establece un nuevo horizonte de expectativas novedosas que se alejan de enfoques tradicionales. La novedad lírica de esta obra, la renovación y la experimentación.

¹⁶⁹ Concepto tomado de Jan Firbas, representante de la Escuela de Praga.

¹⁷⁰ «Poema XIII. Os dias regressivos. Fragmento primeiro». *Os Campos Visuais*.

poética son algunas de las cualidades que definen su modernidad, la alejan de la retórica lírica convencional y de la función mimética de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

LIBROS

Activa

GUIMARÃES, Nuno. *Poesias Completas*. Prólogo de Fernando Guimarães. Afrontamento. Porto. 1995.

Pasiva

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Assirio-Alvim. Lisboa. 1991.

AYUSO, María Victoria, GARCIA, Consuelo, SOLANO, Sagrario. *Diccionario Akal de términos literarios*. Ediciones Akal. Madrid. 1997.

ASENSI, Manuel. *Theoria de la lectura*. Gredos. Madrid. 1987.

BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida*. Paidós. Barcelona. 2020.

BELLO, Félix. *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*. Paidós. Barcelona 1997.

BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Assirio & Alvim. Lisboa. 2002.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos/Alianza. Madrid. 2003.

CAPARRÓS, José. *Teoría de la Literatura*. Eitorial Universitaria Ramón Areces. Madrid. 2009.

CHOMSKY, N. *Estructuras sintácticas*. México D.F. Siglo XXI. México, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Estructura, signo y juego en el lenguaje de las ciencias humanas*. Anagrama. Barcelona. 1972

GASTÃO, Cruz. *A poesia portuguesa hoje*. Relógio d'Água Editor. Lisboa. 1999.

_____. *A vida da poesia*. Textos críticos reunidos. Assirio&Alvim. Lisboa. 2008.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa. Caminho. 1989.

- _____. *A poesia da Presença e o aparecimento do Neo-Realismo*. Editorial Nova Limitada. Porto. 1969.
- _____. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardias*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vila Nova de Gaia. 1982.
- GUSMÃO, Manuel. *Textos literários. A poesia de Carlos de Oliveira*. Senara Nova. Lisboa. 1981.
- JÚDICE, Nuno. *Devastación de sílabas*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. 2013.
- LEVIN, Samuel R. *Estructuras lingüísticas de la poesía*. Cátedra. Madrid. 1974.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Editorial Gredos. Madrid. 1993.
- LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia Neo-realista*. Publicações Dom Quixote. Lisboa 1983.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Relógio d'Água. Lisboa. 1974.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Presença. Lisboa. 1981.
- MARINA, Luis María. *De la epopeya a la melancolía. Estudios de poesía portuguesa del siglo XX*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. 2017.
- MARINHO, Maria de Fátima. *A posesia portuguesa nos meados do século XX. Rupturas e continuidades*. Caminho Estudos de Literatura portuguesa. Lisboa. 1989.
- MARTINET, André. *Elementos de lingüística general*. Gredos. Madrid. 1968.
- MARTÍNEZ, José Enrique. *El fragmentarismo poético contemporáneo*. Universidad de León. León. 1996.
- _____. *La intertextualidad literaria*. Cátedra. Madrid. 2001.
- MARTINHO, Fernando. Recensão crítica a Corpo Agrário, de Nuno Guimarães: “Do agregado sentimental”, de António Torrado. *Revista Colóquio/Letras*. Recensões críticas, nº6. 1972.
- _____. Recensão crítica a “Os Campos Visuais”, de Nuno Guimarães. *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n. 17. 1974.
- MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro*. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. Campo das letras. Porto. 2007.

- MIGNOLO, Walter D. *Elementos para una teoría del texto literario*. Editorial Crítica. Barcelona. 1978.
- ORDOÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa un místico sin fe*. S. XXI Editores. México. 1991.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revolución poética, poesía e historia*. Fondo de cultura económica. México. 2003.
- REIS, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Gredos. Madrid. 1981.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Alianza. Buenos Aires. 1970.
- SELDEN, Ramam. *Historia de la crítica literaria del Siglo XX*. Akal. Móstoles (Madrid). 2010.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vila da Maia. 1986.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel, SERRA, Pedro. *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Edições Cotovia. Lisboa 2002.

REVISTAS Y ARTÍCULOS EN SOPORTE ELECTRÓNICO

- BERARDINELLI, Cleonice. *A poesia portuguesa no século XX*. Biblioteca digital de periódico. [<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19471>]. Fecha de consulta: 13 de julio de 202.
- BERNAL, Jaime. *Aproximación a un léxico básico de lingüística generativa*. Thesaurus. Tomo XXXVII. Núm. 3. Centro Virtual Cervantes. [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/37/TH_37_003_093_0.pdf]. Fecha de consulta: 12 de julio de 2021.
- DUQUE ERTHAL, Aline. *Lavra no deserto. A poética de Nuno Guimarães*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 7, nº 14, 1º SEM., abril 2015. [<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/128>]. Fecha de consulta: 20 de agosto de 2017.
- EIRAS, Pedro. *Da novidade de Poesía 61, Hoje: recensão a Jorge Fernandes da Silveira e Luís Maffei(orgs) Poesía 61 Hoje*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5 nº 10, Abril 2013. [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5616349.pdf>] Fecha de consulta: 19 de agosto de 2021.
- GONZÁLEZ-MARTINEZ, Juan Miguel. La dinámica istópica como fundamento del discurso artístico músico literario.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=233923>]. Fecha de consulta: de 18 de julio de 2018.

GUEDES, Gil. *Guitarra de Coimbra I*. Biografia de Nuno Guimarães (Escrita por Gil Guedes e inserta no livro «Recordando Nuno Guimarães»).

[http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2005/04/biografia-de-nuno-guimares-escrita-por_21.html]. Fecha consulta: 5 de mayo de 2021

MARTELO, Rosa María. *De imagem em imagem*. Revisto do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, vol. 5, nº 9, Novembro de 2012. [<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/134/77>] Fecha de consulta: 28 de agosto de 2017.

SERRA, Pedro. «*Arte que se desdobra sobre a mesa*. A poética da subalimentação de Nuno Guimarães», Praça Nova. Revista Literária da Guarda, nº2, Guarda, Cine-Teatro da Guarda, 2020, pp. 112-128.

APÉNDICE

Propuesta de traducción al español de la obra éditada de Nuno Guimarães

1. *CORPO AGRÁRIO*

[1970]

AS PALAVRAS

Palavras que rebentam. Aflorando	I
Subalimentação	II
Doença das palavras com morfina	III
Com Alegria ou sem nelas se vive	IV
Palavras de poema cumprem nestes	IV

O ESTIO

Do ventre a bomba terra luminosa	V
Debutaram de sangue a alva	VI
Bergen-Belsen	VII
Post scriptum	VII
Corpo Agrário	VIII

A CARNE

Arte que se desdobra sobre a mesa	IX
O fruto que apodrece à superfície	X
Uma área para o sangue reservada	X
Concerto em mi-menor (Vivaldi)	XI
Cantarse	XII
O pão	XIV
Um fruto solar anunciado	XVI
De bruços	XVI

Oficina de carne e de fogueira	XVIII
Com os braços deitados na memória	XIX
Arma de guerreiro leva	XX
Extinção (ventre)	XXI

2. OS CAMPOS VISUAIS

[1973]

OS DIAS REGRESSIVOS

Fragmento primeiro	XXII
Fragmento segundo	XXX
Fragmento terceiro	XXXVI

CÂMARA ESCURA

1- A cega luz, legível sobre o rosto	XLIII
2- O apuro do ar, o movimento	XLV
3- A biografia. Revejo-a em tecidos	XLVIII

EXTRACTOS

O ruído do mar, o seu roído	LI
Seguro então a vida em pleno	LIII
Quem das rotas diverge e encaminha	LVI
<i>Pax aeternis</i> . A língua	LVIII

3. INÉDITOS E DISPERSOS

As aves	LXI
A Rimbaud	LXII
Pela escrita	LXIII

Os amados	LXIV
De canto acção	LXVI
Decantação	LXVIII
Falavam dum tempo crono-	LXIX
Fotografia a corpo e branco	LXX
O geólogo	LXXII
[Fragmento]	LXXIII

CORPO AGRÁRIO

PALAVRAS QUE REBENTAM.

Palavras que rebentam. Aflorando a
pedra, a solidão, deslizam, vagas,
gramaticais, roendo inconformadas as
arestas, o atrito, puras. Quando

nos líquidos, no éter, na distância,
diluem-se e morrem acabadas.

Não nos corpos, nas rugas, nas arcadas:
combatem, rumorosas, cal e cântico.

É difícil atarem corpo e vida
aos que vivem e morrem subjacentes
subjazendo, talhados para mina.

Mas despertadas, bem ou mal medidas,
rebentam em ogiva, funcionais chamas
supostamente adormecidas.

Palabras que revientan.

Palabras que revientan. Aflorando
la piedra, la soledad, se deslizan, olas,
gramaticales, corroyendo inconformistas las
aristas, el roce, puras. Cuando

en los líquidos, en el éter, en la distancia, se
diluyen y mueren acabadas.

No en los cuerpos, en las arrugas, en las arcadas:
combaten, rumorosas, cal y cántico.

Es difícil unir cuerpo y vida.
a los que viven y mueren subyacentes,
subyaciendo, tallados para la mina.

Pero despertadas, bien o mal medidas,
revientan en ojiva, funcionales
llamas supuestamente dormidas.

SUBALIMENTAÇÃO.

Desertas. De pouco fogo
Nada lhes arde por dentro.
Pela sua condição
difícil, são sinais secos.

Na boca tolfhem a água
os alimentos. Palabras
não são de mesa e desertam
dos rios e coisas férteis.

Nos corpos de lavradio
fazem poiso. E contam deles
o pouco fogo. O deserto
que os habita no centro.

Ausência de limo ou saga
de peito fraco, sem poços.
Ávidos de chuva ou terra
os fonemas arenosos.

Desnutrición.

Desiertas. De poco fuego.
Nada les arde por dentro.
Por su condición
difícil, son señales secas.

En la boca estorban al agua, a
los alimentos. Palabras
no son para la mesa y desertan de
los ríos y de cosas fértiles.

En los cuerpos de labranza
sirven de refugio. Y cuentan de ellos
el poco fuego. El desierto
que los habita en el centro.

Ausencia de limo o saga de
pecho débil, sin pozos
Ávidos de lluvia o tierra los
fonemas arenosos.

Doença de palavras com morfina
sobre o peito que seca e envelhece
(as palavras as pedras como doem)

Enfermedad de palabras con morfina
sobre el pecho que se seca y envejece
(las palabras las piedras cómo duelen)

Um peso em cada peito
deserto cado¹⁷¹ vez mais na raiz
Não é bem a secura de palavras

Un peso en cada pecho
desierto cada vez más en la raíz
No está bien la sequía de las palabras

mas a secura de aves¹⁷².Perigoso
estio que, pesando sobre as asas,
lhes fere o voo livre.

sino la sequía de las aves. Peligroso
estío que, pesando sobres las alas,
les hiere el vuelo libre.

Aves de seca. Anos que se queiman
noutro passe, outra morte, outra incerteza
outro repouso algébrico dos membros.

Aves de sequía. Años que se queman
en otro pase, otra muerte, otra incertidumbre
otro reposo algebraico de los miembros.

Nem a margem dois rios se acomoda
ao rumor geométrico do fogo
às formas aos sinais- o sedimento

Ni la margen de los ríos se acomoda
al rumor geométrico del fuego
a las formas a las señales- el sedimento

onde as noites e o sono se acumulam
as areias, a fome, o movimento,
o corpo saturado nas arestas.

donde las noches y el sueño se acumulan
las arenas, el hambre, el movimiento
el cuerpo saturado en las aristas.

¹⁷¹Consideramos un error tipográfico (* *Cado?* por *cada*) de la edición de Fernando Guimarães.

¹⁷²*Ave* como escritura.

Com alegria ou sem nelas se vive
adestrando os sentidos e a morte.

Con alegría o sin ellas se vive
adiestrando los sentidos y la muerte.

Palavras de poema cumprem nestes
verbos: sobreviver, fazer viver.
Que fogo mais de sopro do que o delas
extintas cedo, vida longa a haver.

Sobrevivendo, rasam (paralelas)
a morte, o seu limite, o rosto frio.
Nesse limite dado vão cumprindo
outra função, a de maior sentido:

do sol ao solo a trajectória é breve caindo
com os seres de linha rasa
as palavras aprendem. Mães abertas

à aridez dos filhos lavradores
que se lavram a si na terra escassa
e nelas sobrevivem, no seu fogo.

Palabras de poema se realizan en estos
verbos: sobrevivir, hacer vivir.
Qué fuego más de soplo que el de ellas
extintas pronto, vida larga por recibir.

Sobreviviendo, rozan (paralelas) la
muerte, su límite, el rostro frío.
En ese límite dado van cumpliendo otra
función, la de mayor sentido.

desde el sol al suelo la trayectoria es breve
cayendo con los seres de línea rasa las
palabras aprenden. Madres abiertas

a la aridez de los hijos labradores
que se labran a sí mismo en la tierra escasa
y en ellas sobreviven, en su fuego

O ESTIO

Do ventre a bomba terra luminosa
rompe. Húmida toca a superfície.
Em sangue e monte curvo sobe a mãe.
Descansa no seu útero amanhecido.

Alegre lira órfica. O filho
sem limite, alongado na sua mãe
viscosa, aluvial. A noite canta
a mais antiga fenda do universo

O ventre pré-histórico, a fogueira.
Acorda por debaixo, ardendo, a luz
e o sol, o velho sol. Canta a colheita

dos cereais, a larva, a alta sarja
de cabelos e a fonte primitiva.
No círculo de esperma, queima a vida.

El estío

Desde el vientre la bomba tierra luminosa
rompe. Húmeda, toca la superficie.
En sangre y monte curvo sube la madre.
Descansa en su útero amanecido.

Alegre lira órfica. El hijo
sin límite, prolongado en su madre
viscosa, aluvial. La noche canta
la más antigua hendidura del universo.

El vientre prehistórico, la hoguera.
Despierta por debajo, ardiendo, la luz y el
sol, el viejo sol. Canta la cosecha

de los cereales, la larva, la alta incisión de
cabellos y la fuente primitiva.
En el círculo de esperma, quema la vida.

Debutaram de sangue a alva

pele.

Cópula (de granada). Brilho leve. Em branco
a noite (só ela)

ática.

De beijos (não de lábio a lábio
mas de lábio a terra).

Estrenaron de sangre la alba

piel.

Cópula (de granada). Brillo leve. En blanco
la noche (solo ella)

pura.

De besos (no de labio a labio
sino de labio a tierra).

BERGEN-BELSEN

Abre-se alvorecida a chaga que nos toca arde
infindável como
se fruto acalentasse. Ou rio. Ou tocha de
cegueira
Infindável como se
doesse à lage¹⁷⁴ à superfície o corpo que lhe pesa
(linear) morrendo.

Bergen-Belsen

Se abre amanecida la llaga que nos toca arde
interminable como
si un fruto calentase. O río. O cirio grueso de
ceguera.
Interminable como si
doliese a la lápida a la superficie del cuerpo que le pesa
(lineal) muriendo.

POST SCRIPTUM

Paralelo ao teu rosto sombra sina
(além aquém da vida que levaste)
aonde a gestação do que sonhaste
fermento, rosa, pedra, de menina?

Talvez a fresca (sombra, leque ou rio)
terra de sem gaivota nem contraste
onde, ancorando a face, descansaste
prenhe de tudo- amor, real e frio.

Criança de metal, sem movimento,
sedimentando os olhos de iceberg
por fim, sombra de sina, sino lento.

Morte funda, operária do processo.
Autómato que ruma na velada
arribação sem asa sem regresso.

Post scriptum

Paralelo a tu rostro sombra fatal
(vaivén de la vida que llevaste)
¿adónde la gestación que soñaste fermento ,
rosa, piedra, de muchacha?

Tal vez la fresca (sombra, abanico o río) terra
sin gaviota ni contraste
donde, anclando la cara, descansaste
preñada de todo- amor, real y frío.

Niño de metal, sin movimiento,
sedimentando los ojos de iceberg
finalmente, sombra de destino, campana lenta.

Muerte profunda, operaria del proceso.
Autómata que pone rumbo en la vigilia
llegada sin ala sin regreso.

¹⁷⁴ *Lage?. Se trata, probablemente, de un error tipográfico en la edición de Fernando Guimarães. *Lage por laje
'lápidas, piedras o rocas planas, placas'.

CORPO AGRÁRIO

Lavra-se pouco na terra dada da
lavra de lavar chão
(os arados hoje sulcam
a superfície do corpo)

lavra-se pouco na terra atenta
da lavra de lavor quente
em pousio estão as terras
(agricultura
do corpo)

assim a carne repousa
moldada à nova função
(a de seara que espera
sob o sol a ceifa breve
e a extinção).

Cuerpo agrario.

Se labra poco en la tierra dada de
la labranza de labrar suelo
(los arados hoy aran
la superficie del cuerpo)

se labra poco en la tierra atenta
de labranza de labor caliente
en barbecho están las tierras
(agricultura
del cuerpo)

así la carne reposa
moldeada a la nueva función
(la de la siembra que espera
bajo el sol la siega breve
y la extinción).

A CARNE

Arte que se desdobra sobre a mesa
ao longo da toalha. Rigorosa
nas formas da madeira. No esforço
do linho semeado sobre a mesa.

Arte também do trigo que repousa
enérgico no pão sobre a toalha.
Negado à boca fria. E ao palato
sem poder de motor e já sem água.

Dobadoira que lavras a secura
do corpo de erosão. Que sem palavras
emigra a sua morte sobre a cama.

Dobadoira do pão e da pobreza
articulada à boca como um fruto
aberto e apodrecido sobre a mesa.

La carne

Arte que se desdobra sobre la mesa
a lo largo del mantel. Riguroso
en las formas de la madera. En el esfuerzo
del lino sembrado sobre la mesa.

Arte también del trigo que reposa
enérgico en el pan sobre el mantel.
Negado a la boca fría. Y al paladar
sin poder de motor y ya sin agua.

Devanadora que labras la sequedad
del cuerpo de la erosión. Que sin palabras
emigra a su muerte sobre la cama.

Devandadora del pan y de la pobreza
articulada a la boca como un fruto
abierto y podrido sobre la mesa.

O fruto que apodrece à superfície
exposta a pele, a polpa sobre o prato.
Exposto o prato à boca. Que resiste à
secreta estiagem desta mesa

à orgânica raiva das areias
das paredes, da casa, do bolor.
Pousando na madeira o movimento os
actos consumidos no amor.

A chuva lavrará sobre esta tábua
a camisa. Um resto de palavras,
as derradeiras sílabas no linho.

Que lava ou que vulcão esta lavoura
nos lábios e ouvidos nos aquece
que o corpo ainda arde, ainda dura.

El fruto que se pudre en la superficie
expuesta la piel, la pulpa sobre el plato.
Expuesto el plato a la boca. Que resiste al
secreto estío de esta mesa

a la orgánica rabia de las arenas
de las paredes, de la casa, del moho.
Posando en la madera el movimiento los
actos consumidos en el amor.

La lluvia labrará sobre esta tabla
la camisa. Un resto de palabras
las últimas sílabas en el lino.

Qué lava o qué volcán esta labranza
en los labios y oídos nos calienta
que el cuerpo aún arde, aún dura.

Uma área para o sangue reservada
coração sem acção no areal
uma árida reserva em cada fio
desfiando-se enfim no espaldar

remoto avó¹⁷⁵ com sua sombra
no leito projectada ou em cratera
demora e tece as suas rugas no
mar da tranquilidade ou neste leito.

área que só memória só areia
que arde e no seu ar os objectos
as aras ou encostas ou arestas
se desprendem de nós e endurecem.

Un área para la sangre reservada
corazón sin acción en el arenal
una árida reserva en cada hilo
desafiándose finalmente en el respaldo

remoto abuelo con su sombra
en el lecho proyectada o en cráter
tarda y teje sus arrugas en el
mar de la tranquilidad o en este lecho.

área que solo memoria solo arena
que arde y en su aire los objetos
los altares o pendientes o aristas
se desprenden de nosotros y se endurecen.

¹⁷⁵ * Remoto avó? Parece ser un error tipográfico: *remoto avô*.

CONCERTO EM MI MENOR

(Vivaldi)

Feita a alegria para os ossos.

Refeita (após) a morte em alegria

ó textura (ex. de crânio, de cerâmica)

dos sons que desertam. Do silêncio.

Com os braços deitados sob a água

na terra de rigor repouso a carne.

Concierto en mi menor

(Vivaldi)

Hecha la alegría para los huesos.

Rehecha (después) la muerte en alegría

oh textura (ej. de cráneo, de cerámica)

de sonidos que desertan. Desde el silencio.

Com los brazos arrojados bajo el agua

en la tierra de rigor reposo la carne.

CANTARSE

Sobre 'Elegia' na voz
de José Afonso

Que rio esse que canta
pela garganta. Modelo
de cantar dobando areia
e arestas- resistêcia

celular. Que rio esse
manchado (de sangue e voz)
que de amargura se filtra
das cordas até à boca.

Esse rio que arrefece
no estio sob a carne
de ácido audível- sinal
de lavrada comoção

Agora um campo uma esteira
de sol em que se adormece
agora sombra cansaço
dispersos no pavimento.

A gravidade media
algébrica, em fogo lento.
Que rio espesso cantando
sob o silêncio o rumor

o tumor, e o amado
fogo que desfolha o peito
em cada som nesse rio
que se desfia do rosto.

Cantarse

Sobre "Elegía" en la voz
de José Afonso.

Qué río ese que canta
por la garganta. Modelo
de cantar devanando arena
y aristas- resistencia

celular. Qué río ese
manchado (de sangre y voz)
que de amargura se filtra
desde las cuerdas hasta la boca.

Ese río que refresca
en el estío bajo la carne
de ácido audible- señal
de labrada conmoción.

Ahora un campo una estela
de sol en que se duerme
ahora sombra cansancio
dispersos en el pavimento.

La gravedad media
algebraica, en fuego lento.
Qué rio espeso cantando
bajo el silencio el rumor

el tumor, y el amado
fuego que deshoja el pecho
en cada sonido en ese río
que se deshilacha del rostro.

O PÃO

Não é ainda um seio
mas quase. Na brancura.
Porém, onda de leite
a branca levedura.

Um mecanismo incerto
de ferro e madrugada.
A fome e o excesso
futuros. Na seara.

A fome e a carência
de sol (o)¹⁷⁶ para a boca.
Não é ainda um campo
de areia. Ou terra solta.

Um campo descampado
um canto com bolor.
É arte que se move
minéria como a água.

Engenho de palato.
Alvéolo de pulmão.
Respira-se o exemplo
de sol. Oxigênio.

Não é ainda um círculo
branco por toda a mesa:
manchado na toalha
de sombra e aspereza.

Não é ainda uma ave
descendo sobre a pele:
um mecanismo triste
movendo a boca breve.

El pan

No es aún un seno
pero casi. En la blancura.
Con todo, ola de leche
la blanca levedura.

Un mecanismo incierto
de hierro y madrugada.
El hambre y el exceso
futuros. En el campo sembrado.

El hambre y la carencia
de sol (suelo) para la boca.
No es aún un campo
de arena. O tierra suelta.

Un campo descampado
un canto con moho.
Es arte que se mueve
mineral como el agua.

Maquinaria de paladar
Alveolo de pulmón.
Se respira el ejemplo
de sol. Oxígeno.

No es aún un círculo
blanco por toda la mesa
manchado en el mantel
de sombra y aspereza.

No es aún un ave
descendiendo sobre la piel
un mecanismo triste
moviendo la boca breve.

¹⁷⁶ Paronomasia con el fin de aumentar el significado.

Um fruto solar anunciado
numa operária que trabalha no amor.

Um que rompe a terra após a chuva
e de novo lhe cai. Amargo arado.

Fruto solar. De sol e cálcio.
Alcalino até ao coração

O tanque resumido. Ou corpo húmido.
Toda a luz que cabe numa boca

de limos, de volume. Espaço claro
e habitado em rio na garganta.

Um fruto, um claustro anunciado
num corpo de operário em combustão.

Un fruto solar anunciado
en una operaria que trabaja en el amor.

Uno que rompe la tierra después de la lluvia
y de nuevo le cae. Amargo arado.

Fruto solar. De sol y calcio.
Alcalino hasta el corazón.

El estanque resumido. El cuerpo húmedo.
Toda la luz que cabe en una boca

de limos, de volumen. Espacio claro
y habitado en un río en la garganta.

Un fruto, un claustro anunciado
en un cuerpo de operario en combustión.

DE BRUÇOS

Ao M.C.F.S

Que uma nave poisada no teu rosto
com o seu peso de metal, te cubra.
E habites lento na memória. Cheio
de fendas, cal e coisas fixas. Morte

que chamo rio, pedra ardente (sol)
de morte que chamo arado, lento autor
de lábios removidos. Terra. Edema.
Tombar apenas, breve oscilação.

Junto à terra te perdes meu amigo
(na memória) da terra que te leva
e te arrefece. Mais que o mundo antigo.

Junto à terra te perdes na memória
(de um corpo que vai gasto e é ainda)
cheio de fendas. Tarde e na memória.

Boca abajo

Que una nave posada en tu rostro
con su peso de metal, te cubra.
Y habites lento en la memoria. Lleno
de grietas, cal y cosas fijas. Muerte

que llamo río, piedra ardiente (sol)
de muerte que llamo arado, lento autor
de labios removidos. Tierra. Edema.
Caer solamente, breve oscilación.

Junto a la tierra te pierdes amigo mío
(en la memoria) de la tierra que te lleva
y te enfría. Más que el mundo antiguo.

Junto a la tierra te pierdes en la memoria
(de un cuerpo que va gastado y existe aún)
lleno de grietas. Tarde y en la memoria.

Oficina de carne e de fogueira
instalada no solo. A mais perfeita
artífice do amor e da medida
da arte que se traça sem rumor.

Em círculo gelando como o tempo
lentamente sentada na poeira
ártica. A geradora de estações
que nada já promove, em fruto ou planta.

Um magma amado. E não amargo.
Na súbita praia resumida.
Uma vogal aberta para o sol
escamada em repouso. Quase cinza.

Descansa sobre o tojo. O peixe frio
do fogo e do amor já despedida.
No resto de oficina o pó instala
a solidão do útero e de boca.

Taller de carne y de hoguera
instalado en el suelo. El más perfecto
artífice del amor y de la medida
del arte que se traza sin rumor.

En círculo helando con el tiempo
lentamente sentado en el polvo
ártico. El generador de estaciones
que nada ya promueve, en fruto o planta

Um magma alejado. Y no amargo.
En la súbita playa resumida.
Una vocal abierta al sol
escamada en reposo. Casi ceniza.

Descansa sobre la maleza. El pez frío
del fuego y del amor ya despedida.
En el resto del taller el polvo instala
la soledad del útero y de la boca

Com os braços deitados na memória
dos velhos objectos que fazer
que fazer do bronze e da certeza
dos amargos amigos a morrer

dos antigos a boca em cada gesto
amigos o amor que os consome
que fazer se nada reactiva
o mecanismo aos passos e ao nome

se nem pedras nem aves os motores
das estações do ano sobre o corpo
dos rios de metal o que fazer
em cada um de vós em abandono

se queimadas a voz e a garganta
nenhuma forma ou cinza ainda perdura
mais densos os amigos do que a morte
exilados do mar na água dura.

Con los brazos echados en la memoria
de los viejos objetos por hacer
por hacer de bronce y de la seguridad
de los amargos amigos muriendo

de los antiguos recordados en cada gesto
amigos el amor que los consume
qué hacer si nada reactiva
el mecanismo a los pasos y al nombre

si ni piedras ni aves los motores
de las estaciones del año sobre el cuerpo
de los ríos de metal qué hacer
en cada uno de vosotros en abandono

si quemadas la voz y la garganta
ninguna forma o ceniza aún perdura
más densos los amigos que la muerte
exiliados del mar en el agua dura.

Para o Luís

Arma de guerreiro leva
arte de amor não de guerra
uma ave breve e antiga
tristeza ateniense

a que de guerreiro leva
espera de penélope não guerra
do ventre o monte pequeno
o mar de sua cama

arma de morte guerreira
da que se adensa na pele
da que se prova no solo
e é violenta

arma de morte guerreira
que no corpo dentro pesa
menos ainda que mancha
que peso de ave

menos que sombra ou que gesto
dispostos no coração
que roupa leve ou palavra
de emigração.

Para Luís.

Arma de guerrero lleva
arte de amor no de guerra
un ave breve y antigua
tristeza ateniense

la que de guerrero lleva
espera de penélope no guerra
del vientre el monte pequeño
el mar de su cama

arma de muerte guerrera
de la que se adensa en la piel
de la que se prueba en el suelo
y es violenta

arma de muerte guerrera
que en el cuerpo dentro pesa
menos aún que mancha
qué peso de ave

menos que sombra o qué gesto
dispuestos en el corazón
que ropa leve o palabra
de emigración.

EXTINÇÃO (VENTRE)

O feto cresce e morre, na medida
do mar em que se move, escuro e igual.
Mãe futura, que crias na ogiva
o sal, o limo, a alga maternal.

Armas a linha na manhã passada
e com fogo acordas para sempre
a forja, o teu destino. Nele traças
a construção da carne no teu ventre.

Elabora-se o feno e os animais
que regressam por ti e se despedem.
Mãe futura deitada no calor.

Entregas o teu ventre à madrugada
de sílica e de sol em que inventaram
a extracção do trigo e do amor.

Extinción (vientre)

El feto crece y muere, en la medida
del mar en que se mueve, oscuro e igual.
Madre futura, que creas en la ojiva
la sal, el limo, el alga maternal.

Armas alineadas en la mañana pasada
y con fuego despiertas para siempre
la forja, tu destino. En él trazas
la construcción de la carne en tu vientre.

Se elabora el heno y los animales
que regresan por ti y se despiden.
Madre futura acostada en el calor.

Entregas tu vientre a la madrugada
de sílex y de sol en que inventaron
la extracción del trigo y del amor.

OS CAMPOS VISUAIS

OS DIAS REGRESSIVOS

Fragmento primeiro

I

De que te vestes, corpo
a bando nado¹⁷⁷
da luz no teu país. De que te cobres?
Esquecido da agua e sem
leitura. De que lado
passarás a viver
(ou, transigindo,
de que lado
passarás a morrer, a clarear)?

II

Em que sarça em que lavoura
recomeças *noche oscura*
Amada en el Amado transformada
S. Juan alterado a nomear
as coisas todas elas alteradas.

De que modo assim
se ateiam se semeiam
de que modo perecem na cabeça?

I

¿De qué te vestes, cuerpo
de un montón de cosas nacido
de la luz en tu país. ¿De qué te cubres?
Olvidado del agua y sin
lectura. ¿De qué lado
pasarás viviendo
(o transigiendo,
de qué lado
pasarás muriendo, clareando)?

II

¿En qué zarza en qué tierra de cultivo
recomienzas *noche oscura*
Amada en el Amado transformada
S. Juan alterado nombrando las
cosas todas ellas alteradas.

¿De qué modo así
se quemán se siembran
de qué modo perecen en la cabeza?

Juan de
la Cruz

¹⁷⁷ La fragmentación de la palabra es un recurso productivo que, por una parte, mantiene el sentido real del término sin fragmentar (‘abandonado’), pero, por otra parte, aumenta la significación al dividir la palabra (‘de un montón de cosas’). Es el receptor en el proceso de lectura quien dota de mayor sentido al recurso operado en la grafía.

III

*El rostro recliné sobre el
Amado e desertou*
i.e.¹⁷⁸. moveu pelo deserto
o ser navegador
de corpos e de dunas
(perito e estrategia
em aves migratórias).

Juan de
la Cruz

IV

Pensá-Lo é destruí-
-Lo. Por isso O pensa.
Residual, O ama.
Mas em que osmose ou
canto subvertido?
Em que deserto ou
caos O organiza?

Juan de
la Cruz

V

Amando nada abando-
nado. Espeso
como a água e
clamando: amo-Te
amo-Te! Pela água
pelo fogo pela terra pelos
ícones- onde e porque
sei que não existes.

Juan de
la Cruz

III

*El rostro recliné sobre el
Amado y desertó*
e.e. se movió por el desierto
el ser navegante
de cuerpos y de dunas
(perito y estrategia
en aves migratorias).

IV

PensarLo es destruir-
- Lo. Por eso Lo piensa.
Residual, Lo ama.
¿Pero en que ósmosis o
canto subvertido?
¿En qué desierto o
caos Lo organiza?

V

Amando nada abando-
nado. Espeso
como el agua y
clamando: ¡Te amo
te amo! Por el agua
por el fuego por la tierra por los
iconos- donde y porque
sé que no existes.

¹⁷⁸ Isto é? (i.e.). En castellano 'esto es'(e.e.)?

VI

Estão o teu lugar a tua sede
certos? Localizados no último
verão, apascentando
o tempo? Estão as tuas
coisas perfeitas e imóveis
à espera sobre a mesa
sem ácidos nem gasto?

VII

Depois de nova
imagen, prenhe de
infância, no divisível
leito entre dois corpos
-serás ainda igual
ao teu minuto certo? Ao
teu contentamento?

VIII

Disse: e tudo o mais
renova, isto é
sem cura.
Porém, como não és
perfectamente infiel
em cada acto, ontem
ou hoje. Ou, por exemplo,
depois da tua escrita?

Sá de
Miranda

VI

¿Están tu lugar y tu sed
seguros? ¿Localizados en el último
verano, apascentando
el tiempo? ¿Están tus
cosas perfectas e inmóviles
esperando sobre la mesa
sin ácidos ni derroche?

VII

Después de nueva
imagen, preñada de
infancia, en el divisible
lecho entre dos cuerpos
-¿serás aún igual
a tu minuto seguro? ¿A
tu satisfacción?

VII

Dije: y todo lo demás
renueva, esto es
sin preocupación.
Sin embargo, ¿cómo no eres
perfectamente infiel
en cada acto, ayer
u hoy. O, por ejemplo,
después de tu escritura?

IX

Levita a dor, medindo-a
em frágeis anemó-
metros, em incerto tem-
po seco. O que a mede
em fios, capilares,
vive? Nessa tensão
se vive?

X

Uma lição procuro
sob a terra. Lição dura,
durável, alimento.
Uma lição arável,
matéria que se informe
(incómodos, os rios
ensinam, movimentam).

XI

*Não mais luz ou mais
azul. Mais lucidez,
mentálica luz. Mais
a mar, a ferir o vo-
o da ave (de Perse a
Braque) pela voz
pelo som pela retina
de um lúcido mar íntimo.*

IX

Levita el dolor, midiéndolo en
fráguiles anemó-
metros, en incierto tiem-
po seco. ¿Lo que lo mide
en hilos, capilares,
vive? ¿En esa tensión
se vive?

X

Una lección busco
bajo la tierra. Lección dura,
durable, alimento.
Una lección arable
materia que se informe a sí misma
(incómodos, los ríos
enseñan, se mueven).

XI

*No más luz o más
azul. Más lucidez,
mentálica luz. Pero
la mar, hiriendo el vuel (o)
el del ave (de Perse a
Braque) por la voz
por el sonido por la retina
de un lúcido mar íntimo.*

XII

Idade do pão! Metamorfose
cara ao coração.

Das aves, do seu leito
maduro em movimento.

Idade das colheitas,
dos rios, da suspeita
precoce, sem sustento.

XII

¡Edad del pan! Metamorfosis
cara al corazón.

De las aves, de su lecho
maduro en movimiento.

Edad de las cosechas
de los ríos, de la sospecha
precoz, sin sustento.

XIII

A sua escrita: tensão
e atenção acumuláveis
em sua estável arma-
dura. Talvez em tua
fóssil consciência
(tua ciência fácil
e segura).

XIII

Su escritura: tensión
y atención acumulables
en su estable arma-
dura. Tal vez en tu
fósil consciencia
(tu ciencia fácil
y segura).

XIV

De manhã, aquecido
pela luz, descobriu:
clareiras, zonas de
ruptura, uma dupli-
cidade¹⁷⁹ perfeita.
Levitador! Fomen-¹⁸⁰
tador da divisão.
Ecce homo, o homicida.

XIV

Por la mañana, calentado
por la luz, descubrió:
claros, zonas de
ruptura, una dupli-
cidad(ciudad) perfecta.
¡Levitador! Fomen-
tador da división.
Ecce homo, el homicida.

¹⁷⁹ Doble/ ciudad.

XV

Contenta-te em abrir
os olhos pela tarde, pela
sombra. Pensando
da retina: como vive
e funciona? Como não
cega? Tão baça e
resistente.

XVI

Uma ruptura ou fenda
hereditária, e a tua
vida muda. Pensaste
nos fornos, nos arados, em vários
utensílios que com ela
se mudam?
Com ela se aterram
e se alteram.

XVII

Não é ainda o
pânico. Se não rompeu
o pranto. Se o entreténs
algures, no seu rumor
interno. Não é, ainda,
ou já se vai queimando
no álcool, na cabeça?

XV

Conténtate en abrir
los ojos por la tarde, por la
sombra. Pensando
desde la retina: ¿cómo vive
y funciona? ¿Cómo no
ciega? Tan sin brillo y
resistente.

XVI

Una ruptura o grieta
hereditaria, y tu
vida muda. ¿Has pensado
en los hornos, en los arados, en varios
utensilios que con ella
se mudan?
Con ella se entierran
y se alteran.

XVII

No es aún el
pánico. Si no rompió
el llanto. Si lo entretienes
en algún lugar, en su rumor
interno. ¿No es, todavía,
o ya se va quemando
en el alcohol, en la cabeza?

¹⁸⁰ La fragmentación de la palabra *fomentador* produce dos lexemas: *fomen-* (hambre) + **tador* = *dador*, 'aquel que provoca y siente hambre por la división'.

XVIII

Amava, perplexo. Já
não amava, pois. Apenas
pensava. Dormia
com a sua mão na terra,
a boca contra ela.
Sedento, à gravidade
cedendo a sua vida.

XVIII

Amaba, perplejo. Ya
no amaba, pues. Solamente
pensaba. Dormía.
con su mano en la tierra,
la boca contra ella.
Sediento, a la gravedad
cediendo su vida.

XIX

Antígona E dizia com uma
súbita ternura pela
luz: fuge, ama!
Ama o teu incêndio
a terra, o insenso
sine senso, ó amadora
do (s) sentido (s).

XIX

Y decía con una
súbita ternura por la
luz: !huye, ama!
Ama tu incendio
la tierra, el sin sentido
sine senso, Oh aficionada
del (de los) sentido (s).

XX

Antígona Interrompeu um surto
de beleza, embalsamou
as aves, suspendeu-as
do tráfego, os inúteis
gestos de água, a poesia
molecular, e o dia
(e, finalmente, os dias).

XX

Interrumpió un brote
de belleza, embalsamó
las aves, las suspendió
del tránsito, los inútiles
gestos de agua, la poesía
molecular, y el día
(y, finalmente, los días).

XXI

Não o mudei, o rumbo.
Mas o rumor é outro e
a distância, outra,
a distensão, a dança. Outras
as palavras. O espaço se
alterou. E as águas,
os corpos e os rios são
os mesmos?

XXII

Pastoreia o ser. Pastor-
eia a rês, abando-
nada. Res publica e
urbana, a resíduo.
E se desperta
em lúcida manhã
lúcido, a manhã
suporta? Demente,
não a queima?

XXIII

Hás-de rio Hades romper-
-nos? Se o teu leito já
não em pedra mas em
leito. Atrito de morada
ou amorado¹⁸¹? Como
hás-de rio romper
o atrito desta casa? Os rigor-
ossos mortos, as ambíguas mol-
duras?

XXI

No lo cambié, el rumbo.
Pero el rumor es otro y
la distancia, otra,
la distensión, la danza. Otras
las palabras. El espacio se
alteró. ¿Y las aguas
los cuerpos y los ríos son
los mismos?

XXII

Pastorea el ser. Pastor-
jea! la res abando-
nada. Res publica y
urbana, la hez.
Y se despierta
en lúcida mañana
lúcido,¿ la mañana
soporta? Demente,
¿no la queima?

XXIII

¿Tienes río Hades que romper-
nos? Si tu lecho ya
no en piedra sino en
lecho.¿ Dificultad de morada
o exiliado?¿Cómo
tienes río que romper
la dificultad de esta casa? ¿ Los rigor-
osos(huesos) muertos, las ambíguas mol- 182
duras?

FRAGMENTO SEGUNDO

I

Da água à terra, ao corpo, à luz, os elementos de uma experiência e uma erosão ininterruptas. Sobre o movimento e a desordem, em que tudo repousa, um exercício rigoroso: o dúbio olhar.

I

Desde el agua a la tierra, al cuerpo, a la luz, los elementos de una experiencia y una erosión ininterrumpidas. Sobre el movimiento y el desorden, en que todo reposa, un ejercicio riguroso: el dudoso mirar.

II

Violenta e lenta, se cumprida, é a experiência. Não voltarás ao campo das hipóteses A tua vida avança e retrocede. Os sentidos são amplos, mas precisos. Quererás defender a claridade: mas é clara a chuva

¹⁸¹ ¿Atrito de morada= amorado. Parece un acrónimo formado con los términos subrayados:a-morad-o.

¹⁸² Mole(mol/dura).

**do teu cérebro, já tão experimental e experiente? São
claros os caminhos em que tu, tudo se refaz e o caos
é-nos a via, a mais segura?**

II

Violenta y lenta, si se logra, es la experiencia. No volverás al campo de las hipótesis. Tu vida avanza y retrocede. Los sentidos son amplios, pero precisos. Querrás defender la claridad: ¿pero es clara la lluvia de tu cerebro, ya tan experimental y experimentado? ¿Son claros los caminos en que tú, todo se rehace y el caos es para nosotros la vía, la más segura?

III

**Violento é o que vi chegar, hoje, com
a bagagem divisível. As águas de fendiam-se
nas mãos e no crânio inscrevera a solidez
(descontemos-lhe a chuva
e as brevíssimas zonas de ruptura).**

III

Violento es lo que vi llegar, hoy, con el equipaje divisible. Las aguas se de fendían¹⁸³ en las manos y en el cráneo había inscrito la solidez (descontémosle la lluvia y las brevísimas zonas de ruptura).

IV

A segurança das colunas, não obstante a

¹⁸³Defendiam(de *fenda*, 'se agrietaban, se separaban').

água e a luz que lhe são próprias, os elementos corrosivos, é perfeita. Mas quem promove, quem lhes garante a persistência? O variável e curvo cristalino.

IV

La seguridad de las columnas, a pesar del agua y la luz que les son propias, los elementos corrosivos, es perfecta. ¿Pero quién promueve, quién les garantiza la persistencia? El variable y curvo cristalino.

V

Hoje, pouco afirma. O que era firme e sustentável- a cafeína, os hábitos, tropismos do corpo para a luz- foi já revisto num hábil processo de renúncia. O que era firme interroga, obscurece. Duvidosas são todas as colunas.

V

Hoy, poca cosa se mantiene. Lo que era firme y sustentable- la cafeína, los hábitos, tropismos del cuerpo hacia la luz- fue ya revisado en un hábil proceso de renuncia. Lo que era firme interroga, oscurece. Dudosas son todas las columnas.

VI

No entanto, é sobre esse sistema que desliza: a insegurança, os problemas da luz, em pleno dia, a imprecisão dos crânios, luminosa. Sobre eles derrama esta acidez, uma severa forma de amizade.

VI

Sin embargo, es sobre ese sistema

que se desliza: la inseguridad, los problemas de la
luz, en pleno día, la imprecisión
de los cráneos, luminosa. Sobre ellos
se derrama esta acidez, una severa
forma de amistad.

VII

**Nelas habito, por momentos, mas por que
vias respiro, se essa vida
é gráfica demais, e perecível? As margens
recupero, a perícia dos rios, o sustento dos
sentidos. Mas em que materiais se
movem, tão solúveis.**

VII

En ellas habito, por momentos, pero ¿por qué
vías respiro, si esa vida
es demasiado gráfica, y perecedera? Las márgenes
recupero, la pericia de los ríos, el sustento de los
sentidos. Pero en qué materiales se
mueven, tan solubles.

VIII

**É possível ser dócil na exigência? No entanto, o ser
dócil é indigente. É severo na abulia, no seu grande
descalabro, no que resta? Constrói, em coerência,
uma paisagem acre e sem verdura?**

VIII

¿Es posible ser dócil en la exigencia? Sin embargo, el ser
dócil es indigente. ¿Es severo en la abulia, en su gran
infortúnio, en lo que queda? ¿Construye, con coherencia,
un paisaje acre y sin verdor?

IX.

**Não seria possível evitar este trajecto, em demasia
próximo da accão e dos relevos? Só através do**

**crânio, dos seus rios e da chuva, aportaremos
à locura?**

IX

¿No sería posible evitar este trayecto, en demasía
próximo a la acción y a los relevos? ¿Solo a través del
cráneo, de sus ríos y de la lluvia, aportaremos
a la locura?

X

**Por vezes, na áspera paisagem
que há muito desconhece os veios de água,
os íntimos lençóis, procura-se um indício
de verdura. Algo que nos suporte
a inclemência.**

X.

A veces, en el áspero paisaje
que hace mucho desconoce los veneros de agua,
las íntimas sábanas, se busca un indicio
de verdor. Algo que sustente
la inclemencia.

XI

**Respira, tensiona. Os grandes surtos
da memória e da experiêncía se derramam,
inconsistentes, sobre o leito. Já nem
o caos é edificado. Conserva-te,
impõe os teus resíduos.**

XI

Respira, estírate. Los grandes brotes
de la memoria y de la experiencia se derraman,
inconsistentes, sobre el lecho. Ya ni
el caos está edificado. Consérvate,

impón tus residuos.

XII

**Como pode, em rigor, ser tão fiel a uma
tácita vida? Adiado *sine die* o seu (o) caso
voluntário, em nome de certos lugares e
moradias. Tornando-se habitável em períodos
particulares e violentos. Ou cedendo
um certo repouso às tuas margens.**

XII

¿Cómo puede, en rigor, ser tan fiel a una
tácita vida? Aplazando *sine die* su (el) caso
voluntario, en nombre de ciertos lugares y
moradas. Volviéndose habitable en períodos
particulares y violentos. O cediendo
un cierto reposo a tus márgenes.

FRAGMENTO TERCEIRO.

FRAGMENTO TERCERO

I

**Campos de ira, tão vasto sentimento
vos afasta. Íris morta! Os actos radicais
constroem, em projecto, um frágil
universo- a tinta, o espaço óptico.
Descansam os sentidos sobre pródigas
defesas: os filtros turvos, as precauções
na sua cura. Os nervos tersos
da análise da vida e da matéria.**

I

Campos de ira, tan vasto sentimiento
os aparta. ¡Iris muerto! Los actos radicales
construyen, un proyecto, un frágil
universo- la tinta, el espacio óptico.
Descansan los sentidos sobre pródigas
defensas: los filtros turbios, las precauciones
en su cura. Los nervios tersos
del análisis de la vida y de la materia.

II

**Desviam-se dos livros. Hoje escreve
contra a morte dos olhos, a existência
passível de leitura. Ineptos, os sons
perdem-se na encosta. O vento fere
ainda? Inscrito
na área da cabeça, é esse rasto
ainda vivo. Domino a sua queda, os seus poderes
plumitivos, a sua força hereditária.**

II

Se desvían de los libros. Hoy escribe
contra la muerte de los ojos, la existencia
pasible de lectura. Ineptos, los sonidos
se pierden en la pendiente. ¿El viento hiere
aún? Inscrito
en el área de la cabeza, está ese rastro
aún vivo. Domino su caída, sus poderes
literarios, su fuerza hereditaria.

III

**Persistir no imutável. Preencher
os anos que nos moldam
no vigor da fibra, no duro movimento
interior- a que destino, a que imaturo
ritmo, sem preço? Pois é o caro
prémio deste dorso,
de o cumprir, pensar, até ao fim.
Ou de saber adestrá-lo até que,
exausto, só impulso
vigore- a morte lida
num próximo sentido, ainda vivo.**

III

Persistir en lo inmutable. Rellenar
los años que nos modelan
en el vigor de la fibra, en el duro movimiento
interior- ¿ a qué destino, a qué inmaduro
ritmo, sin precio? Pues es el caro
premio de este dorso,
de cumplirlo, pensar, hasta el fin.
O de saber adiestrarlo hasta que,
exhausto, solo impulso
vigorice- la muerte leída
en un próximo sentido, aún vivo.

IV

**Como contacto único, a distância
entre as fronteiras. Solidários, os campos
de visão? Fonte comum, brilho, sintomas
de amizade? Tudo o que, fora,
como vemos. O ar, as linhas variáveis
do horizonte, comuns,
reflectidas. Assim crescemos,
paisagens de uma lógica imprecisa.**

IV

Como contacto único, la distancia
entre las sienas. ¿ Solidarios, los campos
de visión? ¿ Fuente común, brillo, síntomas
de amistad? Todo lo que, había sido,
como vemos. El aire, las líneas variables
del horizonte, comunes,
reflejadas. Así crecemos,
paisajes de una lógica imprecisa.

V

**Uma lógica preside a esta noite.
Expulsa as sílabas, destrói a ilusão
dos livros, é táctil e real. Assisto à
sua composição, perdida a luz
e os reflexos: o breve ritual
da desfocagem, o movimento científico
do sol; os crânios submissos
entrando na penumbra e no exílio.**

V

Una lógica preside esta noche.

Expulsa las sílabas, destruye la ilusión
de los libros, es táctil y real. Asisto a
su composición, perdida la luz
y los reflejos: el breve ritual
del desenfoque, el movimiento científico
del sol; los cráneos sumisos
entrando en la penumbra y en el exilio.

VI

**Nos días revelados, na posse do que dita
o pó e as vigílias, nessa lenta
profusão de imagens e de rostos
traídos, roídos de beleza
-um dorso decomposto, deitado
sob a treva. E a cabeça
inclinada
cada vez mais no seu lençol.**

VI

En los días revelados, en la posesión del que inspira
el polvo y las vigílias, en esa lenta
profusión de imágenes y de rostros
traídos, roídos de belleza
-un dorso descompuesto, echado
bajo la niebla. Y la cabeza
inclinada
cada vez más en su sábana.

VII

**Ordem exterior, sentidos renitentes
à aniquilação, ao extermínio. O problema
de uma moral primeira, de sinais.**

**É o lugar de um movimento, de imutável
fidelidade nos limites.**

**Suporta-se o silêncio. A crosta
do imóvel. Mas quem exerce
este poder primário e punitivo?**

VII

Orden exterior, sentidos obstinados
a la aniquilación, al exterminio. El problema
de una moral primera, de señales.

Es el lugar de un movimiento, de inmutable
fidelidad en los límites.

Se soporta el silencio. La costra
de lo inmóvil. ¿Pero quién ejerce
este poder primario y punitivo?

VIII

**Descemos para o mar. A economia
dos gestos, da matéria perecível
é árdua e inútil. Os deuses cegos
perderam o seu brilho, sobre as águas. Rodeiam
a pupila, cansada pelo sol, enfraquecida
pela acção dos nervos e das vagas. Reproduzem
imagens lógicas, construções sólidas
e rígidas. Todo o rigor possível
destas praias.**

VIII

Descendemos hacia el mar. La economía
de los gestos, de la materia precedera
es ardua e inútil. Los dioses ciegos

perdieron su brillo, sobre las aguas. Rodean
la pupila, cansada por el sol, debilitada
por la acción de los nervios y de las olas. Reproducen
imágenes lógicas, construcciones sólidas
y rígidas. Todo el rigor posible
de estas playas.

IX

**Mas nada aqui, embora estável,
nos redime do fim e do excesso,
viáveis, à demência.**

**Exíguo, o pensamento constrói
paisagens sóbrias: um rosto
magro, insociável, corrompido
por hábitos marítimos. A sombra
intensa e dura. A exímia
e nítida cegueira.**

IX

Pero nada aquí, aunque estable,
nos redime del fin y del exceso,
viables a la demencia.

Exiguo, el pensamiento construye
paisajes sobrios: un rostro
delgado, insociable, corrompido
por hábitos marítimos. La sombra
intensa y dura. La eximia
y nítida ceguera.

X

**Quem poderá deter a extrema
organização: os nervos dispersivos, os gestos
do saber, os tensos soros
despendidos- a perfeição perdida?
Domina-se o crânio, a pobreza do**

**espaço, na mais áspera mestria. Junto
aos pulmões descobrem: as formações etílicas,
o pó, a ressonância. Ainda quentes,
os órgãos de um ser vivo.**

X

¿Quién podrá detener la extrema
organización: los nervios dispersos, los gestos
del saber, los tensos sueros
descolgados- la perfección perdida?
Se domina el cráneo, la pobreza del
espacio, en la más áspera maestría. Junto
a los pulmones descubren: las formaciones etílicas,
el polvo, la resonancia. Aún calientes,
los órganos de un ser vivo.

CÂMARA ESCURA

1

Decomposição. A cega luz, legível sobre o rosto,
queimado, da película. A folha dúbia
desprende-se do in-fólio. Ou é o autono?
O cavar do furor, em plena terra?

Reabro o in-fólio. A essa luz a
folhagem cresta. Invade o rosto, as áreas
tácteis, vocubulares - a câmara escura,
as tinas, negativos. Folhas

que se dissolvem, rápidas, do frágil
diafragma até ao corpo, morto.

Vallegrande Agora, a luz expande-se. Conduz
o corpo, entre a folhagem; hirto

Aí não vibra; solidário
do espaço rigoroso - *rigor mortis*-
da terra, sob as cinzas. É o lugar
dos sulcos e das rugas, da humanidade

que o tempo deposita na retina.
E face a estas tábuas, húmus, chuva,
que face ainda vive? Inútil, dorme
na rigidez da pele outra película.

recomposição O rosto desce, deflagrando. O ângulo
raso, entre retábulos e sombras,
sustém que imagen, que retina
violenta, entre escarpas e dureza?

A pobreza rural, por este crânio
morto, aberto pela luz. Retiro-o,
então, do banho. Pouso-o no in-fólio
sob a viva folhagem: fibras, nervos.

1.

descomposición La ciega luz, legible sobre el rostro
quemado, de la película. La hoja dudosa
se desprende del infolio. ¿O es el otoño?
¿El cavar del furor, en plena tierra?

Reabro el infolio. A esa luz el
follaje quema. Invade el rostro, las áreas
táctiles, vocabulares - la cámara oscura,
las cubetas de revelado, negativos. Hojas

que se disuelven, rápidas, desde el frágil
diafragma hasta el cuerpo, muerto.

Vallegrande Ahora, la luz se expande. Conduce
El cuerpo, entre el follaje; áspero

Ahí no vibra; solidario
desde el espacio riguroso - *rigor mortis* -
desde la tierra, bajo las cenizas. Es el lugar
de los surcos y de las arrugas, de la humedad

que el tiempo deposita en la retina.
Y frente a estas tablas, humus, lluvia,
¿qué aspecto aún vive? Inútil, duerme
en la rigidez de la piel otra película.

recomposición El rostro descende, deflagando. ¿El ángulo
raso, entre retablos y sombras,
sostiene qué imagen, qué retina
violenta, entre taludes y dureza?

La pobreza rural, por este cráneo
muerto, abierto por la luz. Lo aporto,
entonces, del baño de paro. Lo deposito en el infolio
bajo el vivo follaje: fibras, nervios.

o quarto

O apuro do ar, o movimento
do flash - mental - cavam no quarto
diafragma ambíguo: a tosse rouca
do óxido do gás, da luz

sobria de leitura. Geometria,
a das imagens, turva. O delírio
da espécie; entrando em coma, pausa, rí-
tmica: o vento que abre, na janela

ainda escrita, o peso da sintaxe
viva- a luz, estímulos, o mármore
reagindo ao que vive- vontade
de levantar o pó, por entre os livros,

traduzir o seu fluxo. Ou soprá-lo
pelas margens- brancas, ilegíveis.

o Livro

Esse o lugar. O extremo
deserto, o pó das linhas, a clareza

do olhar que se revê,
dúplice e mortal.

Reconheço essa morte, em exercício
precário, como um ciclo: da água.

às toalhas, imunes, sob a terra.

Aí repetem: a substância, os líquidos,
o código comum -a chuva neutra
sobre as folhas. Paisagem cujo brilho

reflete, entre volumes.

Resistiram, Cesário, entre essas páginas
e a loucura? As ruas construídas
em magma, como o lavor

da água. Um privilégio morto
-é do ofício- e homicida.

O real e a análise, na luz póstuma
do Livro, já sem rosto.

o quarto **O ar que, dentro dos pulmões, circula
altera-se. É o mesmo das imagens,
denso; as árvores, o ferro, o seu vapor
de enxofre; os dias mortos- de atenção**

**e gasto perceptivo. E onde pôr,
agora, a exacta dimensão? Na mão
cremada, no fogo imensurável?
Medir-se com imagens, breves**

**desvios da matéria? A régua jaz
sobre a madeira, a cama, outras mobílias
inexactas à vista- todo o real
oscila no seu leito. Ou haverá,**

**porém, outro rigor: visível, táctil,
um rasto de paisagem, de sentidos?
Então, já póstumo e alheio,
o que descreve, neutro, ainda brilha.**

2

la habitación La estrechez del aire, el movimiento
del flash- mental- cavan en la habitación
diafragma ambiguo: la tos ronca
del óxido del gas, de la luz

sobria de lectura. Geometría
la de las imágenes, turbia. El delirio
de la especie; entrando en coma, pausa, ri(ríe)-
tmica: el viento que abre, en la ventana

aún escrita, el peso de la sintaxis
viva- la luz, estímulos, el mármol
reaccionando a lo que vive- deseo
de levantar el polvo, por entre los libros,

traducir su flujo. O soplarlo
por los márgenes- blancos ilegibles.

el Libro Ese lugar. El extremo
desierto, el polvo de las líneas, la claridad

del mirar que se vuelve a ver
doble y mortal.

Reconozco esa muerte, en ejercicio
Precario, como un ciclo: del agua

a los manteles, inmunes, bajo la tierra.
Allí repiten: la sustancia, los líquidos,
el código común- la lluvia neutra
sobre las hojas. Paisaje cuyo brillo

refleja, entre volúmenes.
¿Resistieron, Cesáreo, entre esas páginas
y la locura? Las calles construidas
en magma, con el trabajo

del agua. Un privilegio muerto
-es de oficio- y homicida.
Lo real y el análisis, en la luz póstuma
del libro, ya sin rostro.

la habitación El aire que, dentro de los pulmones, circula
se altera. Es lo mismo que las imágenes,
denso; los árboles, el hierro, su vapor
de azufre; los días muertos- de atención

y consumo perceptivo. ¿Y dónde poner,
ahora, la exacta dimensión? ¿En la mano
incinerada, en el fuego inmensurable?
¿Medirse con imágenes breves

desvíos de la materia? La regla yace
sobre la madera, la cama, otros muebles
inexactos a la vista- todo lo real
oscila en su lecho. ¿O habrá,

sin embargo, otro rigor: visible, táctil,
un rastro de paisaje, de sentidos?
Entonces, ya póstumo y ajeno,
lo que describe, neutro, aún brilla.

3

A biografia. Revejo-a em tecidos
fibrosos, retraindo-se. É já visível
a anquilose, o vento austero
disperso pelos gastos, mais lentos

e difíceis. Amigração das aves
inicia-se. Junto à costa
atlântica, falava-me do tempo, a viração
nefasta, o nevoeiro

poroso, sobre os ossos. Era o período
de estado: rajadas cubitais, golpes
de vento, as migrações da dor, articulares...
As metáforas clínicas. Procura,

apesar disso, algum sossego. Invoca ainda
o elemento natal, o livro prematuro
do inverno. E a dureza da neve,
os domínios do gelo, imprevisíveis.

Com as chuvas de abril, a migração
atinge órgãos vitais. A violência
perdida pelos móveis, nas janelas
translúcidas, no rumo vagoroso

da voz. Vigia os gestos, os indícios de
pânico, a previsível eclosão
da crise. Deformações, desvio dos
dedos no lado cubital, arthritis

- o peso das noções.

Endurecem os sons, as linhas vistas
até ao declínio, o vento imóvel

semeando nos campos. Todo o regresso

**persiste na matéria: os vários
motores de frio, a opressão
em fornos, o gelo amontoado
em cavernas e sombras, pulmonares.**

3

La biografía. La vuelvo a ver en tejidos
fibrosos, retrayéndose. Es ya visible
el anquilosamiento, el viento austero
disperso por las pérdidas, más lentas

y difíciles. La migración das aves
se inicia. Junto a la costa
atlántica, me hablaba del tiempo, la brisa
nefasta, la niebla

porosa, sobre los huesos. Era el período
de estado: ráfagas cubitales, golpes
de viento, las migraciones del dolor, articulares...
Las metáforas clínicas. Busca,

a pesar de eso, algún sosiego. Invoca aún
el elemento natal, el libro prematuro
del invierno. Y la dureza de la nieve,
los dominios del hielo, imprevisibles.

Con las lluvias de abril, la migración
alcanza órganos vitales. La violencia
perdida por los muebles, en las ventanas
traslúcidas, en el rumbo sosegado

de la voz. Vigila los gestos, los indicios de
pánico, la previsible eclosión
de la crisis. Deformaciones, desvío de los
dedos en el lado cubital, artritis

-el peso de las nociones.

Endurecen los sonidos, las líneas vistas
hasta el declive, el viento inmóvil
sembrado en los campos. Todo el regreso

persiste en la materia: los varios
motores de frío, la opresión
en hornos, el hielo amontonado
en cavernas y sombras, pulmonares.

EXTRACTOS

O ruído do mar, o seu roído
através de canais. Que banho o
sopra e elege por ruínas e ruínas
e que História o
destrói, cantando
o ido, a memó-
ria nos
os-

sos?
O lar, o lar se imove, sob o fluxo
do mar; pasto em molduras
e no fogo, em sua cálida
grafia. Eis
o presente: raso
de larvas e de história
em seu casulo inserto. Desses campos,
mente
capta
o roído, o brilho, a tesitura
dos lares, em vasta ruína.
Escreve ou pensa; uma toalha, vítrea.
Resiste ao clamor, ao denso
das retinas, vivas: dorsos
jovens, rútilos ou apenas
servidores de imagens, destruídas.

EXTRACTOS

El ruido del mar, su carcoma
a través de canales. ¿Qué baño lo
sopla y lo elige entre ruinas y ruinas
y que la historia lo
destruye, cantando
lo ido, la memoria en los
hue-

sos

El hogar, el hogar se para, bajo el flujo
del mar; me deleito en marcos
y en el fuego, en su cálida
grafía. He aquí
el presente: lleno
de larvas y de historia
en su capullo inserto. De esos campos,
miente
capta
la carcoma, el brillo, la tesitura
de los hogares, en vasta ruina.
Escribe o piensa: un mantel, vítreo.
Resiste al clamor, a la densidad
de las retinas; vivas: dorsos
jóvenes, rútilos o solamente
servidores de imágenes, destruidas.

**Nem sempre, entre os ilíacos, quem pense
nessa glória – o pó, a crosta pública,
o rito deste crânio – no regime
do inverno, na póstuma
tensão das suas fibras
distendidas; o mar, erecta
brisa sobre a testa. Cego
cego! O ar respira, canta, re-**

**conduz ao recto mar, roído
e fixo- em toda a dureza**

**da matéria – a vasta flora
da nevrose: extintas
manhãs por entre os dias, trilhos,
as regiões sem beleza ou a difícil
ruta- extractos, lava.
O puro gás.**

No siempre, entre los íliacos, hay quien piensa
en esa gloria- el polvo, la costra pública,
el rito de este cráneo,- en el régimen
del invierno, en la póstuma
tensión de sus fibras
distendidas; el mar, erecta
brisa sobre la frente. ¡Ciego,
ciego! El aire respira, canta, re-

conduce al recto mar, carcomido
y fijo- en toda la dureza
de la materia- la vasta flora
de la neurosis: extintas
mañanas a través de los días, vestigios,
las regiones sin belleza o la difícil
ruta- extractos, lava.
El puro gas.

**Seguro então a vida em pleno
solo. Aí me deito
com os sinais perpétuos: árvores,
bosque, sombra, a permanência
de objectos olhados ou suspensos.
Agora, a outra lei- extractos
de sol sobre a retina- cede. Ao fácil**

**vento, à comoção do ar
pensado, onde se vive. Deste lugar os
elementos se afastam. Estão mortos,
inactivos no foco. Ou pela sombra
gravados, suspensos de algum livro.**

**Criaram-se da luz! São objectos
perceíveis: na imprecisão
da imagem, no seu repouso
exterior- entre a ciência e a vista.**

Aseguro entonces la vida en pleno
suelo. Ahí me recuesto
con las señales perpetuas: árboles,
bosque, sombra, la permanencia
de objetos mirados o suspensos.
Ahora, la otra ley- extractos
de sol sobre la retina- cede. Al fácil

viento, a la conmoción del aire
pensado, dónde se vive. De este lugar los
elementos se apartan. Están muertos,
inactivos en el foco. O por la sombra
grabados, suspensos de algún libro.
¡Se crearon de la luz! Son objetos
percederos: en la imprecisión
de la imagen, en su reposo
exterior- entre la ciencia y la vista.

**Está a floresta, um cúmulo
de veios, cerebrais. Ele, ¹⁸⁴celebram-nos,
transitam
num resto de memória, tranquilos.
Contudo, vibra o ar. E respirá-lo
afecta. Resiste, então,
ao movimento, a este mal
pensar- mal mover
a mente**

irresoluta.

**Restaure-se o visível, que o autor
já perverteu: o visto, exangue.
Ó atenção, peso de imagens**

¹⁸⁴ *ele? / eles

**toldando a luz marinha, os alimentos
de olhar, ávidos, dispersos!
Do solo solicita: as grandes manchas
do sol, as tempestades que assolam
a ciência, sobre os vidros.**

**Despede-se o olhar. Limita
o seu campo insaciável. Este o lugar onde
o repouso é duvidoso, sob as névoas,
as frias cataratas. Diminui
a antiga nitidez. Assim
se turva, incerto,
o cristalino.**

Está la floresta, un cúmulo
de veneros, cerebrales. Ellos, nos celebran,
transitan
en un resto de memoria, tranquilos.
Sin embargo, vibra el aire. Y respirarlo
afecta. Resiste, entonces,
al movimiento, a este apenas
pensar- apenas mover
la mente

irresoluta.
Restáurese lo visible, que el autor
ya pervirtió: lo visto, exangüe.
¡Oh atención, peso de imágenes
cubriendo la luz marina, los alimentos
de mirar, ávidos, dispersos!
Desde el suelo solicita: las grandes manchas
del sol, las tempestades que asolan
la ciencia, sobre los cristales.

Se despide el mirar. Limita
su campo insaciable. Este lugar donde
el reposo es dudoso, bajo las nieblas,
las frías cataratas. Disminuye

la antigua nitidez. Así
se altera, incierto,
el cristalino.

**Quem das rotas diverge e encaminha
o seu canto por inábil
dispersão, assim se cria de
novo, híbrido de rota. Despende-se
nos actos e por eles
se funda, calcinado
em casas, ou em
fogos
ou chamas, projectados des-
ígneos, cinza a cinza.
Quem , por ruínas, ao vento o
escuta e nele passa
os días? Breve esquece
a idade e o seu lugar, a origem.
Procura-se o passado e em diversas
arcas a ignominia e os des-**

**tro-
ços se acumulam. O nítido
declínio, breve outono
cívico e ordeiro! O
crânio, esparso, sobre a terra
se escusa. E o repouso,
amigos pendulares?
Agora vive, em novas
estações, pelas calendas
in-fólio, escritas sobre as
folhas
persistentes, livro a livro
e nervo a nervo, resistindo.
Hirtas, em sangue, as letras
deflagraram.**

**É o estio
em cada acto, em faces
surdas, nos amplos salmos
e cantos bibliográficos.
Isto são
puros sinais: a sua morte
algures, só entre si, ou entre sí-
labas e lavas.**

Quien de las rutas diverge y encamina
su canto por inhábil
dipersión, así se crea de
nuevo, híbrido de ruta. Se libera
en los actos y por ellos
se crea, calcinado
en casas, o en
fuegos

o llamas, proyectados des-
ígneos, ceniza a ceniza.
¿Quién , entre ruinas, al viento lo
escucha y en él pasa
los días? Breve olvida
la edad o su lugar, el origen.
Se busca el pasado y en diversas
arcas la ignominia y los des-

tro-
zos se acumulan. ¡El nítido
declive, breve otoño
cívico y ordenado! El
cráneo , disperso, sobre la tierra
se escusa. ¿Y el reposo,
amigos pendulares?
Ahora vive, en nuevas
estaciones, por las *calendas*
infolio, escritas sobre las
hojas

persistentes, libro a libro
y nervio a nervio, resistiendo.
Yertas, en sangre, las letras
deflagraron.

Es el estío
en cada acto, en caras
sordas, en los amplios salmos
y cantos bibliográficos.
Esto son
puras señales: su muerte
en algún lugar, solo entre sí, o entre sí-
labas y lavas.

***Pax aeternis.* A língua
te soletra. Ó longos canaviais,
vias bravias! Os da morte liter-
ária, sob a chuva. Assim invocas
um sentido ao teu excesso
diário. À previsível
morte literal.**

**Litoral! Litoral! Manchado
em cristalino, sentimento. De
paisagem madura. Perdurável
no vasto mecanismo visual.
Ó longas vias de canal. Por onde a
vida, a letra, lite-**

**ratura, se consomem.
Requiescat. Em ti penso o
movimento ausente(desvio,
então, a retina para os longos
campos: roído de verdura
e vento, em movimento). Assim te
esqueço, contrito, em rigidez.
So-**

**letro o que me é dado ver enquanto
vivo- o objecto- enquanto vivo.**

**e como pensarás res-
existir a essa língua? Uma
cultura que a prepara, uma norte
entre claustros, requiemada?**

Litor-

**ais que a letra não domina, que
são lentos, semelhantes
ao teu cego labor: paisagem hirta,
avista, imaculada.**

**Como pode, sem luz, ser
já tão lúcida? Tão
claramente negativa? Inquieto,
o esquece. E só habita
sobre as árduas costas, litorais.**

Pax aeternis. La lengua
te deletrea. ¡Oh largos cañaverales,
vías bravías! Los de la muerte liter-
aria, sobre la lluvia. Así invocas
un sentido a tu exceso
diario. A la previsible
muerte literal.
¡Litoral! ¡Litoral! Manchado
en cristalino, sentimiento. De
paisaje maduro. Perdurable
en el vasto mecanismo visual.
¡Oh largas vías de canal! Por donde la
vida, la letra, liter-

ratura, se consumen.

Requiescat. En ti pienso el
movimiento ausente(desvío,
entonces, la retina hacia los extensos
campos: carcomido de verdor
y viento, en movimiento). Así te
olvido, arrepentido, en rigidez.

De-

letreo¹⁸⁵ lo que me es dado ver mientras
vivo- el objeto- mientras vivo.

¿Y cómo pensarás res-
existir a esa lengua? ¿Una
cultura que la prepara, una muerte
entre claustros, requemada?

Litor-

ales que la letra no domina, que
son lentos, semejantes
a tu ciego trabajo: paisaje yerto,
la vista, inmaculada.

¿Cómo puede, sin luz, ser
ya tan lúcida? ¿Tan
claramente negativa? Inquieto,
lo olvida. Y solo habita
sobre las arduas costas, litorales.

¹⁸⁵ Soletrar («deletrear»). La bipartición de la palabra (so/ letro) se abre a un proceso plurisignificativo del que debemos hacer una lectura como «solo / deletreo»). Estos estratos que se conservan son portadores de significados

INÉDITOS Y DISPERSOS

AS AVES¹⁸⁶

LAS AVES

Doença de palavras com morfina
sobre o peito que seca e envelhece
(as palavras que doem como pedras)

Enfermedad de palabras con morfina
sobre el pecho que se seca y envejece
(las palabras que duelen como piedras)

um peso em cada peito. Mar extinto.

un peso en cada pecho. Mar extinto.

Deserto cada vez mais na raiz.

Desierto cada vez más en la raíz.

Não é bem a secura das palavras

No se acepta la sequedad de las palabras

mas a secura de aves. Perigoso

sino la sequedad de las aves. Peligroso

estio que, pesando sobre as asas,

estío que, pesando sobre las alas,

lhes fere o voo livre (chama breve).

les hiere el vuelo libre (llama breve).

Aves de seca. Anos que se queiman.

Aves de sequía. Años que se queman.

As breves mães sorrindo nos casulos

Las breves madres sonriendo en los capullos

(combatentes no centro da extinção)

(combatientes en el centro de la extinción)

ardem sózinhas. Que as aves são

arden solas. Que las aves son

palavras só, na calma, transformadas:

solamente palabras, en la calma, transformadas:

de corpo alado, altíssimo e alegre.

de cuerpo alado, altísimo y alegre.

¹⁸⁶ Poema publicado en la revista *Vértice*, nº 297, vol. 28 (junio 1968). Es una versión del poema con el que comienza *Corpo Agrário*, aquí sin título y con numerosas variantes

A RIMBAUD¹⁸⁷

A RIMBAUD

Jaz (algures, em luz) morto Rimbaud
que sob a luz projecta a vida clara
arrefece e arça¹⁸⁸ pelos dedos
um vento leve escuro, e cristaliza.

E porque jaz imerso e permanece
porque *comme la neige Ofélia* vive
em áspera liberdade lhe arrefece
le front rêveur a morte que lhe assiste,

dura. Pelas vogais pela alegria
com que se mostra agónico e perdido.
Por ser um traficante e esquecer

o sismo que legou, pela escrita.
Pelo material amante em que queimou
de morte e permanência a sua vida.

Yace (de alguna forma, en luz) muerto Rimbaud
que bajo la luz proyecta la vida clara
enfria y hace arder con los dedos
un viento leve oscuro y lo cristaliza.

Y porque yace inmerso y permanece
porque *comme la neige Ofélia* vive
en áspera libertad que le enfria
le front revêur la muerte que le asiste

dura. Por las vocales, por la alegría
con que se muestra agónico y perdido.
Por ser un traficante y olvidar

el sismo que legó, por su escritura.
Por el material amante en que quemó
de muerte y permanencia su vida

¹⁸⁷ Escrito a mano inédito. Existe otro, según Ferando Guimarães, con pequeñas variantes. Ambos poemas datados en 1970.

¹⁸⁸ *Arça? El presente de conjuntivo del verbo *arder* es *arda*; en indicativo, *arde*. Posible error tipográfico de forma. Recurso que poetiza con el antónimo de la forma *arrefecer/ arder* (“*enfriar/ arder*”).

PELA ESCRITA¹⁸⁹

1.

Através dela somos divididos
e somos portadores da visão.

2.

Por ela aprendemos um país
apreendido.

3.

Dela passamos para nós:
tornamo-nos, assim, subvertidos.

4.

Por ela quebramos os limites
do conhecimento.

5.

Má consciência nas palavras.
E nos actos.

6.

Do acto à escrita, intensidade:
a escrita é o acto mais atento.

POR LA ESCRITURA

1.

A través de ella somos divididos
y somos portadores de la visión.

2.

Por ella aprendemos un país
aprehendido.

3.

A través de ella transcendemos:
nos encontramos, así, subvertidos.

4.

Por ella rompemos los límites
del conocimiento.

5.

Mala conciencia en las palabras.
Y en los actos.

6.

Desde el acto a la escritura, intensidad:
la escritura es el acto más atento.

¹⁸⁹ Este poema y los tres siguientes fueron publicados en la revista *Vértice*, nº 326, vol. 31 (marzo de 1971). Reproducidos con algunas variantes, en *Poesia 71* (antología organizada por Fiama Hasse Pais Brandão y Egito Gonçalves, Oporto, 1972).

OS AMORADOS

1.

Na amurada dos navios, na improcedência
das aves sem lugar, desalojados,
vão.

2.

E se descobrem um sinal ou um resíduo
da terra original, é só a móvel,
a geográfica Terra do sistema.

3.

Tomados já de amor, in amados,
buscam só a morada, sem prefixo.

4.

E, no entanto, há mapas, há sistemas
de orientação indica dores:
é ali, em tal lugar, em tal
memória¹⁹⁰.

5.

Um mito embalsamaram
no coração sem metafísica.
Entre sinais de voo e de metáfora
entre um cantar e a sua escrita.

LOS EXILIADOS

1.

En la borda de los navíos, en la improcedencia
de las aves sin plaza, desalojados,
van.

2.

Y si descubren una señal o un residuo
de la tierra original, es solo la móvil,
la geográfica Tierra del sistema.

3.

Enamorados, *in amados*,
buscan sola la morada, sin prefijo.

4.

Y, sin embargo, hay mapas, hay sistemas
de orientación indica dolores:
es allí, en cualquier lugar, en cualquier,
memoria.

5.

Un mito embalsamaron
en el corazón sin metafísica.
Entre señales de vuelo y de metáfora
entre un canto y su escritura.

¹⁹⁰ Obsérvese como la palabra *memória*, que aparece aislada en el verso, es una palabra marcada a través de este proceso de aislamiento. Este procedimiento forma parte de la precisión estructural y de estilo llevados a cabo por nuestro poeta.

DE CANTO ACÇÃO

Basta falar do fogo como quem
com ele só se veste, só se abraça?
falar com a metáfora mais exacta
e não ardendo nele? não pensando

as chagas amoradas que no sangue
se movem em sigilo como a chama
(apelo, ardência de olhos em repouso)?
Sem dúvida que o fogo é já consumo,

conhecimento, sorte de afogado
consciente da água e da aventura
de tudo estar em causa, e da procura.

Que albergues fogo e água, no teu ventre,
e terra, ó elementos de revolta
transportadores de febre e de experiência.

DE CANTO ACCIÓN.

¿Basta hablar del fuego como quien
con él solo se viste, solo se abraza?
¿hablar con la metáfora más exacta
y no ardiendo en él? ¿No pensando

las llagas exiliadas que en la sangre
se mueven en sigilo como la llama
(llamada, picor de ojos en reposo)?
Sin duda que el fuego está consumado.

conocimiento, suerte de ahogado
consciente del agua y de la aventura
de todo lo que está en relación, y de búsqueda.

Que albergues fuego y agua, en tu vientre,
y tierra, oh elementos de rebeldía
transportadores de fiebre y de experiencia.

DECANTAÇÃO

Do tempo em que os rios só corriam
novos ainda, de encontro à sua infância,
desse tempo, o Mondego e outras vias
in memorando, heráclitas, remotas,

em rios já domésticos de tanto
navegados por íntimas molduras
por íntimas correntes já perfeitas
em saber estações e *coisas vãs*

todas mudáveis, todas imutáveis
(que se não muda o reino se criado
mudo e casto) do tempo, desse tempo

DECANTACIÓN.

Desde el tiempo en que los ríos solo corrían
jóvenes aún, al encuentro de su infancia,
de ese tiempo, el Mondego y otras vías
in memorando, heráclitas, remotas,

en ríos ya domésticos de tanto
navegados por íntimas molduras
por íntimas corrientes ya perfectas
que saben de estaciones y *cosas vanas*

*todas mudables*¹⁹¹, todas inmutables
(que si no muda el reino si es creado
mudo y casto) del tiempo, de ese tiempo

¹⁹¹ Soneto de Sá de Miranda:

O sol é grande: caem coa calma as aves,
Do tempo em tal sazão, que sói ser fria.
Esta água que de alto cai acordar-me-ia,
Do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas, todas vãs, *todas mudaves*,
Qual é tal coração que em vós confia?
Passam os tempos, vai dia trás dia,
Incertos muito mais que ao vento as naves.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
Vi tantas águas, vi tanta verdura,
As aves todas cantavam de amores

Tudo é seco e mudo; e, de mistura,
Também mudando-me eu fiz doutras cores.
E tudo o mais renova: isto é sem cura!

das coisas todas ínfimas e verdes,
ó canta-a-dor de rios e cidades
-só a verdadeira in canto, a que persegues.

de la cosas todas ínfimas y verdes,
oh canta-el-dolor de los ríos y ciudades
-solo la verdad in canto, la que persigues.

Falavam dum tempo crono-
lógico. Desalojado
pelos rios.

Hablaban de un tiempo crono-
lógico. Desalojado
por los ríos.

Lento vale que é um rio
se com água. Ou lava
no fogo abandonada.

Lento valle que es un río
si tiene agua. O lava
en el fuego abandonada.

A liberdade dos rios: suas fronteiras
nos acidentes geológicos, no leito
incómodo e deserto.

La libertad de los ríos: sus fronteras
en los accidentes geológicos, en el lecho
incómodo y desierto.

Os limites do tempo, a paciência
sedimentar: um crânio
fluvial.¹⁹²

Los límites del tiempo, la paciencia
sedimentaria: un cráneo
fluvial.

¹⁹²Publicado en un catálogo de una exposición del pintor Avelino Rocha(1974) e reproducido en el suplemento “*Cultura e arte*” del periódico *O Comércio do Porto* (12-8-1980).

FOTOGRAFIA A CORPO E BRANCO¹⁹³

FOTOGRAFÍA EN CUERPO Y BLANCO.

Assim descrita, a ideografia
de um corpo:
o relevo das fontes, sul-
cos?, água evaporada ou
sangue, sob
o súbito vulcão, o orifício
e quem o artífice? O que dispara
sobre o corpo o diafragma, o que em
sintaxe só descreve, os de rural
ofício, esta dureza?
A maté-

ria da pele. Curte-a a pedra
em rígido habitat, o tacto
ainda rude. São humí-
limos detritos: estrume, fornos ta-
tuados; a cor, o pó, as tábuas.
Oh ceder, ceder, sabedo-
ria da água: aqui? Ausente? Nunca
o leito entre as espáduas. É a lenta
explosão das casas.

Quer a bala ou vala ou ín-
tima corrupção. Aberto

Así descrita, la ideografía
de un cuerpo:
el relieve de los rostros, ¿sur-
cos? ¿agua evaporada o
sangre, bajo
el súbito volcán, el orificio
y quién es el artífice? ¿El que dispara
sobre el cuerpo el diafragma, o el que en
sintaxis solo describe, los de rural
oficio, esta dureza?
La mate-

ria de la piel. Que la piedra la corte
en rígido habitat, el tacto
aún rudo. Son humil-
dísimos¹⁹⁴ detritos: estiércol, hornos ta-
tuados; el color, el polvo, las tablas.
Oh ceder, ceder, sabidu-
ria del agua: ¿aquí? ¿Ausente? Nunca
el lecho entre los hombros. Es la lenta
explosión de las casas.

O la bala o fosa común o ín-
tima corrupción. Abierto

¹⁹³ Escrito a mano inédito. Hay otras versiones, incluyendo un autógrafo, con algunas variantes ocasionalmente aprovechadas. En ese autógrafo, al título le sigue esta abreviatura: “Ch. G.” entre paréntesis, esto es, Ché Guevara.

¹⁹⁴ De nuevo, en la fragmentación de la palabra tendríamos que hacer una segunda lectura: humi (“húmedo”) y limos (“limos, barro”).

em vales, cumes, grutas, sinu-
soides de pólvora- esta é
a última fusão, o sóbrio epílogo.

Alguém aponta: o mapa,
a lápis, morto; um monte de
tecidos. Mas nada

nada impresso em
códigos: duro é o
rumor da face; o da folhagem,
in-fólio, que sob a rubra
tarde assim esquece: as suas ar-
mas, o seu ar, o fogo do
olvido o equi-
lí-

brio dos lares- em vasta ruína.
Algures, porém, decretam. Áulicos,
pastam so-
bre lex (icon). Aquí
defla-
gram as crateras: em lume as-
sistemático, em pó, no al-
vo corpo, seco, entre as escarpas.

en valles, cumbres, grutas, sinu-
soides de pólvora- esta es
la última fusión, el sobrio epílogo.

Alguien apunta: el mapa,
la mina, muerto; un montón de
tejidos. Pero nada

nada impreso en
códigos: duro es el
rumor de la cara; el del follaje,
infolio, que bajo la rubra
tarde así olvida: sus ar-
mas, su aire, el fuego del
olvido el equi-
li-

brio de los lares- en vasta ruina.
En algún lugar, sin embargo, decretan. Áulicos,
pastan so-
bre lex (icono). Aquí
defla-
gran los cráteres: en luz asis-
temática, en polvo, en el al-
bo cuerpo, seco, entre las escarpas.

O GEÓLOGO

Abriram a vagina: a mãe, o sol,
as regiões inexpugnáveis. Quem organiza
este desejo? Centrada sobre as árvores,
a derradeira luz. Nos troncos, a ereção

dos ramos, folhas graves
de renúncia, a palidez extrema.
Dir-se-ia ar pesado, contíguo ao peso
leve das paredes. Na textura das mortes
-pensa, etérea- começa a respirar
lentamente: as partículas, o ferro

da terra, a casa térrea, onde
o espaço jazente, o regresso na língua
-materna, mãe, viva
ou morta- se condensam. Espera,

no seu corpo, que esse signo
viva, e o verbo permaneça- ao ar exposto,
à acção corruptível, à justa
neutralidade da matéria- que o espaço
decline a sua força: o nome, em tempestades
reflexas, a passagem do rosto
à pobreza da casa, elementar.

Expõe as regiões, alguns retratos, a
destruição do sol sob o desejo,
o mar impuro. Abri-la devagar
na derradeira luz: a casa

onde cresceu, a própria língua,
destruídos, nas paredes, os ramos,
a terra, da sóbria palidez
as folhas- a ereção visível.

EL GEÓLOGO

Abrieron la vagina: la madre, el sol,
las regiones inexpugnables. ¿Quién organiza
este deseo? Centrada sobre los árboles
la postrera luz. En los troncos, la erección,

de las ramas, hojas graves
de renuncia, la palidez extrema.
Se diría aire pesado, contiguo al peso
leve de las paredes. En la textura de las muertes
-piensa, etérea- comienza a respirar
lentamente: las partículas, el hierro

de la tierra, la casa térrea, donde
el espacio yaciente, el regreso en la lengua
-materna, madre, viva
o muerta- se condesan. Espera

en su cuerpo, que ese signo
viva y el verbo permanezca- al aire expuesto,
a la acción corruptible, a la justa
neutralidad de la materia- que el espacio
decline su fuerza: el nombre, en tempestades
reflejas, al paso del rostro
a la pobreza de la casa, elemental.

Expone las regiones, algunos retratos, la
destrucción del sol bajo el deseo,
el mar impuro. Abrirla despacio
en la postrera luz: la casa

donde creció, la propia lengua,
destruidos, en las paredes, las ramas,
la tierra, de la sobria palidez
las hojas- la erección visible.

[FRAGMENTO]

Mancha do trigo alado

e ainda sobre a boca.

Mancha de trigo alado

y todavía en la boca.