

MILUMANOITES MILUMAPÁGINAS: NOTAS SOBRE HAROLDO DE CAMPOS E ROBERTO ECHAVARREN

Antonio Andrade
Universidade Federal Fluminense (UFF - CNPq)

RESUMO: *Este texto se propõe a fazer um pequeno levantamento de questões em torno da poesia neobarroca brasileira e hispano-americana, reconhecendo a importância da visualidade para este tipo de produção. Para isso, faz uma leitura comparativa entre o poeta brasileiro Haroldo de Campos e o uruguaio Roberto Echavarren, destacando algumas obras que se constroem através da relação entre poesia e pintura.*

PALAVRAS-CHAVE: *poesia, neobarroco, visualidade.*

ABSTRACT: *This essay intends to make a small questions survey around the Brazilian and Hispanic-American neobaroque poetry, recognizing the importance of visuality for this kind of production. For that, it makes a comparative reading between the Brazilian poet Haroldo de Campos and the Uruguayan Roberto Echavarren, detaching some texts that construct a relation between poetry and painting.*

KEYWORDS: *poetry, neobaroque, visuality.*

¹ Cf. Álvaro F. Bravo, "El entre-lugar brasileiro en el museo latinoamericano", Universidad de San Andrés/ CONICET, Argentina (texto fotocopiado), a sair pela Gragoatá 17, organizada pelos professores Celia Pedrosa e André Trouche.

² Cf. nesse sentido o ensaio de Silviano Santiago, "História de um livro", in *Nas malhas da letra*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, p.145-163; o de Davi Arrigucci Jr., "Tradição e inovação na literatura hispano-americana", in *Outros achados e perdidos*, S. Paulo, Cia das Letras, 1999, p.110-120; e o livro de Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*, S. Paulo, Hucitec, 1986. Cf. também os ensaios do crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, "Tradição e renovação", in César F. Moreno (org.), *América Latina em sua literatura*, S. Paulo, Perspectiva, 1979 e "Mário de Andrade/Borges", S. Paulo, Perspectiva, 1978, ambos de grande repercussão meio acadêmico brasileiro.

³ Acrescentamos aqui o nome de Haroldo de Campos, que publicou os livros: *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*, S. Paulo, Memorial da América Latina, 1995; *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, S. Paulo, Ed Perspectiva, 1977.

⁴ Cf. Malevitch, "Suprematismo", in Chipp, *Teorias da arte moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1996.

⁵ Cf. Raúl Antelo, "Distancia madre de todo", *Página/ 12*, 2004.

Em suas instigantes leituras de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin afirma que o francês Charles Baudelaire pode ser considerado o primeiro poeta moderno menos por ter feito da modernidade um motivo importante de seus escritos teóricos do que por sua obra inteira remeter à questão da possibilidade ou da impossibilidade da poesia na nossa época (Gagnebin, 1994, 58). Num contexto em que a crescente aceleração das práticas comunicativas parecia contrapor-se à depuração e ao refinamento da linguagem poética, sua aguda consciência do tempo presente leva-o a problematizar a concepção de beleza e plenitude intemporal da lírica. Essa consciência e essa problematização, apesar de parecerem hoje esvaziadas, continuam, ao nosso ver, estimulando a discussão e a produção de formas e dicções líricas muito variadas.

Desse modo, nos últimos anos, vem se tornando cada vez maior o interesse de nossos leitores, editores e estudiosos pela nova produção poética, seja ela brasileira ou estrangeira. Muitas são as revistas em nosso meio cultural que servem de estímulo ao debate em torno de questões relacionadas ao poético em sua relação com a tradição e a contemporaneidade, incluindo o próprio questionamento sobre a especificidade do gênero. E é com vistas à ampliação desse debate que muitas dessas publicações trazem em seus números textos de novos e veteranos poetas hispano-americanos, de modo a intensificar também o diálogo produtivo entre escritores de língua portuguesa e espanhola, imersos num contexto cultural complexo e heterogêneo como o da América Latina. Dentre essas revistas podemos citar, por exemplo, as cariocas *Inimigo Rumor* e *Poesia hoje*, as paranaenses *Coyote* e *Et cetera* e as paulistas *Babel* e *Zunái*. Além destas, não podemos deixar de lembrar a *Grumo*, resultado de um projeto recente de cooperação entre Argentina e Brasil, no sentido de divulgar tanto aqui quanto lá a produção literária desses países.

Esse diálogo entre a produção poética brasileira e a hispano-americana pode funcionar como um importante fator auxiliar de um processo de desconstrução de fronteiras rígidas forjadas sob o critério de nacionalidade. Essa desconstrução pressupõe ainda uma forma de contestação à situação de dependência cultural em que as literaturas latino-americanas foram produzidas, pois inverte o estatuto implantado desde a época colonial, na medida em que as trocas culturais começam a se estabelecer não apenas entre centro e periferia mas também entre países periféricos. No campo da crítica latino-americana, o ensaísta portenho Álvaro Fernández Bravo, por exemplo, afirma que o lugar da literatura brasileira constitui uma pergunta e um problema para a historiografia literária hispano-americana desde seu começo, pois, ao mesmo tempo que remete à semelhança entre as culturas de matriz ibérica, esbarra na fronteira da unidade lingüística que a orienta.¹ Na crítica brasileira, mesmo que numa tradição menos antiga do que a hispânica, o esforço comparativo de ensaístas como Silviano Santiago, Davi Arrigucci Jr., Raúl Antelo² e Haroldo de Campos³ pode representar também uma contribuição para a desestabilização dos padrões apriorísticos de entendimento dessas literaturas.

Este último, além de crítico preocupado com questões relativas ao contágio entre as literaturas ibero-americanas em geral, foi talvez o poeta que mais inteligentemente soube aproveitar os influxos tanto da tradição quanto das novas tendências da lírica hispano-americana como forma de renovação dos pressupostos da vanguarda concretista, de que inclusive foi um dos principais mentores, juntamente com seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Tanto que, mesmo Antonio Candido – mestre paulista que mais influenciou a consolidação da crítica literária moderna, centrada sobre o critério de formação da nacionalidade – recentemente, em entrevista, declarou reconhecer que Haroldo de Campos teve a rara capacidade de alterar os rumos da literatura brasileira de seu tempo (Apud Schwartz, 2003, 64). Buscando assim compreender que sentidos estão implicados nesses novos rumos abertos na poesia brasileira, empreenderemos também um esforço crítico comparativo, tendo como base as obras do próprio Haroldo de Campos e a do poeta uruguaio Roberto Echavarren.

Trata-se, porém, de duas obras que, apesar de contemporâneas, possuem extensão e reconhecimento muito diferentes. Haroldo, ao falecer no ano de 2003, já era considerado um dos maiores intelectuais latino-americanos de seu tempo, com uma vastíssima produção não só literária como crítica nos campos de poesia e de tradução. Essa respeitabilidade, no entanto, vem acompanhada muitas vezes de um consenso estereotipado sobre seus textos, que são vinculados quase sempre aos mesmos parâmetros do concretismo, seja para valorar positivamente seus propósitos construtivistas, seja para criticar acidamente seu ascetismo formal. Por isso mesmo é importante sublinhar a intertextualidade de parte de sua obra com a de um poeta mais jovem como Echavarren – nascido em 1954, apenas quatro anos antes da data de publicação do “Plano-piloto da poesia concreta”, texto revolucionário do grupo *Noigandres*, integrado por Haroldo. Desse modo, só podemos falar da contemporaneidade de ambas as produções nas décadas de 80 e 90 praticamente, e, o que é mais interessante, encontrar aí perspectivas de gerações poéticas distintas que estavam ativas nessas décadas. Apesar dessa diferença de gerações, podemos ressaltar que uma e outra sugerem uma discussão das vanguardas estéticas dos anos 60 no Brasil e na América Hispânica.

Com Haroldo e Echavarren, portanto, pretendemos demonstrar diferentes tratamentos de uma forma de visualidade convulsionada, marca da poética neobarroca do escritor cubano José Lezama Lima, que abala o paradigma do rigor concretista. No contexto da vida cultural brasileira, parece-nos que essa contribuição do neobarroco hispano-americano, via poética haroldiana, é fundamental para a discussão sobre dicções da poesia pós-80 que vêm ocupando um terreno antes dominado pela vanguarda concreta. Nesse sentido, podemos assinalar, na poesia brasileira, além da obra de Haroldo de Campos, a dos poetas Josely Vianna Baptista, Paulo Leminski, Wilson Bueno e Cláudio Daniel. Confirmando a importância dessa contribuição, paralelamente ao surgimento desses poetas, cresceu, no Brasil, o interesse pelas obras do próprio Lezama Lima e dos romancistas também cubanos Alejo Carpentier e Severo Sarduy, além de outros vanguardistas hispânicos como, por exemplo, o chileno Vicente Huidobro e os argentinos Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo. E a reboque deles, vem crescendo também a inserção de novas vozes desse neobarroco latino-americano em língua espanhola como as de Néstor Perlongher, José Kozler, Marosa Di Giorgio, Washington Cucurto, entre outros, em revistas especializadas em poesia.

É possível perceber nesses poetas uma estética do excesso e da proliferação significativa, em torno de um centro vazio gerado pela crise do sentido e da própria linguagem. Essa estética pode ser caracterizada através da noção de *folie du voir*, desenvolvida por Christine Buci-Gluksmann a partir da obra de Maurice Merleau-Ponty, para definir o barroco (Cf. Buci-Gluksmann, 2002; Merleau-

Ponty, 2000). Ela inclusive vai ser reaproveitada pelo crítico norte-americano Martin Jay como forma de evidenciar que a valorização trans-histórica do barroco constitui uma forma de crítica ao caráter racionalista e positivista que naturalizou o ver como uma forma de comprovação científica do real (JAY, 2003, 211-213). A *folie du voir* da experiência visual barroca e neobarroca representaria, face a esse caráter racionalista, não só uma forma de êxtase mas também de produção de angústias e incertezas, detectadas por quem consegue ter uma percepção crítica das conexões entre linguagem visual e poética. Essa percepção incide também, é claro, sobre as relações entre processo de subjetivação e discursividade lírica. E inclusive pode ser tomada como um interessante viés de análise tanto da produção poética brasileira quanto da hispano-americana em geral, avaliada sob a clave do neobarroco.

Nesse sentido, Severo Sarduy afirmava que hoje essa estética neobarroca “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico” (Sarduy, 1979, 178), diferentemente do século XVII, em que a retórica barroca era produzida sob a égide de um *logos* divino, pleno de uma concepção ideológica de verdade associada à moral contra-reformista. O que Sarduy demonstra aí é que a opção da linguagem neobarroca pela proliferação significativa, e ao mesmo tempo visual, constitui uma forma de evidenciar o esvaziamento dos signos que se reproduzem incessantemente na vida cultural contemporânea, dominada pela mediatização e pela virtualização. Explicitando através dessa proliferação uma estética do artifício, o neobarroco vai representar a sensação de perda, de impossibilidade de se alcançar um sentido pleno, também no nível da linguagem artística.

Seguindo a esteira dessa colocação, parece-nos que esse desequilíbrio neobarroco, encenação de um desejo que não pode alcançar seu objeto, constitui um dos pontos-chave para a compreensão do livro *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos – que inaugurou, de maneira radical, dentro da obra desse poeta, uma nova dicção, fazendo-nos inclusive, a partir dele, buscar novos caminhos de leitura para sua poesia posterior. Nesse livro, Haroldo pratica uma metalinguagem declarada, iniciando-o já com o próprio questionamento sobre o começo, a origem de uma trajetória poética perdida no infinito da linguagem. E principia com a conjunção “e”, que liga o texto fixado à folha impressa ao vazio imemorial do trabalho de escritura – trabalho este de inspiração e censura, de alargamento e mesura constantes: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço” (Campos, 2004, 13). Assim como no conceito de origem benjaminiano, Haroldo aponta para o caráter não-absoluto dessa designação, problematizando o ideal romântico de originalidade demiúrgica do poeta, dono de uma genialidade mitificada, tido como única fonte criativa de sua obra. Para Benjamin, o termo *origem* “não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (Benjamin, 1992, 67). Sendo assim, a poesia se localiza no fluxo da tradição como um torvelinho. Evidentemente, a tarefa do poeta não é só de escritura e reescritura mas principalmente de leitura (e releitura) da poesia contemporânea e anterior. Nesse sentido, a escravidão do poeta enredado em “milumanoites milumapáginas” é a escravidão daquele que está inarredavelmente subjugado à tradição dos discursos e narrativas que constituem o seu arcabouço



cultural – isso explicaria, portanto, a referência à técnica de *mise-en-abyme* das *Mil e uma noites*.

Essa idéia de origem como produto de um vir-a-ser constante que leva ao abismamento do sujeito na própria linguagem também fica sugerida, em Echavarren, no poema selecionado, não à toa, por Adrián Cangi para a abertura de sua antologia, *Performance: género y transgénero* (1981-2000). Contudo, nesse poema, que se chama “El Napoleón de Ingres”, a imagem poética, que se origina numa outra imagem, a pictórica, implica também numa nova recepção da pintura. Nesse sentido, é tão difícil quanto desnecessário apontar em que arte nasce o sentido em si:

La alfombra o el caminero sobre un fondo central amarillo,
muestra un águila marrón, que cubre con las alas
abiertas el escalón tridimensional donde el Emperador
asienta su figura que de otro modo y de punta en blanco
proveniría del Elíseo.

Los bordes del caminero son rojos
y sobre fondo negro ilustran las figuras del zodiaco:

(...)

El color de la seda, su textura
son casi metálicos: un zepelín por el cielo
propelido azul de Prusia, un dragón chino
volante en su trueno de metales;

(...)

Trata-se, na verdade, de um abismamento da linguagem numa outra linguagem. Pois, evidenciando o caráter sempre desviante que se estabelece na transposição de um texto plástico para o texto poético, nesse interessante exercício de ecrásis com a pintura de Ingres, o poema de Echavarren desestabiliza a própria noção de visibilidade, retirando-lhe qualquer qualidade mimética. Isso porque nele a ecrásis configura uma forma intensificada de leitura em abismo: do texto que dialoga com o quadro, do quadro com o visível, do visível com o dizível.

O diálogo da poesia com a pintura aí evidencia também um movimento de começo e recomeço pelo fato de se estabelecer numa relação de falta entre ambas as linguagens, isto é, ao aproximar-se da imagem visual, para desvelar o que nela está em estado latente – a fragilidade escondida atrás da figura do imperador -, o poema se afasta da experiência visível do quadro. Desse modo, em lugar de tentar apreender uma perspectiva contemplativa, Echavarren radicaliza o processo de fragmentação do visível através do verbal, centrando-se na descrição de detalhes mínimos que escamoteiam a visão do todo. Além disso, esse (re-)começar contínuo pressupõe uma tensão entre movimento e parada na composição rítmica da imagem visual. Lembremos que ecrásis, grosso modo, é a descrição literária de um objeto, real ou imaginário. Quando esse objeto é, especialmente, um quadro, essa descrição parte de uma imagem imobilizada para, no entanto, estabelecer uma tensão entre a imobilidade dos signos visuais e a mobilidade incessante do fluxo temporal na representação verbal. De maneira que o tema do *ut pictura poesis*, então, constitui, na poesia ecrástica contemporânea, “um esforço de redefinição da forma e do significado do tempo,

da própria hora histórica, em território especificamente lírico”, como observa Celia Pedrosa em relação a procedimentos da poesia contemporânea que já vêm sendo incorporados pela crítica (Pedrosa, 2002, 8). Isto é, a poesia que faz do privilégio à referência pictórica uma forma de renovação da experiência visual busca obter, no solo da tradição estética, uma linguagem que ressignifique sua relação com o presente.

Essa conseqüente dissolução da imagem poético-visual através da ecrásis também tem uma forte presença nos poemas de Haroldo de Campos reunidos na série “ut pictura”, de *Crisantempo* (1998). No poema “tsuki”, em homenagem a Tomie Ohtake, por exemplo, a desconstrução do intuito figurativo da linguagem poética enceta uma espécie de dança cromática:

tsuki

o violeta invade
o brancocinza da lua
semiluna o azul
no amarelo da lua negra
branquiluna barcalua
vermelha

tomie ohtake

enluara o papel :
na noite nanquim
a tennin vórtice de plumas sereníssimas
d a n ç a

Já no poema em homenagem a Hermelindo Fiaminghi, internalizando o contato com a própria materialidade da pintura, a sintaxe deslizante em associação às texturas movediças e à imbricação de cores e luzes na tela:

fiaminghi

(...)
geômetra
amoroso da reta
e da curva
precisas
das retículas sutis
que se entre reticulam
como texturas movediças
(o violeta entrando pelo verde
pervasivo
insinuante
feito um véu que desvela outro
véu)
(...)

E em “a oniroteca do wladyslaw”, valoriza o diálogo intersemiótico entre poesia e pintura como modo de desnaturalizar a representação realista vinculada através das categorias plásticas – desenho/cor – e lingüísticas – significante/significado –, encenando assim o método pictural empreendido por Anatol Wladyslaw como um suicídio de imagens que se atiram “da janela/ aberta/ da cor”.

Nessa série de poemas, a experiência pictórica é descrita como um êxtase da visão – efeito esse que não exclui, é claro, o rigor construtivo da técnica pictural, como acentua Haroldo. Paradigmática disso é uma outra passagem que tenta definir a figura de Fiaminghi:

(...)
inventor e mestre
voa
em sua esfera ambital
sustentado pelo motor fortefrágil
do coração
- central coralina
de onde irradia um
jocundo artesanato de
formas de beleza
serenamente domadas para o
gozo plenipotenciário do olho (Grifos nossos).

Desse modo, a poesia haroldiana colocaria o conceito neobarroco de *folie du voir* em intrínseca relação com os de *mesura* e *serenidade*, evidenciando assim a tensão entre invenção e técnica, vertigem e racionalização. Tais tensões ressoam ainda, em Haroldo, como uma duplicidade de vozes que compõem seu legado de referências, que vai do barroco seiscentista à arte moderna e que também alterna nomes como Joyce e Mallarmé. Jogando com essas referências no poema “uma arte”, também de *Crisantempo*, o poeta associa poesia e futebol de modo a caracterizar ambas as práticas como artes de “levezas e grossuras”: “pelé João Cabral a palo seco/ rigor e faca em ponta: passe e gol/ garrincha Luis de Gôngora e Gregório:/ o miúdo torvelinho da sintaxe”.

Demonstrando também uma imbricação de sistemas de valores diferentes no neobarroco hispano-americano, Echavarrén, em entrevista recente à revista *Gragoatá* n.16, declarou se sentir seduzido tanto por Borges – e “su talento para encontrar las trazas nodales de una episteme, de un estado de ánimo, la reacción emotiva y crítica a los aspectos nuevos de la técnica y del cálculo” – quanto por Lezama Lima com seus torneios sintáticos e manobras mágicas que dinamizam o espaço captando suas linhas de força. Não à toa, é comum identificarmos na poesia echavarriana a presença de vocábulos oriundos de campos semânticos distintos, ora eruditos ora coloquiais. É constante também a exploração de categorias visuais opostas – dia/noite, claro/escuro, branco/negro – como mote de construção da imagem poética.

Especificamente em torno dessa oposição cromática entre o branco e o negro, engendra-se ainda uma instigante tensão entre corporeidade e abstração que se opera, em sua lírica heteróclita, também através do exercício ecrástico. Um exemplo dela pode ser depreendido desse pequeno fragmento do poema “Mella”: “me clava/ el triángulo

pintado en tu espalda/ blanco sobre negro con un ojo negro sobre blanco". Nele o poeta cria um efeito *en abyme* através do jogo de suprematismo. Atualizando, no entanto, a proposta modelar de infigurabilidade do quadrado negro sobre fundo branco da pintura de Malevitch, seu pioneiro⁴, Echavarren faz coincidir aí a geometria do triângulo e a forma corpórea do olho, suscitando assim a crítica merleau-pontyana à noção espiritual de olhar como sentido que não possuísse, como os outros, uma realidade encarnada no sensível. A exploração dessas potencialidades corpóreas do abstrato através do branco também já foi demonstrada, por Oliverio Girondo, por exemplo, num movimento a contrapelo da vanguarda abstracionista dos anos 40 na Argentina. De tal modo que, em Girondo, o trabalho com o significante branco converte essa não-cor numa cor viva e impactante, corporificada através dos adjetivos e estendida a várias possibilidades de sentido com um barroquismo cultista, como "un Malevitch gongórico"⁵: "Blanca de blanca asfixia/ y exangüe blanca vida,/ a quien el blanco helado/ nevó la blanca mano".

A comparação com Girondo, além de sempre interessante, é duplamente elucidativa. Ilumina, primeiro, a disposição característica das poéticas haroldiana e echavarriana em dialogar com uma tradição múltipla em termos estéticos, no intuito de buscar, como o argentino, um caminho contemporâneo a contrapelo dos paradigmas fundados pelas vanguardas poéticas. Além de, claro, reiterar a importância de se estudar poetas, como ele e Haroldo de Campos, que, mesmo tendo sido ícones dessas vanguardas, produziram obras de grande inquietação face aos problemas de seu tempo, de modo que sua leitura possa enriquecer também a dos poetas do agora, como Echavarren, que parecem viver sob a forçosa angústia da procura para um sentido de se fazer poesia hoje.

BIBLIOGRAFIA

- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. "Distancia madre de todo" (<http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/libros/>). 14 de marzo 2004.
- ARRIGUCCI JR., Davi. "Tradição e inovação na literatura hispano-americana" In *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p.110-120.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense: 1992.
- BUCI-GLUKSMAN, Christine. *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Paris: Galilée, 2002. CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1995.
- _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Gáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- JAY, Martín. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires/ México/ Barcelona: Paidós, 2003.
- MALEVITCH, Kazimir. "Suprematismo" In Chipp. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Gianotti e Armando d'Oliveira, 4a ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. "Tradição e renovação" In Moreno, César F. (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Mário de Andrade/Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- PEDROSA, Celia. "Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência" In Barros Camargo, M. Lúcia de et al. (orgs). *Poesia e contemporaneidade*. Chapecó: Argos, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. "História de um livro" In *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.145-163.
- SARDUY, Severo. "O barroco e o neobarroco" In Moreno, Cezar (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- SCHWARTZ, Jorge. "El inagotable asombro de Haroldo de Campos" In Campos, Haroldo de. *El ángel izquierdo de la poesía*, v.2. Buenos Aires, Eloisa Cartonera, 2003.