





¿POR QUÉ BRASIL, QUÉ BRASIL?

*Recorridos críticos*



---

¿Por qué Brasil, qué Brasil? recorridos críticos : la literatura y el arte brasileños desde Argentina / Patiño, Roxana ; Mario Cámara. - 1a ed. - Villa María : Eduvim, 2017.

316 p. ; 21 x 15 cm. - (Cuadernos de investigación)

ISBN 978-987-699-418-7

I. Literatura Brasileira. I. Cámara, Mario II. Título

CDD B869.3

---

© 2017

Editorial Universitaria Villa María

Chile 253 – (5900) Villa María, Córdoba,  
Argentina

Tel.: +54 (353) 4539145

[www.eduvim.com.ar](http://www.eduvim.com.ar)

**CiN REUN**  
Red de Editoriales  
de Universidades Nacionales



Edición                      Ingrid Salinas Rovasio  
Edición Gráfica          Gastón Ismael Ferreyra

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo y expreso del Editor.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina.*





# ¿POR QUÉ BRASIL, QUÉ BRASIL?

*Recorridos críticos*

*Editores*

*Roxana Patiño*

*Mario Cámara*







# PRESENTACIÓN

Roxana Patiño y Mario Cámara

Los textos aquí reunidos son el resultado de un coloquio realizado en la Universidad Nacional de Córdoba durante el mes agosto de 2015, cuyo tema convocante fue la literatura y la cultura brasileñas. El Coloquio fue organizado por el Programa SECYT “*Escrituras latinoamericanas. Literatura, teoría y crítica en debate*” del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, programa dirigido por Roxana Patiño y co-dirigido por Nancy Calomarde; y el Proyecto UBACYT “*Problemáticas en torno a la noción de comunidad en la literatura brasileña*” de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, dirigido por Gonzalo Aguilar y co-dirigido por Mario Cámara. Ambos equipos están compuestos por investigadores formados y en formación –de grado y posgrado– que buscaron hacer una puesta en común de sus trabajos y, al mismo tiempo, realizar una propuesta de reflexión conjunta con especialistas invitados de relevancia internacional.

El impulso inicial que dio lugar a aquel encuentro fue la percepción de que, al menos desde comienzos del 2000, era posible rastrear un sostenido esfuerzo de un espacio de la crítica argentina dedicado a mapear una serie de lecturas de la literatura y la cultura brasileñas, en especial del siglo xx y xxi desde nuevas perspectivas. Estas recientes producciones críticas ofrecen algunos rasgos relevantes para analizar. Por un lado, han expandido una serie de campos, como los estudios sobre corporalidad, por ejemplo, que durante mucho tiempo fueron frágiles en la crítica argentina. Y al mismo tiempo esa expansión ha ido provocando un reacomodamiento en el interior de dichos campos. Estas reformulaciones han permitido comenzar a pensar nuevas categorías, nuevos materiales, y nuevas sensibilidades, y se han convertido en una oportunidad para contaminar nuestras propias tradiciones críticas.

Por otro lado, los estudios que se han ido generando desde este espacio construyen objetos y preguntas híbridas, de difícil clasificación, que no responden necesariamente a las tradiciones críticas brasileñas, no se anclan en la tradición inaugurada, por ejemplo, por Antonio Candido, pero tampoco en las potentes lecturas de Silviano Santiago, Alfredo Bossi o Luiz Costa Lima, aunque de todos, antropofágicamente, se extrae lo que es considerado

valioso. “Nuestro Brasil”, sin embargo, se va construyendo con un arsenal teórico-crítico que, en el inevitable gesto comparatista, detecta nudos, núcleos, extrañando modos de leer, historias, temporalidades, tanto de la crítica brasilera como de la argentina. Y este trabajo de detección es **lo nos** hace retornar a nuestra cultura “transformados”, dotados de otra mirada. Esta “crítica impura”, pensada como una zona de fricción entre ambas tradiciones literarias, culturales y críticas, permite la gestación de un espacio que va tejiendo nuevas relaciones entre las dos tradiciones.

Asimismo, la literatura y la cultura brasileñas parecen funcionar como una línea de salida para una crítica, la argentina, que hacia los 90 estaba buscando respuestas para un contexto que reclamaba otros modos de entender la relación entre cultura y política. Lo *brasileño*, leído como anomalía, extrañeza, o directamente *mal* leído, permite destrabar una especie de punto ciego de la crítica argentina que, leyendo “otra literatura” se lee a sí misma en otra clave. En este sentido, comenzamos a preguntarnos qué reconfiguraciones y mapeamientos críticos están teniendo lugar alrededor de lo brasileño y/o lo “argentino-brasileño”, en la fórmula éxtima de Raúl Antelo. ¿Se trata solamente de “nuevos objetos” o hay un reacomodamiento más vasto? ¿Cómo juega ese reacomodamiento en torno a lo brasileño en las conversaciones y reinventiones de “lo latinoamericano”? ¿Qué modulaciones de lo moderno son leídas en “lo brasileño” desde una Argentina profundamente transformada en el contexto de los 90 y 2000?

Estos intercambios nos estimularon a interrogarnos sobre cómo se piensan y se procesan las modernidades argentinas y brasileñas, literarias y críticas, de los últimos años. Qué aspectos absorbemos sobre la literatura brasileña de la experiencia de su modernidad que la tradición crítica brasileña no pondera del mismo modo y, recíprocamente, qué aportes ofrece ella a la ampliación de los horizontes de la crítica en Argentina. ¿Estamos hoy, luego de un tiempo considerable de trabajo crítico sostenido, en un momento de mezcla importante de estas líneas de cruce, configurando una especie de protocolo crítico que se fue construyendo en ese vaivén?

Las inquietudes mencionadas, que podemos reformular en una serie de interrogantes, ¿cómo leemos la literatura y la cultura brasileñas desde Argentina en el presente? ¿desde qué perspectivas teóricas? ¿con qué objetivos? ¿de qué modo nos interpela lo brasileño?, encuentran en esta publicación posibles respuestas, nuevas problematizaciones o interrogantes, u otras perspectivas posibles. Por eso, no debería buscarse una continuidad temática ni enfoques críticos unificados en estos trabajos, así como tampoco concentración en periodos o autores; la cohesión de ellos pasa por poner en circulación diversos modos de leer una cultura descentrados de esos protocolos,

que al mismo tiempo la colocan en contacto con estos interrogantes planteados. Por eso, hemos dividido el libro en tres partes con diversos ejes que intentan responder a esos cuestionamientos. Alrededor de ellos se agrupan artículos de diferentes enfoques y problemáticas, cada uno de los cuales ase- dia la interrogación que los cohesiona.

En el primer apartado del libro, “¿Por qué Brasil? Tradiciones contami- nadas, nuevos recorridos”, los primeros dos ensayos, el de Raúl Antelo y el de Florencia Garramuño, y el de cierre de Eduardo Sterzi, examinan de di- versas maneras genealogías y singularidades para lo brasileño, que cruzan lo nacional y lo extranjero y que ponen en cuestión la noción de especificidad nacional. El resto de los textos aborda casos puntuales, pero que han operado determinados desplazamientos, la articulación entre artes visuales y literatu- ra como es el caso de Ferreira Gullar y Nuno Ramos, la migración y el origen “impuro” en textos de una serie de jóvenes narradoras, en la reciente produc- ción literaria de Chico Buarque, o en un clásico como *O Guesa* de Joaquim Pedro de Sousa Andrade, mejor conocido como Soussândrade.

El texto de Raúl Antelo “Brasil, verlo venir”, plantea, en tres escenas, di- versos modos de construcción de Brasil desde una perspectiva europea, y establece desde allí una serie de diálogos que la tradición brasileña ha enta- blado con tales “orígenes”. Comienza con fray Juan Bautista Maíno Pastrana (1578-1649), quien en 1635 pinta el óleo *La recuperación de Bahía del Brasil en 1625*. Antelo analiza la composición de la tela y destaca principalmente la figura pisoteada por Felipe, cuya cabeza rizada es semejante a la cabeza de Medusa. El mérito del tapiz de Maíno, sostiene Antelo, consiste en persua- dirnos de que toda imagen es siempre arcaica. La escena en el tapiz represen- ta la *salvación* de Bahía, y en consecuencia, la *invención* de un Brasil, y no el *descubrimiento* de una tierra sometida ejemplarmente a la Unión de Armas inter-imperiales.

La segunda escena está situada en 1922, cuando Brasil festeja el centena- rio de su independencia, se organiza una gran exposición conmemorativa en Rio de Janeiro. Antelo analiza allí los dibujos del artista británico Charles William Grineau y lo que define como su fascinación modernolatra y su pa- sión por el maquinismo. Sin embargo, en el reverso de la modernolatría se encuentra el colonialismo. Grineau, además de cubrir acciones en el frente de la II Guerra Mundial, que le valdrían el cargo de capitán, colabora tam- bién en una revista infanto juvenil de imaginario colonial, *Modern Wonders* (1937-41), donde sintomáticamente comienza a editarse la tira de Flash Gordon. De dicha publicación destaca, por ejemplo, la tapa titulada “La ma- gia del hombre blanco en la jungla” (1938), que enlaza el Brasil de 1922 de Bryan de Grineau con la deriva bélica colonial.

Finalmente, el artículo considera otro Brasil, visto también por el prisma extranjero, pero que, al contrario del de Grineau, nace de la crítica a la Exposición colonial de París (1931). De la invención de ese Brasil participan Georges Bataille, Alfred Métraux, Michel Leiris o Roger Caillois, quienes comienzan a pensar el fin del espacio euroatlántico moderno. En dicho espacio Brasil ocupa un lugar considerable, principalmente a través de las imágenes de rituales antropofágicos que permitirán al grupo de surrealistas disidentes desarrollar una serie de conceptos centrales tales como lo informe, la bipolaridad, la alteridad radical y la noción de heterología. Surgen así el diseño, propone Antelo, una serie de escrituras que hacen emerger no el Brasil, sino los Brasiles, una construcción compleja y compósita, a la que nunca se acaba de llegar.

Florencia Garramuño, en “Expansión, implosión: algún Brasil”, se propone pensar, partiendo de una obra del artista visual Cildo Meirelles, cuál sería la especificidad de las prácticas brasileñas en el paisaje más general de las expansiones del arte. Planteando una serie de interrogantes: ¿es posible pensar en la expansión como una categoría histórica? ¿Y qué diría ella, en ese caso, del arte y de la cultura del Brasil de esas décadas? La propuesta de Garramuño sostiene que muchas de las prácticas que hoy se leen desde Brasil han sido creadas en tránsito y a partir de flujos de lo más inesperados, lo que supone hablar ya no de un Brasil o de ningún Brasil –como en el famoso poema de Drummond de Andrade–, sino de varios Brasiles, entre los cuales, algún Brasil debiera ser pensado fuera de campo o más allá del campo, un Brasil “Trans”.

El texto contrapone el concepto de expansión al de implosión, y sostiene la idea de que siempre se estará trabajando sobre *algún* Brasil más que sobre *un* “Brasil”. *Algún* Brasil, hoy, puede querer decir que pensar algunas formas de la cultura brasileña contemporánea puede ser un modo de estudiar formas de vida y modos de ser del mundo, o modos en los que el mundo se imagina ser, mundo, y otros mundos.

El texto de Adriana Kogan, “Cuerpo y palabra en el *Poema enterrado*, de Ferreira Gullar”, aborda el famoso “primer poema con domicilio de la literatura mundial”, según palabras del propio Ferreira Gullar, para proponer que ese constructo visual y arquitectónico fue configurado como un aparato específico que *hace entrar* al poema la dimensión de *lo viviente*. El análisis se enfoca en dos aspectos: la superposición de temporalidades y el carácter paradójico de la relación entre palabra e imagen, entre su configuración formal geométrica y la incorporación del cuerpo que el poema reclama.

El recorrido de Kogan continúa con los *Poemas concretos/neoconcretos* de Gullar (1958), la serie *Livro-Poema* (1958), y los *Poemas Espaciales* (1958). El ensayo se propone como un rescate de la trayectoria concreta de Gullar, probablemente opacada por los poetas concretos paulistas. Y, al mismo

tiempo, indaga en las complejas y ricas experiencias que durante fines de los años 50 y comienzo de los años 60 propusieron un arte, poético y visual, que convocara al espectador-lector de formas no pasivas.

Luciana Sastre, en “Escritura performática de los encuentros. Notas sobre Ó de Nunos Ramos. Materia o lenguaje”, se centra en el texto Ó, al que pone en relación con la instalación *Solidão /Palavra*, del mismo autor. El artículo de Sastre focaliza sobre las reflexiones en torno al lenguaje y la materia que atraviesan los textos que componen Ó. Aspectos como el conocimiento del mundo a través del lenguaje, o la insuficiencia de la palabra en su función designadora son ejes centrales de la reflexión de Nuno Ramos. Sastre propone como procedimiento en las narrativas de Ramos la desclasificación y la producción de pequeños cataclismos como modo de producir nuevos ordenamientos y conocimientos.

El artículo analiza el título del libro de Ramos, Ó, y lo define como una voz, como un “pequeño viento”, que representa la simultaneidad de un *dentrofuera* cuyo sonido reúne la emanación del cuerpo abierto y lanzado hacia su afuera pero, tal vez, ya no para tocar aquello que no tiene nombre sino para estar en el espacio del “antilenguaje”.

Las fronteras y las migraciones, los relatos de identidad se abordan en los textos de Ana D’Errico y Gabriela Cornet. En “Formas de habitar el mundo”, Ana D’Errico procura reflexionar en torno a una serie de trayectorias migrantes y para ello se enfoca en narraciones de las jóvenes escritoras Paloma Vidal, Tatiana Salem Levy, Lina Meruane y Laura Alcoba. Las cuatro, afirma D’Errico, componen su narración a partir de la noción de viaje de las propias protagonistas o de la reconstrucción precaria de viajes ajenos. Los personajes, en mayor o menor medida, escenifican una vuelta o regreso a sus genealogías, a los relatos y recuerdos familiares y a la tierra de sus ancestros como una búsqueda o necesidad de dilucidar menos que una identidad propia o nacional, la posibilidad de enmarcarse o dar cuenta de una historia común que las atraviesa y de la cual ineluctablemente forman parte.

Los cuatro textos analizados exploran y recuperan rastros, vestigios de diversas vidas previo a los efectos devastadores del tiempo y el olvido, al mismo tiempo que buscan potenciar vínculos, interrelaciones (Meruane) o recuperar una memoria que se presenta esquiva y exigua (Vidal), persistente y confusa (Alcoba) o liberar la densidad de la herencia que inmoviliza y amputa (Levy). Se trata de memorias minúsculas, fragmentadas, huecas, distanciadas, que propician más la incertidumbre en la subjetividad que la indaga, la interrogación, que la revelación de alguna verdad que la Historia se encargó de borrar.

Gabriela Cornet, en “Relatos de entrelugar: El desvanecimiento de fronteras en *Budapeste* de Chico Buarque”, aborda la novela *Budapeste* de Chico

Buarque (2003) que presenta el relato en primera persona de José Costa/Szóze Kosta, un *ghost writer* brasileño que ha vivido de manera alternada en Rio de Janeiro y Budapest. El relato de la experiencia que configura la novela presenta un narrador protagonista ubicado en el entrecruce de distintos trayectos, tanto por las características de su profesión como por su condición de migrante; y el desarrollo de un recorrido que lo llevará a desdoblarse en dos ciudades, dos mujeres, dos idiomas, dos culturas. La novela se aborda enfocando en estas diversas dimensiones entrelazadas a partir de la categoría del *entre-lugar*.

En “O Guesa: una exposición”, María Florencia Donadi aborda un texto clásico de Joaquim Pedro de Sousa, tomando en consideración los Cantos II y X. En estos cantos, procura reflexionar en torno al concepto de fantasmagoría en tanto excedente que se visualiza y se convierte en experiencia subjetiva a partir de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX. Donadi afirma que Guesa, como personaje erra y que esa errancia se realiza entre los espacios, escribiendo un texto desde el cuerpo que transita, y componiendo un mapa entrecruzado en el que se superponen tiempos, espacios, sujetos, historias múltiples, y diversas experiencias simultáneas que exceden la experiencia del logos occidental. Entre el espectro y fantasma, propone el artículo, Guesa practica una mirada oblicua y allí, en ese *entre*, se construye la imagen de la nación: entre lo imaginado, lo imaginario, entre el progreso y sus ruinas.

Cierra este apartado, Eduardo Sterzi, con una reflexión panorámica, “Brasil-síntoma: como viver na pós-história?”. El texto plantea que la obra crítica de Antonio Candido, pese a su formulación restrictiva y situada, ha sido extrapolada y convertida en matriz para pensar la totalidad de la literatura brasileña, abarcando incluso el modernismo y buena parte de la producción posterior. Dentro de ese paradigma, sostiene Sterzi, la contribución de una obra literaria para producir una interpretación de la sociedad brasileña, y por lo tanto, contribuir a la construcción de la nación, se convierte en un criterio decisivo para su valoración.

Tomando como punto de partida la colección *Intérpretes do Brasil* organizada por Silviano Santiago, que entre sus ensayos incluye una obra literaria, la novela *Vidas secas* de Graciliano Ramos, y un ensayo del propio Silviano titulado “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”, Sterzi se pregunta si Mario de Andrade, Oswald de Andrade y Carlos Drummond de Andrade podrían ser considerados intérpretes de Brasil. Subrayando ciertas capturas nacionalistas de Mario de Andrade y Oswald de Andrade, el artículo presta especial atención a la obra de Drummond, y especialmente en el “Hino do Brasil” dado que, sostiene, nos enfrenta a los discursos en torno a la nación y el nacionalismo.

El segundo capítulo del libro, “¿Qué Brasil? Lecturas anómalas, potencias políticas”, se nutre de conceptos tales como la “precariedad”, de lecturas a contrapelo de producciones clásicas como *Macunaíma* de Mario de Andrade, o de abordajes que destacan los cruces y la contaminación en la producción de Wilson Bueno. Abordan producciones fotográficas y cinematográficas, o reflexiones en torno a la imagen de los propios escritores. Los objetos **abordados**, su forma o su sentido, son interrogados, en tanto producciones que proponen e imaginan nuevas formas políticas para pensar el presente.

“¿De qué está hecha Macabea? Lispector y lo precario”, de Gabriel Giorgi, aborda el texto de Lispector, *A hora da estrela*, desde una perspectiva doble de lo “precario”. **Tomando** como punto de partida las reflexiones de Judith Butler en torno a la precariedad, y la distinción que realiza entre precariado y precarización. Lo precario, sostiene Giorgi, nombra, como una fórmula, los múltiples modos en que el neoliberalismo transformó paisajes previos de lo social, y funciona como una especie de condensador de sentidos, de imaginarios y de posicionamientos políticos. Nombra la erosión implacable de la infraestructura material y jurídica de los Estados de bienestar, y también de los sueños incumplidos del desarrollismo –pleno empleo, dignidad de la vida humana, universalidad de las protecciones sociales básicas, entre otros.

Propone entonces una doble vía de entrada para la novela de Lispector. En la primera sostiene que el mapeo de lo precario que tiene lugar **en Lispector** apunta a un rasgo fundamental: tensa el sedimento humanista que habían constituido las *retóricas culturales de la pobreza* durante gran parte del siglo xx y las reemplaza con retóricas de la precariedad que, en lugar del “hombre”, ponen en el centro de la mirada un “viviente” cuya naturaleza, cuyas éticas y cuyas políticas desacomodan aquellas que se anudan en torno a lo humano. Pensar la tensión entre pobreza y precariedad, tal como se ilumina desde Lispector, permite comprender mejor y potenciar con más precisión esa dimensión ético-política del viviente. Mientras que la segunda vía sostiene que esa misma tensión sobre presupuestos humanistas afecta otra figura decisiva para pensar antagonismos sociales y temporalidades colectivas: la figura del “trabajador”. Los precarios emergen en el revés de la figura humanizante, socializada y frecuentemente redentora e idealizada del “trabajador”, y en esa tensión cifra otras de sus políticas.

En “*Macunaíma*, el plato indigesto del banquete modernista”, Juan Manuel Fernández ofrece una lectura de la obra de Mario de Andrade que se resiste a concebirla como parte de la estética antropofágica modernista. Para eso apela a una importante constelación de escritos del autor (crónicas, cartas, testimonios periodísticos, entrevistas, etc.) y a partir de ellas cruza la estética antropofágica, su particular concepción la “culinaria brasilera” y su relación

con la tradición cultural, y los modos en que ese vector permite pensar *Macunaíma*. Para Fernández, es posible por esta vía relacional detectar una “cualidad indigesta” de la rapsodia de Mario de Andrade, no ya la aportada por la antropofagia como un “sabor bárbaro, primitivo, de exportación”, sino casi su cualidad opuesta: al igual que una de las comidas más “pesadas” de la culinaria brasileña, el *efó bahiano*, un banquete indigesto, inasimilable y no factible de procesar sino a costa de un “entresueño”, la obra –como el efó, tan “brutalmente delirante”, según de Andrade– describiría el reverso de la antropofagia: “no es algo que comemos (incorporamos, sintetizamos), sino algo que puede comernos por dentro. Es una comida inasimilable que, en el mismo gesto de ser degustada, se vuelve y nos vuelve cosa”, sostiene Fernández, para confirmar esta idea no ya de devorar sino de estar siendo devorados por dentro.

El artículo recorre una serie de textos que muestran la caución de Mario de Andrade de caer en las “musarañas” de la estética antropofágica y la pulsión a “generar *brincando* una molestia, una ajenidad que incomoda”, según Fernández, en la tradición literaria. Este texto que produce escándalo, que es “intragable”, es el que guarda relación con su estética culinaria expuesta en los numerosos textos analizados. El autor demuestra cómo, a diferencia de la consideración de la crítica que establece un Mario apolíneo y un Oswald dionisiaco, es posible una lectura de Mario que registre las oscilaciones dentro de esos polos a través de su “estética digestiva”. “Ambos *gingam*, se balancean, entre estos extremos en sus intervenciones disruptivas”, sostiene Fernández. Incluso postula a “*O banquete*” (1977), libro póstumo de Mario, como una indagación ficcional, a través de heterónimos, de este espectro estético e ideológico de los modernistas, en el que –por lo menos para Mario– la comida es un arte más. El trabajo de Fernández aporta otros aspectos igualmente importantes para repensar *Macunaíma*, desde otros ensayos del autor que abren perspectivas nuevas para repensar la obra del escritor brasileño.

El siguiente artículo, **Allí** donde un lodoso río traiciona a un hombre. Wilson Bueno y su poética de la territorialidad fluvial” de Nancy Calomarde, se concentra en indagar las modalidades de una obra que propone un singular imaginario de lo territorial y cuya lógica acerca y cruza espacios, tiempos y lenguas que las epistemologías occidentales y los discursos modernizadores desecharon. Una “territorialidad migrante, anómala, interior, fronteriza y mítica”, sostiene Calomarde. En ese sentido, la autora coloca a Bueno en la línea de los textos inscriptos en la tradición de la “contramodernidad” en la medida en que desafían –como concebía Lezama el Barroco como el arte de la “contraconquista”– aquellas operaciones que tabicaron y obturaron a través de la violencia y la dominación las experiencias de territorialidades, lenguas y subjetividades que no tuvieron fronteras. Para la autora, la “transfrontera”

es el espacio privilegiado de la obra de Wilson Bueno, y la “escritura poética como fluencia” aquella estrategia que permite el paso, la migración, el tránsito como la deriva fluvial en el que se engarza su ficción.

Calomarde presenta los rasgos generales de la obra de Wilson Bueno pero se enfoca en dos textos principales: *Canoa Canoa* (2009) y *Diario de frontera* (2010). En ellos concibe este imaginario transfronterizo en clave barroca, en tanto ambos textos producen “experiencias estéticas donde la vida y el arte pierden sus formas acabadas, delineando en su fluencia-escritura, una transfrontería en cascada que va pregnando la experiencia de otras porosas fronteras, como las de la vida y la muerte o las lenguas interpenetrándose (portuñol, guaraní, portugués, español)”. Por eso también el quiebre de las fronteras genéricas, en la que ningún canon discursivo sobrevive al fluir torrentoso de un flujo de palabras que no buscan ningún cauce conocido. Para Calomarde, la escritura de Wilson Bueno testimonia la posibilidad de construir desde una nueva epistemología poética “la transfrontera geográfica del sur de la América del sur”, en la que se anula toda noción de límite y se pone en funcionamiento una productividad poética, pero también política y epistemológica en la que los paradigmas colapsan –“naufregan”– a la hora de la creación.

En una mirada respecto de otras artes –la fotografía y el cine, en este caso– el artículo de Natalia Armas y Florencia Colombetti, “Imágenes del oro o un Brasil para la exportación. Una aproximación a la mirada estética de Salgado, Jaar y Dalhia”, indaga sobre las representaciones estéticas en torno a un hecho sucedido a principios de los años 80 en el Estado de Pará, al norte de Brasil. En medio de la Amazonía, Serra Pelada será el lugar del descubrimiento de una gran mina de oro a cielo abierto – un *garimpo*– que restauró el mito de El Dorado y desató una cruenta explotación completamente manual e inhumana en manos de los *garimpeiros*. Las autoras estudian los trabajos artísticos hechos a partir de Serra Pelada: los del fotógrafo brasileño **Sebastián** Salgado, en particular su libro de fotografías *Workers* (1993), que recién tuvo su versión en portugués en 1997, y las series fotográficas e instalaciones del chileno Alfredo Jaar, especialmente su serie *Gold in the morning* (1986). Asimismo, el tema se retoma con el cineasta brasileño Heitor Dhalia en su película *Serra Pelada* (2013).

Armas y Colombetti están interesadas en analizar la particular relación que estas representaciones estéticas tienen con el marco que instauran los regímenes de visibilidad de la globalización cultural. En otras palabras: qué Brasil es posible de ser construido a partir de estos trabajos estéticos que parten de una absoluta disrupción y asimetría entre los sujetos fotografiados y sus destinos como objetos de consumo cultural global, es decir, “para quién

Brasil”, como se interrogan las autoras. El artículo estudia los tres componentes de esta serie seleccionada, establece sus diferencias y peculiaridades, así como sus funcionamientos dentro de lógicas específicas, pero no deja de tener una mirada que los articula en torno a una “geopolítica de las imágenes”, como llama García Canclini a esta nueva distribución del trabajo en el orden cultural globalizado. De esa estrategia se derivan no solo los contenidos sino las formas estéticas en las que estos objetos se tornan visibles y valorables, como sería el caso de la forma documental como la instancia preponderante para la representación de las zonas marginales del mercado cultural.

En “Esto no es un relato. Una poética de la mirada en Clarice Lispector”, María Rupil toma como punto de partida una conferencia que en agosto de 1963 ofrece Clarice Lispector sobre vanguardia en Brasil en el *XI Congreso Biental del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* en la Universidad de Texas. La conferencia, propone Rupil, puede funcionar como una llave crítica para pensar la literatura que se escribía durante los años 60 en Brasil desde la visión del escritor, pero fundamentalmente, sirve para reflexionar sobre algunas nociones en torno a lo que se podría denominar una *poética* de la mirada en la obra de Clarice Lispector.

A partir de la premisa clariciana, contenida en su conferencia, de que “Ver es inventar”, Rupil esbozará algunos recorridos mínimos en los que se propondrá una lectura de los textos “El huevo y la gallina”, *Agua viva* y *Un soplo de vida*. Visión-invencción, forma-fondo, imagen-palabra, intuición-creación se aglutinan en la escritura de Lispector como trama de relatos posibles, relatos de tramas imposibles. Allí donde la tradición de la modernidad separó las artes plásticas de la literatura, en ese lugar donde la palabra no cabía como significante y donde la mirada del espectador y del lector no podían cruzarse, Clarice Lispector escribió su *palabra-ideograma*. Podría cuestionársele a esta lectura el hecho de que la escritura de Lispector nunca incorporó fotografías, imágenes. No necesitó hacerlo. Rupil propone una poética de la mirada porque la escritura se convertirá, al menos en esta lectura parcial y fragmentaria de su vasto corpus de textos, en la posibilidad de asir, capturar aquello que escapa al trazo (de la palabra, de la imagen).

El texto de Laura Cabezas, “Cristianismo herético. Murilo Mendes y el legado de Ismael Nery” se propone una reflexión que toma como punto de partida la amistad de Murilo Mendes con el artista Ismael Nery a fines de los años 20, y que conlleva su conversión al catolicismo. Esa conversión no solo implicará un viraje ético, sino que, fundamentalmente, involucrará un nuevo modo de entender el arte y la poesía en la modernidad. Murilo lee en el cristianismo de Nery la posibilidad de un proyecto estético anacrónico que actúe a través del montaje de tiempos y de la superposición entre novedad y

tradición, eternidad y materialismo, universalidad y localismo. Nery habilitará un viraje vital y estético que moviliza una reflexión sobre el tiempo, y por ende, sobre lo moderno que, lejos de definirse a través de una flecha irreversible, progreso o decadencia, se abre a la eternidad del instante y al montaje de tiempos superpuestos.

El artículo sostiene que como contracara de otro de los “profetas” modernos de ese momento –Jackson de Figueroa, líder de la reacción católica conservadora y fundador de la revista *A Ordem* y del Centro Dom Vital a comienzos de la década del 20–, Ismael Nery, que también quiere restaurar al cristianismo en la sociedad brasileña, asume que esa restauración debe contener en sí el germen de la heterodoxia: la necesaria desviación de la tradición para vivificarla. Ismael Nery abre el camino para una suerte de *materialismo místico* que permite, según Murilo, que el cristianismo sea más “revolucionario y explosivo” que el marxismo, ya que no espera la destrucción de una sola clase sino la destrucción del universo entero. El cristianismo primitivo y la ética franciscana, deglutidos por Ismael Nery, le ofrecerán a Murilo Mendes la posibilidad de concebir una modernidad otra, que no precisa romper con el pasado, sino que se abre a la ambigüedad, a la mezcla de tiempos y a la extrañeza como una forma de vida en contra de las normas que gobiernan su presente.

En el último apartado del libro, “¿Qué Brasil, qué Argentina?: Vaivenes críticos”, se abordan esos “entrelugares” que ambas literaturas nacionales obturaron dentro de sus propias tradiciones por más de un siglo. Esos desplazamientos críticos en los que nos interesa poner el foco suspenden precisamente los compartimientos estancos, encuentran ahora vasos comunicantes y forman nuevas constelaciones relacionales.

Roxana Patiño estudia en “*Grumo: uma nação bilíngue*”, la revista cultural *Grumo* (2003-2013) como un componente central de esa estrategia. Fincada en una doble inscripción geográfica (Buenos Aires, Río de Janeiro), la publicación dirigida por Mario Cámara, Paloma Vidal y Diana Klinger despliega, según la autora, una operación cultural que apunta a la construcción de un “espacio común” que pudiera pensarse como un entrelugar, una zona que por esos mismo años Raúl Antelo llamaba “el entre-lugar argentino-brasileño”. Precisamente, una de las hipótesis del trabajo de Patiño es que la estrategia de *Grumo* está articulada a las propuestas críticas de Antelo, principalmente en algunos de sus ensayos que se estudian en el artículo, y que esta constelación de pensamiento constituye uno de los más interesantes aportes del ensayismo crítico del cono sur.

*Grumo* es estudiada como una revista que desestima el guion de la modernidad cultural americana y sus modos de conformación territorial de lo

nacional, lo regional y lo continental, que destierra el comparatismo de la territorialidad binacional y más bien introduce este espacio de representación –“lo argentino-brasileño”– como una construcción simbólica. El recorrido de Patiño por los diferentes números de la revista demuestra el modo en que se va creando “una zona de indistinción y de resistencia a la inercia de las tradiciones tabicadas, de recuperación de varios desechos de los homogéneos e impenetrables cánones nacionales”. Las lecturas que propone *Grumo* visibilizan una lectura cruzada que en ese tránsito que desborda, lo que sus directores llaman “transborde”, posibilita el vínculo de formas de recepción que fueron distintas en la cultura argentina y brasileña y, en fin, activa modos de apropiación de una que son altamente significativos para pensar la otra. Patiño trabaja los registros de las lenguas en *Grumo*, cuyo tratamiento es coherente con su noción trizada del bilingüismo, así como de las literaturas de ambos países sometidas a una “crítica acéfala” y antropofágica que activa el archivo y habilita el anacronismo para proponer estos nuevos “objetos raros” que, siguiendo el itinerario anteliano, les permite llegar a lo propio a través de la diferencia.

Los dos textos siguientes están dedicados a una figura central de la construcción de este entre-lugar. La presencia de Néstor Perlongher en Brasil posibilitó una serie de inscripciones cruzadas, de “vaivenes críticos” que afectaron tanto a la cultura brasileña como la argentina. Mario Cámara en “Néstor Perlongher, yo mismo”, propone pensar al argentino Néstor Perlongher dentro de los debates y las tradiciones de la literatura brasileña. “¿Es posible leer a Perlongher como un escritor brasileño?”, se pregunta Cámara, advirtiendo los escasos diez años que residió allí. El autor demuestra cómo ese Brasil que construye Perlongher se aleja de las visiones estereotipadas y lejanas que acostumbraron a hacer los argentinos y, por el contrario, lo “enrarece”, ofrece operaciones de lecturas muy diversas y complejas. Un recorrido por una diversidad de artículos y ensayos le permite a Cámara desplegar esas operaciones que le posibilitan a Perlongher inscribirse de manera clara y crítica en “una cierta tradición brasileña” a través de una incorporación progresiva en los debates centrales de la cultura brasileña que él procesa. Una confluencia entre su búsqueda intelectual y política –obturada por la dictadura argentina– y las expresiones que encuentra en el Brasil y que él ayuda a potenciar en sus instancias de visibilidad a través de numerosos textos, el movimiento LGBT, por ejemplo.

En los textos perlonghianos que Cámara recorre se advierten nuevos enfoques sobre las formas de sociabilidad y su relación con la norma en Brasil que tiene sus referentes en los escritos de Antonio Cándido y Roberto Schwartz; o nuevas lecturas que introducen categorías diferentes –como las

de *nomadismo, abandono y sobrevivencia*– para analizar fenómenos troncales de la sociedad brasileña que lo llevan a contrastar con textos importantes dentro de su historiografía política y cultural. Es posible en la interpretación de Cámara visualizar un Perlongher inscripto en una línea que se traza desde Oswald de Andrade y que dialoga con las obras de Glauber Rocha, Elio Oiticica, Roberto Piva y Glaucio Mattoso, pero que al mismo tiempo, “como un brasileño más”, discute e introduce su marca original de lectura.

Por su parte, en “Perlongher ‘corresponsal’. El tráfico de una contracultura”, María José Sabo recupera una interesante operación de desarchivación que publicaciones argentinas recientes han exhumado, y que revela el numeroso “tráfico” de textos que Perlongher hizo fluir de manera continua entre los dos países a través de una serie de revistas del *under porteño* de los años 80 y principios de los 90: *El Porteño* y su suplemento posteriormente independizado *Cerdos & Peces, Alfonsina, Babel, Utopía, Sodoma, Mutantia, Revista Persona*, entre las principales. Sabo detecta una “red de intercambios” de lecturas que –desde la experiencia brasileña– potencian en Perlongher su poder de impronta en las publicaciones del movimiento contracultural de la posdictadura argentina a partir de su rica experiencia brasileña. Esta suerte de informal “corresponsalía” que el argentino despliega en esas revistas muestra el contraste, según Sabo, entre un universo prolífico y deseante en Brasil y uno todavía atado a las prohibiciones y tabúes en Argentina. El artículo demuestra otra constante perlonghiana: la potencia del lenguaje para trizar el discurso institucional y académico que por esos años buscaba recomponerse tras las censuras dictatoriales. El lenguaje revulsivo del escritor es coherente con la estrategia de las revistas de la contracultura argentina y brasileña.

Uno de los aportes principales de Sabo es demostrar el poder de reverberación que el discurso de Perlongher todavía posee en aquellos que fueron sus interlocutores en esas revistas: Osvaldo Baigorria, María Moreno, Enrique Symns exhuman en publicaciones recientes sus propios textos de los 80 en directo diálogo con la prosa perlonghiana que “retorna desde aquello que todavía está por decirse”.

Nuevamente se retoma a Lispector pero desde la clave de lectura que propone este capítulo. Constanza Penacini, en “Clarice Lispector: El cuerpo de la escritura”, deja claro que al proponerse abordar los impactos y la diseminación de la lectura de la escritora brasileña en Argentina, aflora la incomodidad de enfocar la cuestión desde la óptica de las literaturas nacionales. En principio por haber sido percibida como una “rareza” dentro de su propia tradición, pero también porque la “inmensa plasticidad de sus lecturas” encuentra mayor plenitud trascendiendo los cánones nacionales y abriéndola

a lo universal y la contemporaneidad, en cuya clave propone leerla Penacini. Para ello recurre al pensamiento de Baruch Espinosa, cuyo impacto en la obra clariciana ya ha sido estudiado por varios críticos, y opta por la vía crítica que prefiere hacer énfasis más en la “afección” de Espinosa en la escritura misma más que en determinados conceptos filosóficos. “Lo verdaderamente spinoziano de Lispector se encuentra encarnado, corporeizado en su literatura”, sostiene la autora.

Penacini recorre entonces sus obras en la búsqueda de un proceso por el cual la suspensión o supresión de los rasgos propios del orbe literario (el narrador, el género, el lenguaje, los personajes, el tiempo, el espacio, etc.) tienden progresivamente a borrarse en virtud de un proceso de experimentación de la escritura como un cuerpo convertido en el obsesivo centro del acecho literario. Penacini se detiene en el trabajo con la temporalidad y su ruptura con el concepto de linealidad, la espacialización del tiempo permite la captación fragmentaria de la experiencia sin apelar a formas genéricas convencionales, y se llega a lo que denomina lo “transgenérico” o “degenerado”. Esta operatoria permite crear “constelaciones de fragmentos que al ser reordenados o reutilizados, toman otra significación y conforman una nueva figura”. Ese minimalismo que impide la consolidación genérica también alcanza a los seres vivientes colocados en igualdad de condiciones, en un tratamiento de lo impersonal del que se han ocupado otros críticos argentinos (Garramuño, Giorgi) por su particular impacto en la reconfiguración de los órdenes de las categorías subjetivas. Y desde ese punto se retorna a Spinoza: ante la pregunta inicial sobre si es pertinente leer a Lispector en el convencional esquema de diálogo entre tradiciones literarias, la respuesta se desvía por esta otra posibilidad de leerla a través de la huella de otros lazos; no lo de las fronteras sino el “de los umbrales que existen entre cuerpos, y que los separan (...) los pasajes de transición o momentos vividos que definen al afecto spinoziano, y que Lispector busca recuperar”.

Finalmente, “Y el origen siempre se pierde”, de Paloma Vidal, trabaja en otro registro discursivo los interrogantes de este apartado. Se trata de un texto que está en los “entre” genéricos de la ficción, la crítica y el ensayo; un ejercicio de ficción crítica o ensayística cuya deriva se desplaza por las reflexiones críticas de Raúl Antelo, Flora Susseking, Beatriz Colombi, James Clifford, entre otros, los textos literarios de Bioy Casares, Roberto Arlt pero también de los más recientes escritores argentinos y brasileños. Bajo la pregunta “¿por qué Brasil?” –que conduce a la nominación de este libro– Vidal teje una narrativa que pasa por un universo de experiencias en las que su propia vida está inmersa.

La pregunta por el origen retorna sucesivas veces, luego de diversos razonamientos, y busca salidas en “los modos de pensar el entre”, que excedan las trampas del nacionalismo. Por eso apela a la tradición de “girar los mapas”, anclada en Torres García y juega con sus movimientos buscando múltiples direcciones posibles. “Llegar a lo propio por la vía de lo ajeno” –citando a Antelo– es una forma de girar el mapa”, sostiene Vidal, y con ello suspender la vigilancia nacionalista que impida los entrelugares. El texto de Vidal es, precisamente, un entrelugar discursivo, en el que experiencia y argumentación no se desconocen.

Autores clásicos releídos, autores jóvenes, artes visuales, entrecruzamientos, campos expandidos e implosiones forman parte de un Brasil que a lo largo de los artículos que componen este libro ha insistido, afortunadamente, en desdibujarse y multiplicarse. Como una figura asintótica, Brasil se aleja a medida que nos aproximamos. Precario y político contribuye a seguir pensando el presente, hoy más que nunca.



¿POR QUÉ BRASIL?  
TRADICIONES CONTAMINADAS  
Y NUEVOS RECORRIDOS



## BRASIL, VERLO VENIR

Raúl Antelo

“Ele o primeiro a vê-lo, e a vir,  
(na barra do Suape) ao Brasil,  
não deixou lá quando nem ondas:  
só anos depois confessou-se”.

Cabral de Melo Neto, J., “Vicente Yáñez Pinzón”

En esa referencia a Vicente Yáñez Pinzón, no un héroe como Colón, sino un cuasi fantasma, un espectro, João Cabral de Melo Neto inserta la duplicidad de *ver/ vir*, ver y venir al Brasil. La esquiva imagen del poeta nos demuestra que, por el 1500, Europa, que no pasaba hasta ese entonces de una península en un inmenso mundo ancestral asiático, se constituye como espacio privilegiado y desencadena una serie de luchas entre imperios nacionales que solo cedería recientemente, con el fin del Estado soviético. Uno de los pilares de esa constitución de un espacio euroatlántico común es precisamente el conflicto religión versus Estado, ignorado en Asia, pero central desde las guerras de independencia en América Latina. Es digno de nota destacar que nunca hubo, sin embargo, un plan común para el control europeo del mundo. Más allá de los globos y atlas, las potencias coloniales carecían de coordinación compartida y, sin contar algunos gestos universales de la Santa Sede, el más relevante de los cuales, para nosotros, es justamente, la línea de Tordesillas, que confrontaba la América Hispánica con la Portuguesa, solo se disponía de una serie de proyecciones nacionales en lo global: una historia universal de España, una historia universal de Portugal, una historia universal de Inglaterra, una historia universal de Francia o una historia universal de Holanda. Por otra parte, sin necesariamente acatar un plan maestro de la Iglesia, jesuítas, franciscanos, dominicos y numerosos otros agentes de la fe trabajaban cada uno en su respectivo imperio universal neo-apostólico, sin interferir con los demás en la “conversão do gentio”. Por eso todas las historias imperiales de la difusión de la salvación en la Tierra fueron escritas en pleno fervor de las acciones y de sus reflejos en las conmemoraciones nacionales y eclesiales. Y como decimos que nunca existió el actor Europa, sino que hubo siempre, y de manera excluyente, imperialismos nacionales en mútua competencia, tanto de los países colonizadores como de las redes de órdenes misioneras

rivales, Peter Sloterdijk diagnostica que la extendida crítica al eurocentrismo como hecho unificado, aborda simplemente el vacío, ya que el agente objeto de esa crítica es una mera ficción poscolonial. En efecto, Europa solo existe como sujeto de autocrítica y como objeto de crítica extraña a sí, y en ese sentido, la Unión Europea solo se vuelve posible cuando todas las naciones miembros entran, definitivamente, en situación postimperial.<sup>1</sup>

## LA INDIA BRASIL Y “LA ACCIÓN QUE LAS FIGURAS MUEVE”

Ahora bien, una de las primeras figuraciones *en que se viene y ve* al Brasil ocurre precisamente en ese contexto de disputa interimperial. Rota la paz fugaz que Felipe III venía sosteniendo, se reabren con su sucesor las hostilidades, comenzando con Holanda. Al analizar, en plena guerra civil del siglo XX, el papel que le cupo al conde-duque de Olivares en esas luchas entre imperios, Gregorio Marañón legitima el determinismo biopolítico, cuando lo caracteriza a Olivares como un dictador que es esclavo de gestos heroicos, con los que infunde entusiasmo a la multitud en nombre de ideales y de mitos gloriosos, muy tónicos para el pueblo, pero a los que el biosociólogo condena como manifestaciones de un irracional Quijote aventurero, un mero populista:

Son tales gestos para la masa como el alcohol para el individuo, que alegra, reconforta e ilumina el porvenir; pero que, a la larga, acaba con el equilibrio del espíritu y con la salud material. De esto iba a adolecer, y en tremenda medida, la aventura guerrera que emprendía el Valido, y que duraría, casi sin interrupción y con complicaciones cada vez más sangrientas, hasta el derrumbamiento de la dinastía de Austria. El carácter quijotesco de esta guerra es conocido. No obedecía a ninguna necesidad del país de las que pueden justificar la pérdida del bien supremo de la paz, sino a aquel arrebatado idealismo que fue, sin duda, causa de muchas de nuestras grandezas, pero que ya no tenía oportunidad ni justificaciones; y en este error de cronología elemental está el principal pecado de la política del Conde-Duque.

La crítica, germinando en la sombra, no aparecía aún detrás del resplandor de las esperanzas. El pueblo estaba todavía contento. Todo parecía que iba a cambiar. De la guerra llegaban algunas nuevas, como la de la batalla de Fleurus, que resucitaban el entusiasmo, tanto tiempo dormido, hacia los tercios y los capitanes españoles. Y la fachada visible de la España interior, ante el mundo, era una Corte fastuosa y

---

<sup>1</sup> SLOTERDIJK, P., *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Traducción de Isidoro Reguera, 2ª edición, Madrid, Siruela, 2010, pág. 202.

llena de ingenio, adornada de las cabezas insignes de Lope, Calderón, Velázquez y Quevedo, tocadas, aun en vida, de la inmortalidad.<sup>2</sup>

Pues, en ese ambiente, en 1635, fray Juan Bautista Maíno Pastrana (1578-1649) pinta un óleo, *La recuperación de Bahía del Brasil en 1625*,<sup>3</sup> que confirma la restitución y restauración de la Bahía de Todos los Santos a la corona española. Maíno, que había pasado parte de su infancia en Angola, trasladándose luego a Roma donde lo influyen la teatralidad de Caravaggio y el lenguaje de Caracci y Guido Reni, compone en ese cuadro algo semejante a la *La rendición de Breda* de Velázquez. De hecho, ambos cuadros se concibieron para el salón de los Reinos.<sup>4</sup> ¿Qué vemos en él? A la izquierda de la tela, Maíno ensaya un paisajismo meramente imaginario, representando una serie de figuras y tipos populares, hombres, mujeres y niños, en actitudes caritativas (algunos curan un herido) y ciertamente respetuosas. También a la izquierda, pero en la parte superior, como fondo del escenario, podemos ver el mar de Bahía, la costa y los barcos que han garantizado la reconquista ibérica. Pero tal vez lo más interesante esté en el costado derecho de la tela, donde Maíno dispone a Fradique Alvarez de Toledo y Osorio, marqués de Villanueva de la Valdueza, sosteniendo un pesado tapiz donde se muestra al mandante del cuadro, el conde-duque de Olivares, coronando al Rey junto con Minerva, mientras el poder imperial pisa los cadáveres de la Herejía, la Ira y el Engaño, enemigos tradicionales de la corona española. Más aún, la figura pisoteada por Felipe tiene una cabeza rizada que parece la cabeza de Medusa, alegoría de la Historia, en inocultable cita de su amado Caravaggio. Remata la escena una faja donde leemos “Sed desteratua”, referencia al salmo 44, verso 3 (“Pues no por su espada tomaron posesión de la tierra, ni su brazo los salvó, sino tu diestra y tu brazo, y la luz de tu presencia, porque te complaciste en ellos”). No era la primera vez que el artista usaba ese procedimiento. Maíno había recurrido a una concepción semejante en *Milagro de Santo Domingo en*

<sup>2</sup> MARAÑÓN, G., *El Conde-Duque de Olivares*, 7ª edición, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950, págs. 53-54.

<sup>3</sup> MAÍNO, J. B., *La recuperación de Bahía del Brasil en 1625* (309 cm x 381 cm), Madrid, Museo del Prado. El cuadro mismo es un botín de guerra. Concebido para el Salón de Reinos que el conde-duque reserva, en el Palacio del Buen Retiro para las grandes ceremonias oficiales, allí permaneció hasta que se lo llevó a París al museo Napoleón, como regalo de José Bonaparte a su hermano. Devuelto en 1815, se lo depositó en la Academia de San Fernando hasta que, en 1827, ingresó en el Prado. Ver ALCAIDE, V. M. Nieto, “La Recuperación de Bahía del Brasil”, en *Revista de Cultura Brasileña*, nº 12, Madrid, marzo de 1965, págs. 35-40 y RUIZ JIMENEZ, L., *Juan Bautista Maíno*, Madrid, Museo del Prado, 2009.

<sup>4</sup> Eugenio Cajés (*Recuperación de San Juan de Puerto Rico*), Vicente Carducho, Felix Castelo, Jussepe Leonardo, Antonio de Pereda, Zurbarán (*Defensa de Cádiz contra los ingleses*), Velázquez (*La rendición de Breda*) y Maíno conciben obras para ese recinto de glorificación del poder imperial.

Soriano, donde una figura femenina también sostiene una imagen del fraile penitente reduplicando lo que el mismo cuadro exhibe.<sup>5</sup> Pero tan importante como lo que vemos es lo que no vemos. El tapiz esconde la vista de la ciudad, ya que la perspectiva solo nos permite ver Itaparica y Brotas, o sea que el pueblo, afincado en Salvador, surge obliterado y, de ese modo, la imagen de Maíno nace como la inversión especular de la composición moderna de un protegido suyo, nada menos que Velázquez, en cuyas “Meninas”, también se aborda el poder, pero por la vía del vacío. Sería su “Sed sinistratua”. Recordemos en efecto que, desde la mirada del pintor retratado por Velázquez hasta lo que él ve en el gabinete, hay una línea imperiosa que no lograríamos evitar los que contemplamos la escena, porque esa línea atraviesa de hecho el cuadro real y refluye a ese lugar imaginario desde el que vemos al pintor que nos observa. Es, aparentemente, un lugar de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. Pero lo bueno del caso, si recordamos el análisis de Foucault, es que la invisibilidad del soberano (Felipe IV para Velázquez; el pueblo bahiano, para Maíno) solo se vuelve visible para el pintor y se transpone a una imagen definitivamente invisible para él mismo, haciendo, del cuadro una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella misma abre. En efecto, en el caso de *Las meninas*, se trata de representar todos los elementos visibles, pero, en esa dispersión que recoge y despliega en conjunto, se señala, imperiosamente, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta. El soberano –la soberanía– ha sido suprimido y, al quedar libre de esa relación que la encadenaba, la representación se entrega sin más como pura representación. En el caso del cuadro de Maíno, en cambio, Felipe IV, a quien Velázquez retratará por primera vez poco antes, en 1623,<sup>6</sup> es teatralmente presentado para que la multitud de bátavos sojuzgados baje la mirada en señal de sumisión y para que nosotros, que vemos la alegoría inserta en el cuadro, comprendamos el auténtico poder docente de la representación, la soberanía del imperio. No es menor señalar que Felipe IV estudió pintura con Maíno, con lo cual retratista y retratado se vuelven intercambiables, uno aprende con el otro el poder de representar<sup>7</sup> y, de hecho, la de Maíno es una representación pionera del retrato miniaturizado de Felipe IV,<sup>8</sup> donde se sostiene que sin alegoría no hay

<sup>5</sup> ORSO, S., “Why Maino?”, en *Source. Notes in the History of Art*, año 10, n° 2, Nueva York, invierno de 1991, págs. 26-31.

<sup>6</sup> LOPEZ REY, J., “A portrait of Philip IV by Juan Bautista Maino”, en *The Art Bulletin*, vol. 45, n° 5, Nueva York, diciembre de 1963, págs. 361-363.

<sup>7</sup> TAGGARD, M., “*Ut Pictura Poesis*: Artists’ Status in Early Modern Cordoba”, en *Artibuset Historiae*, vol. 17, n° 34, Krakovia, 1996, págs. 69-82.

<sup>8</sup> MULLER, P., “Maino, Crayer, Velazquez and a Miniature of Philip IV”, en *The Art Bulletin*, vol. 60, n° 1, Nueva York, marzo de 1978, págs. 87-89; LIEDTKE, W. A., MOFFIT, J. F., “Veláz-

Dios y sin Dios no hay imperio. Una figura digna, la de don Fradique, señala, en efecto, la escena representada en el tapiz, para ilustración de los vencidos, activando así la función del *ejemplo* político-moral. Ignorado por la tradición bizantina, recordemos que el *exemplum* aparece ya en la literatura griega imperial, se consolida en Roma y desarrolla en el pensamiento patrístico, como un apelo a algún incidente similar o ilustrativo (*illustrans*), asociado fuertemente a lo que la imagen o el texto discuten (*illustrandum*). El ejemplo tiende a lo genérico:<sup>9</sup> su práctica precede la teoría y su intención, siendo inicialmente descriptiva, enseguida se transforma en prescriptiva. El *exemplum* es, digamos así, paradigmático, cuando logra construir y volver inteligible un contexto histórico más amplio o problemático. Más allá de la antinomia entre lo universal y lo particular, que aún ignora, el *exemplum* señala, en cambio, una singularidad equiparable a otras, una analogía bipolar. Hay, además, en su lógica, una peculiar relación entre *excepción* y *ejemplo*, es decir, entre el sistema colonial y el modelo imperial. Ambas nociones, como los cuadros de Velázquez y Maíno, son simétricas y conforman entre ambas un sistema. Mientras la excepción es una relación de exclusión-inclusiva, el ejemplo, en cambio, es una relación de inclusión-exclusiva. Un ejemplo, como el que se señala en el tapiz de Maíno, en el que el conde-duque consagra a Felipe IV con el beneplácito de Minerva, es algo extraño a los intercambios normales, no porque sea diferente, sino, al contrario, porque perteneciendo a la norma del régimen colonial, así y todo, logra mostrar esa pertenencia y, por eso mismo, sirve como modelo de sujeción y avasallamiento. No es de menor importancia señalar que, en el ejemplo, no hay un origen: cualquier fenómeno puede ser el origen, y para la España filipina ese es de hecho el origen del Brasil, así como para el Brasil romántico lo será la escena de la primera misa que hace del incipiente país la Tierra de la Santa Cruz. En todo caso, el mérito del tapiz de Maíno es persuadirnos de que toda imagen es siempre arcaica y en ese sentido ese cuadro se conecta con el poema que se considera el primer documento literario del país, la *Prosopopeia* (1601) de Bento Teixeira Pinto, en cuyo prólogo “dirigido a Jorge d’Albuquerque Coelho, Capitão e Governador da Capitania de Pernambuco, das partes do Brasil da Nova Lusitânia”, el autor declara, en la línea ya señalada por Mindy Taggard, que:

Se é verdade o que diz Horácio, que Poetas e Pintores estão no mesmo predicamento; e estes para pintarem perfeitamente uma Imagem,

---

quez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait”, en *Burlington Magazine*, vol. 123, nº 942, septiembre de 1981, págs. 529-537.

<sup>9</sup> Irene E. Harvey define el ejemplo “in the manner of a presence, an unchanging, atemporal, decontextualized structure that would be found in all empirical instances of exemplarity (or the manifestation of same)”. HARVEY, I. E., *Labyrinths of exemplarity: at the limits of deconstruction*, Albany, State University of New York, 2002, pág. vii.

primeiro na lisa távoa fazem rascunho, para depois irem pintando os membros dela extensamente, até realçarem as tintas, e ela ficar na fineza de sua perfeição; assim eu, querendo dibuxar com obstar-do-pinzal de meu engenho a viva Imagem da vida e feitos memoráveis de vossa mercê, quis primeiro fazer este rascunho, para depois, sendo-me concedido por vossa mercê, ir mui particularmente pintando os membros desta Imagem, se não me faltar a tinta do favor de vossa mercê, a quem peço, humildemente, receba minhas Rimas, por serem as primícias com que tento servi-lo. E porque entendo que as aceitará com aquela benevolência e brandura natural, que costuma, respeitando mais a pureza do ânimo que a vileza do presente, não me fica mais que desejar, se não ver a vida de vossa mercê aumentada e estado prosperado, como todos os seus súditos desejamos.<sup>10</sup>

En *El laurel de Apolo*, Lope de Vega elogia a “Juan Bautista Maíno / a quien el arte debe / aquella acción que las figuras mueve”. Por *acción* Lope entiende la pose y, en efecto, la tela de Maíno, tal como el poema de Bento Teixeira, es una *prosopopeya* o *conformatio*, una atribución de vida “por espelho, por treslado” (estrofa 85 de Bento Teixeira), que guarda estrecha relación con la autobiografía, como ha señalado Paul de Man. Por ello, y a despecho pues de los hipotéticos abusos populistas del conde-duque, la escena en el tapiz ejemplar (incluido en el cuadro, sin embargo, en moderna *mise-en-abyme*) significa la *salvación* de Bahía, y en consecuencia, la *invención* de Brasil, no el *descubrimiento* de una tierra sometida ejemplarmente a la Unión de Armas inter-imperiales, es decir, una homologación luso-española, una capitulación ante el poderoso, que se manifiesta a través de la caridad beneplácita con que el conde-duque de Olivares sostiene la corona de laureles sobre la cabeza del monarca.<sup>11</sup> Del mismo modo, la subordinación de Bento Teixeira al gobernador de Pernambuco, funda una tradición que, en años recientes, Paulo Leminski o Silviano Santiago problematizarían con sus ficciones. En ambos casos, la caridad, aún siendo incapaz de establecer una esfera pública propia, es adecuada al principio cristiano de la no mundanidad y se adapta pues a aplicarse a personas sin mundo, los colonizados, quienes, en función del carácter no público y no político de la comunidad cristiana, son concebidos como hermanos de una misma familia. Tal concepto de la caridad pondría en evidencia, efectivamente, el triunfo de un “Brasil restituído”, título de la pieza (*El Brasil restituído*, 1625) de Lope de Vega, que forma parte,

<sup>10</sup> TEIXEIRA, B., *Prosopopéia*, Rio de Janeiro, INL, 1972.

<sup>11</sup> No es la única representación de la lucha en Bahía. Hay un grabado del holandés Hessel Gerritz, *Bombardeo de la flota holandesa* (1624) y otro de un artista de Amberes, Andries van Eertvelt, *Conquista de San Salvador de Bahía* (1625).

con *Arauco domado* y *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de una trilogía americana de Lope, en la que Maíno, en última instancia, se basó para su tela. Tanto en una como en las otras, predomina un paradigma del poder típico de la teología política barroca, escondido en tres tiempos, traición, pérdida y restitución, que no desdeña el uso de figuras alegóricas, como la de Brasil, representado, en la pieza de Lope, por un sujeto no soberano, una mujer indígena,<sup>12</sup> que porta rueda de plumas y una flecha dorada; a la que hay que agregar a la Religión, trajeada como dama española; la Herejía y la Monarquía de España. Al comienzo de la comedia, la india Brasil se presenta, coronada, también, como el conde-duque, de tal suerte que un Marañón no dudaría en atribuirle a esa figura lo que el biólogo predicaba del líder: una embriaguez natural, que reconforta, pero desequilibra el espíritu, salvado, al fin, por el monoteísmo. Se aparea de cierto modo con la Medusa pisoteada en el cuadro de Maíno:

Fortuna, en mis desdichas rigurosa,  
Corona con laureles mi cabeza.  
En tiempo que gentil estaba ociosa  
Y en el mar etiópico reinaba.  
Que de perlas mis plantas adornaba,  
Injusto dueño y sin razón tirano,  
De mi valor la posesión tenía  
Desde que fué del cielo soberano,  
Donde cándida aurora amanecía,  
Desterrado á vivir opuesto en vano  
En noche eterna al sempiterno día.  
Nunca desta verdad desengañada.  
Entre las olas de la mar sentada;  
Pero aquel portugués, valor del mundo,  
Que dio principio á tan notable hazaña.  
Sembró de naves este mar profundo.  
Que las riberas destas islas baña:  
A Carlos quinto, el Hércules segundo,  
Que las columnas excedió de España,  
Imitador valiente, que ponía  
Las de sus armas donde acaba el día.  
Sus portugueses conquistaron fuertes  
Mí tierra y mar, con otras que ganaron

---

<sup>12</sup> ROMANOS, M., "La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro", en *Filología*, vol. 26, nº 1-2, Buenos Aires, 1993, págs. 183-204; ROBALINO, G., *Female Amerindians in Early Modern Spanish Theater*, Londres, Bucknell University Press, 2014; CASTILLO, M. R., *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, Purdue University Press, 2009.

Después que con Castilla echaron suertes  
Y mis famosos indios sujetaron;  
Porque jamás el hijo de Laertes  
Y los que su valor acompañaron  
Cuando de Troya mísera volvieron,  
Tantos peligros y naufragios vieron.  
Entonces recibí la fe de Cristo  
Y supe que era Dios único y solo;  
Con el tirano antiguo me malquistó  
Y niego adoración al claro Apolo;  
A los fieros idólatras resisto.  
Que ocupan la más parte deste polo,  
Y limpia del antiguo barbarismo.  
Me baño en las corrientes del bautismo.  
Sucede al infernal ídolo de oro,  
En soberano pan sacramentado,  
Aquel Señor que humildemente adoro,  
Y en nuevos templos el altar sagrado;  
Del sacrificio el cándido decoro,  
Huye el cobarde espíritu, y airado  
Desciende á las riberas de Aqueronte  
Como cayendo del celeste monte.  
Yo, puesto que, aunque bárbara, sabía  
Cómo bajando de su empíreo cielo  
A las puras entrañas de María,  
Intacto siempre su virgíneo velo,  
Con general aplauso y alegría  
Nació, y obró la redención del suelo  
Desde un madero, que bajó al profundo  
Para cuadrar el círculo del mundo,  
Mientras más solicita divertirme,  
Más firme siempre estoy, cuanto más anda  
Estudioso de verme y perseguirme,  
Obedeciendo lo que Dios me manda.  
Pues viendo que no puede persuadirme,  
Últimamente solicita á Holanda  
Por medio de unos bárbaros hebreos  
Que le han comunicado sus deseos;  
Que por este camino intenta en vano  
Introducir su error y apostasía,  
Y que le nieguen á Felipe hispano  
Estas riberas obediencia mía,  
Y sin temer su poderosa mano.  
Que rayos como Júpiter envía,

Rompen el mar, y aunque las olas gimen,  
 Las fuertes proas en su espalda imprimen.  
 Preso el Gobernador, que sin defensa  
 Estaba, desta ofensa divertido,  
 Triunfan á costa de mi injusta ofensa  
 Los que han llegado y los que me han vendido.  
 Yo, en tanto, á la piedad del cielo inmensa  
 Para tan grave mal remedio pido.  
 Antes que ajena mano se anticipe,  
 Por medio del católico Felipe.<sup>13</sup>

¿Cómo se escribió *El Brasil restituído*?<sup>14</sup> Lope se basó ciertamente en el relato del jesuita Bartolomeu Guerreiro (*Jornada dos vassallos da coroa de Portugal, pera se recuperar a cidade do Salvador, na Bahya de Todos os Sanctos, tomada pollos Olandeses, a oito de Mayo de 1624, e recuperada ao primero de Mayo de 1625*, Lisboa, Mattheus Pinheiro, 1625), en el de João de Medeiros Correia (*Relação verdadeira de todo o succedido na restauração da Bahía de Todos os Santos*, Lisboa, 1625), el de Tomás Tamayo de Vargas (*Restauración de la ciudad del Salvador, i Baja de Todos Santos, en la Provincia del Brasil. Por las armas de D. Felipe iv*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1628), el de Jacinto de Aguilar y Prado (*Escrito histórico de la insigne y baliente jornada del Brasil, que se hizo en España el año 1625*, Pamplona, 1629) y en el testimonio de Juan de Valencia y Guzmán (“Compendio historial de la Jornada del Brasil”, incluida en la Colección de documentos inéditos para la Historia de España, Madrid, 1870), el más relevante, quizás, ya que Valencia y Guzmán fue testigo presencial de la lucha, del mismo modo que el historiador brasileño Fray Vicente do Salvador, fuente histórica igualmente considerable para la obra de Lope. En su *História do Brasil*, en efecto, fray Vicente refiere que la expedición multinacional (había tripulación y armamento vascos y napolitanos, amén de españoles), salió de Cabo Verde en febrero de 1625,

[...] em dia de entrudo para esta Bahia, à qual chegaram em 29 de março, véspera de Páscoa, a salvamento, somente se perdeu a nau Caridade, de que era capitão Lançarote de Franca, em os recifes da

<sup>13</sup> LOPE DE VEGA, *Obras*, tomo XIII, Madrid, Ed. Real Academia Española, 1902, pág. 83. Para una discusión sobre los contenidos políticos, ver RYIK, V., *Lope de Vega en la invención de España. El drama barroco y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis, 2011.

<sup>14</sup> Sobre *El Brasil restituído*, consultar SHANNON, R. M., *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*, New York, 1989, págs. 163-187; MARTINEZ TORRÓN, D., “Valores informativos en el teatro de Lope de Vega. La fuente de *El Brasil restituído*”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del i Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edición de Manuel Criado de Val, Madrid, 1981, págs. 151-160; SANCHEZ, A., “Ante un centenario: *El Brasil restituído*”, en *Revista de Cultura Brasileña*, nº 3, Madrid, 1962, págs. 203-215.

Paraíba, mas acudiu-lhe logo seu tio Afonso de Franca, que era capitão-mor da Paraíba, com barcos e marinheiros, e quatro caravelões, que mandou o governador de Pernambuco, com que salvaram não só a gente toda, exceto dois homens, que aceleradamente se haviam lançado ao mar, mas depois o casco da nau.<sup>15</sup>

Brasil sería lo no definitivo, no solo porque, como quería Bento Teixeira, la imagen es siempre un *rascunho*, un esbozo, sino porque el Brasil inventado en plena fiesta, según fray Vicente do Salvador, abre de hecho un período de anomia, quiebra y subversión temporaria del orden social, aunque se salve, en fin, del Malgracias a la Páscoa. No es de despreciar entonces que, como elementos del paisaje cultural, aparezcan referencias al carnaval, los milagros, la devoción a los santos y su interferencia con el desarrollo de las acciones de restitución de Brasil a España, haciendo de fray Vicente do Salvador un historiador a su modo crítico de la colonización. De fray Vicente en adelante, larga es la lista de historiadores que narraron cómo Brasil no se hizo holandés: *O valeroso Lucideno e triunfo da liberdade na restauração de Pernambuco* (1648) de fray Manoel Calado do Salvador; *Los holandeses en Brasil* (1853), de Pieter Mariinus Netscher; *História das lutas com os holandeses no Brasildes de 1624 a 1654* (1871), de Francisco Adolfo de Varnhagen; *O domínio colonial holandês no Brasil* (1938), de Hermann Wätjen; *Civilização holandesa no Brasil* (1940) de José Honório Rodrigues y Joaquim Ribeiro; *Tempo dos flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil* (1947), de José Antônio Gonsalves de Mello Neto, prefaciado por Gilberto Freyre, hasta *Calabar: o elogio da traição* (1973) de Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra.

Una de las marcas importantes de ese Brasil restituido por Lope al imaginario occidental por la vía del *entrudo* es la cuestión de la antropofagia, planteada ya en la segunda jornada por el gracioso Machado, suerte de proto-malandrín nacional,<sup>16</sup> como reacción a la invasión holandesa, es decir, connotada en efecto de nacionalismo anticolonial:

<sup>15</sup> SALVADOR, V., *História do Brasil*, Edición revisada por Capistrano de Abreu, São Paulo, Rio de Janeiro, Weiszflog Irmãos, 1918, pág. 563.

<sup>16</sup> Antonio Candido mostró que la característica peculiar de la posición malandra es una contaminación recíproca de la serie arquetípica y de la serie sociológica: la universalidad casi folklórica del personaje descansa en el realismo aunque, en compensación, el realismo de concreción y eficiencia a patrones no característicos de conducta. Así, en la tensión entre ambos registros se verifica una curiosa alternancia de erupciones de lo pintoresco y de reducciones a modelos socialmente penetrantes, evitando el carácter accesorio de la anécdota, el exceso banal de la fantasía y la pretenciosa afectación, que más tarde teñirían buena parte de la ficción brasileña. CANDIDO, A., "Dialectica del malandrínaje (caracterización de las *Memorias de un Sargento de Milicias*)", en ALMEIDA, M. A., *Memorias de unsargento de milicias*, vol. 25, Caracas, Biblioteca

A los indios del Brasil  
Llamaron antropófagos,  
Que entre estos montes y lagos  
Vivieron vida gentil,  
y enseñados a comer  
carne humana, la ocasión  
deste holandés escuadrón  
los ha dado bien que hacer.  
Allí los he visto asar;  
allí, en jigote deshechos,  
pechos sepultar en pechos.<sup>17</sup>

Paradójicamente, la inclusión de la antropofagia en la comedia de Lope inhibe una consideración más antropológica del canibalismo, tomando el fenómeno en su aspecto meramente pintoresco y cómico, como simple efecto de picaresca, lo que estimulaba en el público la atracción por nuevas sensaciones, al tiempo que confirmaba prejuicios muy arraigados. Como vemos, no es necesario llegar a Manuel Antônio de Almeida en el romanticismo, ni a la lectura que de él nos propone Mário de Andrade en el modernismo, para tener un Brasil, “a pesar de dependiente, universal”.<sup>18</sup> Esa comicidad *malandra*,

---

Ayacucho, 1977, págs. IX-XXXVII. El ensayo original es de 1970.

<sup>17</sup> LOPE DE VEGA, *Obras. op.cit.*, pág. 93.

<sup>18</sup> En una perspectiva etnocéntrica, nos enseña Silviano Santiago, “la experiencia de la colonización revela una operación básicamente narcisista, donde el otro es asimilado a la imagen reflejada del conquistador, fundiéndose con ella, y perdiendo, por lo tanto, la condición misma de su alteridad. En otras palabras, el indígena pierde su verdadera alteridad (la condición de ser otro, diferente) y gana una alteridad ficticia (ser la imagen reflejada del europeo). El indígena es el Otro europeo: y es, al mismo tiempo, su imagen especular y su propia alteridad indígena reprimida. Mientras más diferente sea el indio, menos civilizado es; y mientras menos civilizado sea, más niega el narciso europeo; mientras más niega el narciso europeo, más exigente y apremiante será la fuerza que lo transformará en una imagen semejante; mientras más se asemeje al europeo, menor será la fuerza de su propia alteridad. Así es como se desarrolla la colonización”. Pero, para Santiago, en el caso del escritor de Brasil, eso genera una configuración ambivalente de la existencia cultural. “Su comprensión de esas minorías, a través del materialismo histórico, depende de su total y definitiva integración al proceso de occidentalización del mundo; su comprensión por parte del pensamiento antropológico tiene que cuestionar esa integración histórica, para que ellas no continúen viviendo una ‘ficción’, que ha sido impuesta como un factor determinante tanto de su pasado como de su desaparición futura”. Para Santiago, pues, no hay lugar a dudas: o bien la universalidad es una apuesta colonizadora, que busca la homogenización y globalización, a través de la imposición de la historia europea como Historia universal, o bien es un juego diferencial en que las culturas, aún las más subdesarrolladas, se ejercitan dentro de un espacio más amplio, acentuando los choques de dominación y reacción o resistencia. A juicio del crítico, entonces, el paradójico valor de una universalidad diferencial, como nos muestra la antropología, reside en las culturas marginales porque, en ellas, “los textos colonizados operan con orgullo la síntesis enciclopédica de la cultura, suma generosa en que el

que escapa de las esferas sancionadas por la norma burguesa y busca la irreverencia y amoralidad de lo popular, se manifiesta, tradicionalmente, en Pedro Malasarte, figura ya presente en el *Cancioneiro da Vaticana*, emparentado con el *Pedro de Urdemalas* de Lope y Cervantes, y encuentra, en un poeta barroco como el bahiano Gregório de Matos, expresiones rutilantes, que reaparecen, de modo periódico, hasta alcanzar en el modernismo su máxima expresión en *Macunaíma* y *Serafim Ponte Grande*, los grandes *no-libros* de Mário y Oswald de Andrade, respectivamente. Como señala Antonio Candido, tal comicidad

[...] disminuye las aristas y da lugar a toda suerte de arreglos (o negaciones) que a veces nos hacen parecer inferiores ante una visión estúpidamente nutrida de valores puritanos, como la de las sociedades capitalistas; pero que facilitarán nuestra inserción en un mundo eventualmente abierto. [...] En la limpidez transparente de su universo sin culpas, entrevemos el perfil de una tierra sin males definitivos o irremediables, regida por una encantadora neutralidad moral. Allí no se trabaja, no se pasan necesidades, todo tiene remedio. En la sociedad parasitaria e indolente que era la de los hombres libres del Brasil de entonces (es decir, del siglo XIX) había mucho de todo esto, gracias a la brutalidad del trabajo esclavo [...]. Pero como su objetivo es el tipo y el paradigma, vislumbramos a través de las situaciones sociales concretas una especie de mundo arquetípico de la leyenda, donde el realismo es contrabalanceado por elementos suavemente fabulosos: nacimiento venturoso, espíritus tutelares, dragones, escamoteo del orden económico, no viabilidad de la cronología, ilogicidad de las relaciones. Por eso, tomemos con reserva la idea de que las *Memórias* son un panorama documental del Brasil de entonces; y después de haber sugerido que más bien son su anatomía espectral mucho más totalizadora, no pensemos más y dejémoslos cautivar por esa fábula realista compuesta en tiempo de *allegro vivace*.<sup>19</sup>

## EL BRASIL NO-BRASILEÑO

Ahora bien, podemos, a esta altura, ver otro Brasil gestado a finales del siglo XIX, más melancólico, y por eso mismo, más moderno. En la última de las cartas de Fradique Mendes dirigida a Eduardo Prado, el amigo brasileño

---

propio dominado es mero apéndice, insignificante y complementario, del movimiento general de la civilización. En las culturas periféricas, los textos descolonizados cuestionan, en la propia factura del producto, su estatuto y el estatuto del avance colonial de la hegemonía cultural". SANTIAGO, S., "A pesar de dependiente, universal", en *Revista Pensamiento Político*, n° 2, Santiago de Chile, 2014, págs. 51-61. El ensayo original es de 1980.

<sup>19</sup> CANDIDO, A., *Crítica Radical*, Traducción de Mária Russotto, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, pág. 176.

autor de *A ilusão americana*, Eça de Queiroz, confiesa su amarga impresión de recorrer un Brasil no-brasileño, cuando lo que deseaba encontrar

[...] era um Brasil natural, espontâneo, genuíno, um Brasil nacional, brasileiro, e não esse Brasil, que eu vi, feito com velhos pedaços da Europa, levados pelo paquete, e arrumados à pressa, como panos de feira, entre uma tremenda orgia: ensinou-se aos sabiás a gorjear Madame Angot, e vendedores de retalho citavam Augusto Comte... Para que prolongar o inventário doloroso? Bem cedo, do Brasil, do generoso e velho Brasil, nada restou: nem sequer brasileiros, porque só **haviadoutores** – o que são entidades diferentes. A Nação inteira se doutorou. Do Norte ao Sul, no Brasil, não há, não encontrei senão doutores! Doutores, com toda a sorte **deinsígnias**, em toda a sorte de funções! Doutores, com uma espada, comandando soldados; doutores, com uma carteira, fundando bancos; doutores, com uma sonda, capitaneando navios; doutores, com um apito, dirigindo a polícia; doutores, com uma lira, soltando carmes; doutores, com um prumo, construindo edifícios; doutores, combalanças, misturando drogas; doutores, sem coisa alguma, governando o Estado! Todos doutores. O Dr. Tenente-Coronel... O Dr. Vice-almirante... O Dr. Chefe de Polícia... ODr. Arquitecto... Homens inteligentes, instruídos, polidos, afáveis – mas todos doutores! E este título não é inofensivo: imprime carácter. Uma tão desproporcionada legião **dedoutores** envolve todo o Brasil numa atmosfera de dotorice. Ora o feitio especial da dotorice é desatender as realidades, tudo conceber apriori, e querer organizar e reger o mundo pelas regras dos compêndios. A sua expressão mais completa está nesse doutor, Ministro do Império, que em todas **asquestões** públicas nunca consultava as necessidades da Nação, mas folheava **comansiedade** os livros, a procurar o que, em casos vagamente parecidos, Guizot fizera em França, Pitt em Inglaterra. São estes doutores, brasileiros de nacionalidade, mas não **denacionalismo**, que cada dia mais desnacionalizam o Brasil, lhe matam a originalidade nativa, com a teima dotoral de moralmente e materialmente o enfardelarem **numafatiota** europeia feita de francesismo, com remendos de vago inglesismo e de **vagogermanismo**.

Assim, o livre génio da Nação é constantemente falseado, torcido, contrariado **nasua** manifestação original – em tudo; em Política, pelas doutrinas da Europa; em Literatura, pelas escolas da Europa; na Sociedade, pelas modas da Europa. A famosa carta de alforria de 29 de Agosto de 1825 não serviu para as inteligências. Intelectualmente o Brasil é ainda uma colónia –uma colónia do Boulevard. Letras, ciências, costumes, instituições, nada disso é nacional –tudo vem de fora, em caixotes, pelo paquete de Bordéus, de sorte que esse mundo, que orgulhosamente se chama novo, o Novo Mundo, é na realidade

um mundo velhíssimo, evincado de rugas, dessas rugas doentias, que nos deram, a nós, vinte séculos de Literatura. Percorri todo o Brasil à procura do novo e só encontré o velho, o que já é **velhohá** cem anos na nossa Europa— as nossas velhas ideias, os nossos velhos hábitos, as nossas velhas fórmulas, e tudo mais velho, gasto até ao fio, como inteiramente acabado pela viagem e pelo sol. Sabe o que me parecia (para resumir a minha impressão **numaimagem** material, como recomenda Buffon)? Que por todo o Brasil se estendera **umantigo** e coçado tapete, feito com os remendos da civilização europeia, e recobrin-do **otapete** natural e fresco das relvas e das flores do solo... Concebe V. maior horror? **Sobreum** jardim perfumado, em pleno viço, tudo tapar, tudo esmagar, rosas abertas e **botõesque** vão abrir, com um tapete de lâ, esburacado, poeirento, cheirando a bafio! E haverá remédio para tão duro mal? Decerto! Arrancar o tapete sufocante.<sup>20</sup>

En 1922, cuando Brasil se decide al fin a arrancar ese tapiz asfixiante, último avatar del viejo tapiz de Maíno, y festeja con nuevos aires el centenario de su independencia, se organiza una gran exposición conmemorativa en Rio de Janeiro, todavía imantada por las luces europeas que Benjamin estudiaría en su *Libro de los pasajes*, exposición **ésa** de la que solo nos resta el pabellón neocolonial que todavía abriga el Museo Histórico Nacional, en el cual se narra la historia del país por la perspectiva de la proceridad militar del pasado. Donde los portugueses habían construido un fuerte, se levantaba entonces el “Palácio das Grandes Indústrias” y las dos galerias del Museo, inauguradas, paradójicamente, el 12 de octubre de 1922 —fecha esa la de la llegada de Colón absolutamente ausente del calendario oficial brasileño, ya que en Brasil se cuenta el descubrimiento a partir de abril del 1500 y no de octubre de 1492. Hubo además ese año otro nacimiento de Brasil, el que protagonizaron los modernistas de San Pablo, reunidos en el Teatro Municipal en febrero, que para la historia literaria autonomista y funcionalista opera como marco cero de lo nacional.

En noviembre de 1896, una República diseñada por Eliseu Visconti traducía, en lenguaje art nouveau el programa de la *Revue du Brésil*, “ciência-indústria-arte-comércio”, conformando un grueso cartapacio con que se cubrían los pechos desnudos de la alegórica figura. Más adelante, por iniciativa de Monteiro Lobato, contrario a la Semana, la *Revista do Brasil*, ahora con el

<sup>20</sup> QUEIROZ, E., *Últimas páginas*, Porto, Lello & Irmão, 1911, págs. 365-366. Entre otros textos, esa carta fundamenta la lectura ecológica de Carlota Carvalho (*O sertão*, Rio de Janeiro, Empresa Editora de Obras Científicas e Literárias, 1924). Silviano Santiago tomará precisamente a Eça como síntoma de esa problemática en un ensayo de título borgiano, “Eça, autor de *Madame Bovary*”. Ver SANTIAGO, S., *Una literatura en los trópicos*, Edición de Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire, Concepción, Escaparate, 2012.

título en portugués, nos daría sin embargo otro guión (irrealizado) para un hipotético Brasil moderno. Entre sus variados asuntos, la nueva *Revista do Brasil* pretendía impulsar “Estudossul-americanos: Bolívar, Sarmiento, Ameghino, Mitre, Alberdi”, en una enumeración que, vista desde la agenda actual, puede parecer caótica, totalmente anacrónica, pero responde a la idea de que Brasil es de hecho el único país bolivariano de América: se construyó de hecho en la base de reprimir toda tentativa secesionista y, al adquirir el perfil de una república letrada, de modernización tan restringida como autoritaria, se inclina por antecedentes suprarregionales profundamente racionalistas (Alberdi, Sarmiento), donde se combinan las armas y las letras (Mitre) y se potencia en fin la clave positivista de evolución histórica (Ameghino). Pero si, en suplemento y tensión con esta versión, la *Semana* exhibe un Brasil arcaico-vanguardista y no se identifica en absoluto con el futurismo,<sup>21</sup> nos encontramos, sin embargo, cubriendo la exposición de Río, con el artista británico Charles William Grineau (1882-1957), hijo del ilustrador Alfred Bryan, y más conocido como Bryan de Grineau,<sup>22</sup> que nos da de hecho otra versión del país, más afinada con el palacio de las industrias y el país eufórico que describiría Stefan Zweig.

Alumno del también ilustrador y grabador americano Joseph Pennell, asiduo colaborador del *Illustrated London News*, Bryan de Grineau se hizo popular en Inglaterra con elogios a la máquina en sus dibujos de carreras de coches en el circuito de Brooklands. Dos años después de los esbozos brasileños, en enero de 1924, de Grineau repetiría la experiencia, publicando once sketches en el mismo *Illustrated London News* sobre Buenos Aires, con los ditirámicos títulos de la época, “The Paris of South America: Life in Buenos Aires: An Englishman's impression of the Argentine capital: Social life in Buenos Aires - Motoring, Racing and Dancing. The Rue de La Paix and the Grands Boulevards of Buenos Aires: The Calle Florida and the Avenida de

---

<sup>21</sup> Oswald de Andrade publica una nota, “O meu poeta futurista”, en el *Jornal do Comercio* (São Paulo, 27 de mayo de 1921), presentándolo a Mário de Andrade que enseguida, en el ejemplar del 6 de julio del mismo diario, refuta el rótulo de futurista: “No, nuestro poeta no se enrola en el futurismo internacional, como tampoco se ata a escuela alguna. Los únicos futuristas con que la humanidad cuenta son los genios. Y asimismo no los genios en general, sino cierta clase de ellos, los reformadores, los revolucionarios. [...] Pues bien, mi amigo está seguro de que no es un genio, me pide que lo diga aunque sea no más por la vasta lucha en que su espíritu se halla empeñado y porque no se siente en nada gobernado por una fuerza superior. No es más que un hijo del presente, deseo de armonizar su propia alma con la vida, inquieto y sufriente. Reformador, revolucionario, iconoclasta, nada de eso será jamás; y asegura que destruirá cosa alguna sin tener la certeza de que al reconstruir podrá hacer algo mejor. Por eso repudia el futurismo espectacular de las Europas así como repudia el futurismo vago del Brasil”.

<sup>22</sup> Utilizó también otras firmas, tales como John A Bryan, John Bryan, Johnny Bryan, John de Bryan, Charles W de Grineau, Charles de Grineau, Captain Bryan de Grineau y las iniciales B de G.

Mayo; and Argentine Cadets doing the *Goose Step*". El duro *ictus* del paso de ganso nos muestra la atracción que ejercía sobre Bryan de Grineau la estética militar, cuya épica documentaría en ambas guerras mundiales. No olvidemos que su maestro en París, después de 1919, sería uno de los mayores referentes Nabis, Maurice Denis, destacado teórico del simbolismo sacro y miembro también de *l'Action Française*, empeñado por ese entonces en la creación de los *Ateliers de l'Art Sacré* como expresión de un simbolismo señorial y sureño.<sup>23</sup> Pero el imaginario futurista, casi podríamos decir vorticista, de Bryan de Grineau apenas se insinúa en sus croquis de Brasil: una estación de tranvía en la avenida Rio Branco, sus semáforos; el ferrocarril São Paulo-Santos; los diques de Praça Mauá mientras carga un transatlántico o la estiba de café en Santos, una imagen que prefigura el famoso óleo de Portinari de 1934-5; o la ópera de Mário de Andrade, *Café* (1942). Recordemos el prefacio de Oswald de Andrade a *Serafim Ponte Grande* (1933): "A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia pau-brasil também. Isso **tinha** que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura 'de Vanguarda', provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária". Por eso, en ese estado gelatinoso del populismo, más específicamente en Portinari, el énfasis está puesto en el músculo de los changadores, que soporta el pacto social modernizador; mientras que en de Grineau, en cambio, no hay músculo sino cuerpos con prótesis (las armas de la guerra, o los accesorios del atuendo burgués, en el teatro o el hipódromo). Por ello esa fascinación modernólatra del artista inglés quedaría más clara al colaborar con las fiestas de otro centenario, el uruguayo. El papel destacado que, en sus sellos conmemorativos, sugiere el maquinismo o el vivo contraste entre la velocidad tecnológica y el tiempo lento del paisano no dejan lugar a dudas. La otra cara del desarrollo es el colonialismo, la guerra comercial. Amén de cubrir acciones en el frente de la II Guerra Mundial, que le valdrían el cargo de capitán, Bryan de Grineau colabora también muy frecuentemente en una revista infanto juvenil de imaginario colonial, *Modern Wonders* (1937-41), donde sintomáticamente comienza a editarse la tira de Flash Gordon. Allí tenemos, entre otras tapas memorables, "La magia del hombre blanco en la jungla" (1938), que enlaza el Brasil de 1922 de Bryan de Grineau con la deriva bélica colonial. Es de ese momento, precisamente, su exposición individual de escenas caribeñas en la galería Walker's de Londres.<sup>24</sup> Guerra y

<sup>23</sup> En *Avant-Garde Fascism the mobilization of myth, art, and culture in France 1909-1939* (Durham, Duke University Press, 2007), Mark Antliff parte de la definición de Roger Griffin del fascismo como un ultranacionalismo palingenético que descansa en estrategias míticas de regeneración, renacimiento y renovación, lo cual se destaca en la obra de Maurice Denis.

<sup>24</sup> GRINEAU, B., *Exhibition of Colour Drawings of the Caribbean Islands*, Londres, Walker's Galleries, 1939.

colonias, nuevamente asociadas. Pero esto nos lleva a considerar otro Brasil, visto también por el prisma extranjero, pero que, al contrario, nace de la crítica a la Exposición colonial de París (1931).

### HETEROLOGÍAS BRASILEÑAS

En efecto, cuando alumnos de Marcel Mauss como Georges Bataille, Alfred Métraux, Michel Leiris o Roger Caillois, empiezan a pensar el fin de ese espacio euroatlántico moderno, Brasil ocupa obviamente un lugar considerable. En el artículo que Georges Duthuit le dedica al comienzo de la guerra a las representaciones de la muerte,<sup>25</sup> tres ilustraciones se destacan. Una es una fotografía de una cabeza reducida por los munduruca, conservada en el entonces museo de Trocadero, y los otros dos son grabados de Théodore De Bry para la tercera parte de su colección de viajes sobre América. Estos últimos se basan a su vez en el relato de Hans Staden sobre la captura de la víctima por los tupinambás y muestran la ejecución, muerte y consumo de la víctima por los amerindios. En la primera aparecen indias desnudas que se muestran voluptuosas al morder sus propias manos y brazos, mientras los hombres asisten a la ejecución del prisionero. En la segunda, completado el desmembramiento de la víctima, el consumo de las partes reúne a la comunidad. No es descabellado subrayar las conexiones entre la iconografía del canibalismo amerindio y la iconografía de la misma brujería europea. Las imágenes del canibalismo brasileño no solo rescatan sino que reinventan las imágenes de la propia brujería europea, integrando en ellas rasgos de las representaciones caníbales americanas, lo que enfatiza el vínculo visual entre el canibalismo de las brujas y el de Saturno a partir del siglo XVI. Por otro lado, particularmente en los escritos de Bataille, queda claro que caballería medieval europea, rituales sádicos y culturas amerindias tienen una vinculación que cuestiona el orden representativo de las democracias liberales e ilustradas. Sabemos que, ya desde 1928, Bataille argumentaba que la vida de los pueblos civilizados de la América precolombina no solo era prodigiosa por el hecho ambivalente y cuasi simultáneo de su descubrimiento e instantánea desaparición, sino también porque nunca antes la locura humana había logrado concebir una excentricidad más sanguinaria, hecha de repastos caníbales sacerdotales, ceremonias con cadáveres y ríos de sangre que, más que una aventura histórica, evocaban los deslumbrantes excesos revolucionarios del marqués de Sade,<sup>26</sup> hipótesis que Bataille desarrollará, entre otros, en sus

<sup>25</sup> DUTHUIT, G., "Répresentations de la mort", *Cahiers d'Art*, a. 14, Paris, 1939, págs. 25-39.

<sup>26</sup> BATAILLE, G., "L'Amérique disparue", *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, XI: L'Art Précolombien. L'Amérique avant Christophe Colomb, Paris, 1928, págs. 5-14.

escritos sobre el erotismo, ceremonia definida como la aprobación de la vida hasta en la muerte, es decir, como un valor que se sustrae a la dialéctica vital hegeliana y se presenta como la emergencia bipolar de lo singular irreductible. En varios artículos para la revista *Documents*, Bataille va a continuar ensayando su ajuste de cuentas con Hegel. En “Figura Humana”,<sup>27</sup> por ejemplo, dice que la dialéctica hegeliana fue engendrada para escamotear antinomias y operar sobre las evidentes contradicciones que deben ser reabsorbidas en un sistema racional y necesario; en el artículo sobre las desviaciones de la naturaleza<sup>28</sup> habla de una “dialéctica de las formas” a partir del tratamiento de los desvios grotescos y monstruosos que aparecen en la naturaleza, pero que Bataille reconocerá también en Goya. Es, sin embargo, a partir de 1934, cuando comienza a asistir al seminario de Kojève sobre la *Fenomenología del Espíritu*, que la lectura de Hegel cambia fundamentalmente en su pensamiento. Bataille llega así a un nuevo concepto de soberanía, que se opone, desde dentro, al discurso hegeliano, pero a partir de lo informe, de la bipolaridad, de la alteridad radical y de la noción de heterología, conceptos que recoge, a través de su amigo Métraux, de los viejos grabados de Théodore de Bry o de las cabezas rituales amazónicas. Lo que estaba reprimido en Lope de Vega, la india Brasil, vuelve ahora como elemento fecundante de una efectiva desconstrucción del iluminismo. Surge así el diseño, que no es más designio de los astros sino escritura del desastre, como autodiseño, en el sentido que le atribuye Boris Groys, es decir, *prosopopeya*, y así diríamos que ya no viene el Brasil, sino los Brasiles, una construcción compleja y compósita, a la que nunca se acaba de llegar. No se trata tan solo de que Brasil no queda lejos,<sup>29</sup> sino quizás de que “nenhum Brasil existe”.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> BATAILLE, G., “Figura humana”, *La conjuración sagrada*. Ensayos 1929-1939, Edición de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, págs. 31-36.

<sup>28</sup> BATAILLE, G., “Les écarts de la nature”, *Documents*, a. 2, n° 2, París, 1930, págs. 79-83.

<sup>29</sup> SÜSSEKIND, F., *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

<sup>30</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C., “Hino nacional”, *Brejo das almas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, 1934.

## BIBLIOGRAFIA

- ALCAIDE, V. M. Nieto, “La Recuperación de Bahía del Brasil”, en *Revista de Cultura Brasileña*, nº 12, Madrid, marzo de 1965.
- ANTLIFF, M., *Avant-Garde Fascism the mobilization of myth, art, and culture in France 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007.
- BATAILLE, G., “L’Amérique disparue”, *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, XI: *L’Art Précolombien. L’Amérique avant Christophe Colomb*, París, 1928.
- BATAILLE, G., “Figura humana”, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Edición de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- BATAILLE, G., “Les écarts de la nature”, *Documents*, a. 2, nº 2, París, 1930.
- CANDIDO, A., “Dialectica del malandrínaje (caracterización de las *Memorias de un Sargento de Milicias*)”, en ALMEIDA, M. A., *Memorias de unsargento de milicias*, vol. 25, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, págs. IX-XXXVII.
- CANDIDO, A., *Crítica Radical*, Traducción de Mária Russotto, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- CASTILLO, M. R., *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, Purdue University Press, 2009.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C., “Hino nacional”, *Brejo das almas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- DUTHUIT, G., “Répresentations de la mort”, *Cahiers d’Art*, a. 14, París, 1939.
- HARVEY, I. E., *Labyrinths of exemplarity: at the limits of deconstruction*, Albany, State University of New York, 2002.
- LIEDTKE, W. A., MOFFIT, J. F., “Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait”, en *Burlington Magazine*, vol. 123, nº 942, septiembre de 1981.
- LOPE DE VEGA, *Obras*, tomo XIII, Madrid, Ed. Real Academia Española, 1902.

- LOPEZ REY, J., "A portrait of Philip IV by Juan Bautista Maino", en *The Art Bulletin*, vol. 45, nº 5, Nueva York, diciembre de 1963.
- MARAÑÓN, G., *El Conde-Duque de Olivares*, 7ª edición, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950.
- MARTINEZ TORRÓN, D., "Valores informativos en el teatro de Lope de Vega. La fuente de *El Brasil restituido*", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edición de Manuel Criado de Val, Madrid, 1981.
- MULLER, P., "Maino, Crayer, Velazquez and a Miniature of Philip IV", en *The Art Bulletin*, vol. 60, nº 1, Nueva York, marzo de 1978.
- ORSO, S., "Why Maino?", en *Source. Notes in the History of Art*, año 10, nº 2, Nueva York, invierno de 1991.
- SLOTERDIJK, P., *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Traducción de Isidoro Reguera, 2ª edición, Madrid, Siruela, 2010.
- TAGGARD, M., "Ut Pictura Poesis: Artists' Status in Early Modern Cordoba", en *Artibus et Historiae*, vol. 17, nº 34, Krakóvia, 1996.
- ROMANOS, M., "La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro", en *Filología*, vol. 26, nº 1-2, Buenos Aires, 1993.
- ROBALINO, G., *Female Amerindians in Early Modern Spanish Theater*, Londres, Bucknell University Press, 2014.
- TEIXEIRA, B., *Prosopopéia*, Rio de Janeiro, INL, 1972.
- RYIK, V., *Lope de Vega en la invención de España. El drama barroco y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
- SHANNON, R. M., *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*, New York, 1989.
- SANCHEZ, A., "Ante un centenario: *El Brasil restituido*", en *Revista de Cultura Brasileña*, nº 3, Madrid, 1962.
- SALVADOR, V., *História do Brasil*, Edición revisada por Capistrano de Abreu, São Paulo, Rio de Janeiro, Weiszflog Irmãos, 1918.
- SANTIAGO, S., "A pesar de dependiente, universal", en *Revista Pensamiento Político*, nº 2, Santiago de Chile, 2014.

QUEIROZ, E., *Últimas páginas*, Porto, Lello & Irmão, 1911.

SANTIAGO, S., *Una literatura en los trópicos*, Edición de Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire, Concepción, Escaparate, 2012.

SÜSSEKIND, F., *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.



# EXPANSIÓN, IMPLOSIÓN: ALGÚN BRASIL

Florencia Garramuño

Para Mario Cámara

Comienzo por Theodor Adorno, con las primeras líneas de su *Teoría Estética*. Tomo su versión en inglés, porque me interesa destacar esta traducción, por la importancia que tendrá para el desarrollo posterior de una idea negativa del concepto de expansión. Dice Adorno, en una cita que recordarán, un tanto extensa en lo que recorto:

It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exist. The forfeiture of what could be done spontaneously or unproblematically has not been compensated for by the open infinitude of new possibilities that reflection confronts. In many regards, *expansion appears as contraction*. The sea of the formerly inconceivable, on which around 1910 revolutionary art movements set out, did not bestow the promised happiness of adventure. Instead, the process that was unleashed consumed the categories in the name of that for which it was undertaken. More was constantly pulled into the vortex of the newly taboo; everywhere artists rejoiced less over the newly won realm of freedom than that they immediately sought once again after ostensible yet scarcely adequate order. For absolute freedom in art, always limited to a particular, comes into contradiction with the perennial unfreedom of the whole. In it the place of art became uncertain.<sup>1</sup>

La expansión de las nuevas posibilidades abiertas para el arte a partir de las vanguardias, dice Adorno, trajo una contracción del arte: de su lugar, de su función, incluso de su derecho a existir, dado que sus libertades se contrastan –y se chocan– con la “perenne falta de libertad del todo”. El arte como parte de un todo, la sociedad, perennemente sin libertad.

Es sabido que fue Rosalind Krauss –que leyó esta versión de la *Teoría Estética*, citada innumerables veces en muchos de sus textos– quien puso a

---

<sup>1</sup> ADORNO, T., *Aesthetic Theory*, Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Trad. Christian Lenhardt, Londres y Boston, Routledge and Kegan Paul, 1984, pág. 2.

circular el concepto de expansión añadido al de campo en “Sculpture in the Expanded Field”, en 1979 (y lo retomó varias veces).

Para Krauss, siguiendo el tono un tanto negativo de Adorno en su percepción de la expansión del arte, como también influenciada por la idea del arte como campo de fuerzas mapeables, la expansión podía significar un modo de describir una escultura contemporánea que abría nuevas posibilidades para una forma histórica que se transformaba ante los cambios históricos con notable sensibilidad. Sin embargo, en esa relación íntima entre campo y expansión, ya podían preverse las limitaciones que encontraría en otras formas del arte más contemporáneas, en las que sería precisamente la pérdida de campo, siempre desde su punto de vista, lo que las condenaría a una mercantilización irreversible.

Lo que se hizo claro, a partir de un determinado momento, es que analizar aquellas primeras experimentaciones que habían ido saliendo del campo para anexionar, cual nuevos imperialismos, áreas y regiones al campo del arte, eran un modo –entre otros– de mapear un momento del arte que rápidamente ya no podría ser pensado en esos términos ni tampoco con esos conceptos. Hal Foster, en “A funeral for the wrong corpse”, decretó de modo contundente:

In “Sculpture in the Expanded Field” (1979) Rosalind Krauss presented a structuralist account of such art: neither modernist painting nor modernist sculpture, it emerged as the negative of these categories, and soon opened onto other categories [...]. This map also now registers certain changes since that time: over the last three decades the “expanded field” has slowly imploded, as terms once held in productive contradiction have gradually collapsed into compounds without much tension.<sup>2</sup>

Me detengo aquí en esta brevísima genealogía de los conceptos de expansión y campo y sobre el modo en que se planteó su relación en la crítica para cartografiar apenas dos problemas al analizar prácticas brasileñas contemporáneas. La primera cuestión que esta genealogía posible plantea es que la categoría de expansión se propondría como una categoría histórica cuyo “período” de actuación estaría definido, de Adorno a Krauss, entre las primeras vanguardias y los años de 1960 o 1970. La segunda cuestión tiene que ver con la idea de que esas expansiones fueron pensadas en tanto transgresiones de fronteras de un campo –el del arte y sus subcampos disciplinarios– definido con contornos fijos, por lo menos de modo histórico –y que tanto en Adorno como en Krauss precisamente esa expansión anunciaba el peligro de que el arte, al expandirse más allá de su campo, perdiera su potencialidad y su

<sup>2</sup> FOSTER, H., *Desing and Crime (an other diatribes)*, London, Verso. 2002, págs. 126-127.

fuerza. Lo cierto es que la expansión también puede ser pensada como por lo menos una –si no la única– de las formas en las que el arte siempre –incluso más allá de este período histórico trazado por Adorno y Krauss– ha buscado transformarse y redefinirse.

¿Cuál sería –si es que la hay– la especificidad de las prácticas brasileñas en el paisaje más general de estas expansiones del arte? ¿Podemos realmente pensar en la expansión como una categoría, en ese sentido, histórica? ¿Y qué diría ella, en ese caso, del arte y de la cultura del Brasil de esas décadas?

En *Através* (1983-1989), Cildo Meireles exhibe una reflexión sensorial y material sobre las fronteras y sus modos de atravesarlas. Se trata de un laberinto en el que se ubican una gran variedad de vallas, rejas, mallas y obstáculos dispuestos sobre una planta de vidrios quebrados. Tanto la vista como el propio cuerpo del espectador puede atravesar las vallas e internarse en el cuadrado de cristales, avanzando sobre el sonido de los vidrios que continúan quebrándose a medida que se camina sobre ellos, aventurándose en el modesto peligro que presentan los cristales (o no tan modesto si se está calzado con sandalias, como me ocurrió a mí la primera vez que ingresé a ella en Inhotim). En el centro incandescente de la instalación, una gran esfera de celofán transparente flanqueada por varias peceras con algunos peces de colores se erige como engima y punto de llegada del recorrido. Desde barreras neutrales –como las redes– a las más violentas o agresivas –como los alambres de púa–, los obstáculos evocan una gran heterogeneidad de prohibiciones y límites, con su peso psicológico: rejas y cercas de jardín, cuerdas para aislar las obras en los museos, barreras de tren, vallas de policía y defensas viales, vallados utilizados en estadios de fútbol u otros espectáculos, hasta persianas y cortinas de baño que evocan ambientes íntimos y privados. Frente a la gran bola de celofán situada en el centro, Guy Brett y Vicente Todolí se preguntan:

Are we relieved of the social minutiae of each different barrier by the transparent abstraction we discover at the centre? Or are we reminded of the human need constantly to frame and contain experience in order to be able to live in the ferocious universe?<sup>3</sup>

Con su estructuración laberíntica y la incitación a atravesar las barreras, *Através* alude a nuestro deseo –muchas veces enigmático e impulsivo– de superar y atravesar los obstáculos.

Como señaló Lorenzo Mammi, puede leerse en *Através* un tributo a los *Penetrables* de Hélio Oiticica.<sup>4</sup> Pero si, como señaló Rodrigo Naves, en los

<sup>3</sup> BRETT, G., *Brazil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro, Contracapa, Katia Maciel, 2005.

<sup>4</sup> Lorenzo Mammi apuntó: “Entre suas camadas, **Através** pode ser vista como uma reprise

penetrables de Hélio siempre “somos lembrados de que as formas precisam adquirir uma realidade particular e incessantemente vemos o Brasil aflorar nessas construções capengas, que remetem às favelas, as nossas habitações rudimentares”,<sup>5</sup> la obra de Cildo (aunque él mismo señala una inspiración brasileña) parece un tanto alejada de estas marcas más específicamente –o exclusivamente– brasileñas: las vallas son de diferentes tipos, muchas pueden encontrarse en el Brasil pero se encuentran, también, en muchos otros lugares del mundo.

Continúa Naves:

Para Hélio Oiticica, a Mangueira era uma espécie de suma da sociedade brasileira, oscilando entre uma utopia salvadora e uma precariedade violenta e dolorosa. Hélio Oiticica, portanto não queria apenas que sua arte se confundisse com a vida; queria que ela a ampliasse e a intensificasse. Acontece que esse movimento – de claras intenções críticas –, por envolver a realidade brasileira, adquiria aspectos extremamente paradoxais. Seu trabalho se abria para o espaço, ao tempo que construía interioridades crescentes.<sup>6</sup>

Coincidamos o no con Naves sobre su percepción de los penetrables de Hélio Oiticica, en la cita interesa notar que muchas veces la expansión hacia el espacio puede tener un aspecto contradictorio y paradójal. Puede ser un modo de construir, como dice Naves, “interioridades cada vez más íntimas”. Como quiera que sea, el atravesamiento de fronteras en *Através* no parece regido por una lógica de la expansión que incorporara nuevos territorios al arte, sino que más bien se diseña –en un espacio limitado– como un modo de preguntarse sobre las condiciones de la experiencia social –las vallas son muy claras en ese aspecto– en un ejercicio que involucra una relación entre

---

da figura do labirinto. É tentador defender esse aspecto como um tributo aos pioneiros **Núcleos** e **Penetráveis** de Hélio Oiticica, feitos no início dos anos 1960. Em seu afastamento da pintura convencional, que realizou ainda muito jovem, Hélio se dispôs a cercar, a submergir o espectador em um clima de cor. Sua linguagem formal derivava da abstração geométrica e do construtivismo do século xx. Na obra de Cildo, a utopia do início da abstração foi substituída por uma espécie de consciência irônica dos processos socioculturais da produção de significados. Ao passo que os artistas precedentes buscavam a energia, contemplavam o tempo-espaço com a disposição de abrir caminho, de começar do zero, de partir de uma tabula rasa, Cildo vive essa busca como algo emaranhado na cultura e inevitavelmente mediado. Daí os componentes de seu labirinto, feitos de utilitários produzidos em massa e projetados para satisfazer inúmeras necessidades, fraquezas, temores e preferências do consumidor. Ainda assim, **Através** vai além (um processo implícito em seu título), rumo aos espaços ilimitados e às imaginações latentes no abstrato”. MAMMÌ, L., *O que resta. Arte e crítica de Arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pág. 198.

<sup>5</sup> NAVES, R., *O Vento e o Moinho*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, pág. 87.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 88.

lo sensorial y lo cerebral, definitivo, por otro lado, de la vanguardia brasileña de posguerra a partir de la cual surge Cildo Meireles. Entre el arte ambiental y el arte conceptual, más que una expansión y apropiación de objetos para el campo del arte que acabaría apaciguando los conflictos y las diferencias, la combinatoria de vallas y de órdenes diversos regidos por la posibilidad de deshacerse de ellos o desconocerlos repone en escena –en la instalación, más que penetrable– un espacio de disputas en el cual el propio Brasil se torna, él también, discutido, con fronteras y regiones que no alcanzan a contener los flujos que lo atraviesan y, a su vez, surgen de él.

En el contexto de la cultura brasileña de esos años, fueron también diversas las exploraciones artísticas que buscaron expandir las fronteras: mientras la literatura cuestionó de modo profundo las fronteras de sus géneros para incorporar nuevas definiciones de lo poético y de lo narrativo (con Clarice Lispector y Ana Cristina Cesar como dos de las representantes más evidentes de esta expansión), las artes visuales se expandieron hacia el arte ambiental (Hélio Oiticica) o incluso hacia afuera del arte (recordemos el “divorcio” de Lygia Clark con respecto al mundo del arte).<sup>7</sup> También en el Brasil todos esos procesos conocieron largas prehistorias dentro de la modernidad, nunca sucesivas y muchas veces contradictorias. Sin embargo, si bien esa expansión de las disciplinas puede ser pensada como parte del proceso histórico en el cual las artes son siempre redefinidas, en el caso de las prácticas de estas últimas décadas no se trataría simplemente de una expansión, sino de una interrogación del sentido del arte en general, tanto como de la noción de especificidad y de propiedad del arte.

En *Art Today*, en una conferencia sobre el arte contemporáneo en la que participaron, entre otros, Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy lanza una pregunta interesante para pensar el estado del arte contemporáneo –también brasileño. Pregunta Nancy:

How is it possible that in the history of art we have come to adopt a category that does not designate any particular aesthetic modality the way we would once describe hyperrealism, cubism, or even body art or land art, but a category that simply bears the name contemporary?

La pregunta es sugerente, a pesar de que Nancy no se dedica a responderla o a jugar en todas sus consecuencias. Pensada a partir de algunas prácticas culturales brasileñas también contemporáneas, también recientes, la imposibilidad de etiquetar o de utilizar una modalidad estética al modo en que lo habíamos hecho antes, como tampoco una única estrategia –como

---

<sup>7</sup> Trabajé sobre estas cuestiones en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

podría ser la de la expansión— señala que la categoría de campo con contornos definidos, tanto para describir al arte como para describir al Brasil, parece un concepto poco útil. Como en las barreras de Cildo Meireles, muchas de las prácticas que hoy leemos desde Brasil han sido creadas en tránsito y a partir de flujos de lo más inesperados, en donde deberíamos hablar, ya no de un Brasil o de ningún Brasil —como en el famoso poema de Drummond de Andrade—, sino de varios Brasiles, entre los cuales, algún Brasil debiera ser pensado fuera de campo o más allá del campo, un Brasil “Trans”, o transeúnte, como en el libro de poemas del poeta paraense que vive en el exterior, Age de Carvalho. Cito un poema:

48, no aeroporto  
É chegada a hora,  
o estalo dum talo  
em flor  
ao abotoar o cinto,  
tempo partido  
sob os pés  
antes do take off:  
cumpres anos,  
com a mangueira cantante  
enterrada no ar  
queres estar,  
és não és, decides  
e entre sinais luminosos  
da carne em trânsito  
decolas.<sup>8</sup>

Un Brasil, o un Amazonas en pedazos —o despedazado—, *com a mangueira cantante enterrada no ar*, ya no atada a la tierra sino donde *os talos estalam* al sonido del clic del cinturón de seguridad.

Para terminar, me gustaría contrastar el concepto de expansión al de implosión, entonces, y la idea de que siempre estaremos trabajando *algún* Brasil más que *un* “Brasil”. *Algún* Brasil, hoy, puede querer decir que pensar algunas formas de la cultura brasileña contemporánea puede ser un modo de estudiar formas de vida y modos de ser del mundo, o modos en los que el mundo se imagina ser, mundo, y otros mundos. Insisto: no solo otros brasiles, sino también, otros mundos.

---

<sup>8</sup> CARVALHO, A. de., *Trans*, São Paulo, Cosacnaify/7 Letras, 2011.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T., *Aesthetic Theory*, Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Trans. Christian Lenhardt, Londres y Boston, Routledge y Kegan Paul, 1984.
- BRETT, G. y TOLODÍ V., *Cildo Meireles: on the Nature of Things*, Disponible en: [http://www.macba.cat/uploads/20131112/cildo\\_todoln\\_\\_brett\\_ang.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20131112/cildo_todoln__brett_ang.pdf)
- BRETT, G., *Brazil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro, Contracapa, Katia Maciel, 2005.
- CARVALHO, A. de., *Trans*, São Paulo, Cosacnaify/7 Letras, 2011.
- FOSTER, H., *Desing and Crime (an other diatribes)*, Londres, Verso, 2002.
- GARRAMUÑO, F., *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- KRAUSS, R., *Sculpture in the Expanded Field. The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York, Oxford Press, 1998.
- MAMMÌ, L., *O que resta. Arte e crítica de Arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- MEIRELES, C., *Cildo Mereiles. Através*, Rio de Janeiro, MUAC (1983-1989).
- NANCY, J. L., *Art Today*. Traducida por Charlotte Mandell para el *Journal of Visual Culture*, Disponible en: <https://paralelotrac.files.wordpress.com/2013/04/03-nancy-art-today.pdf>
- NAVES, R., *O Vento e o Moinho*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.



# CUERPO Y PALABRA EN EL *POEMA ENTERRADO*, DE FERREIRA GULLAR

Adriana Kogan

“Há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto”.

Hélio Oiticica, “*Tropicália*”, 1968

En el texto *Belleza compulsiva*, Hal Foster lee al surrealismo por fuera de los códigos a través de los cuales sus propios integrantes querían ser leídos, es decir, en términos de un movimiento orientado hacia el amor y la liberación. Foster apunta, en cambio, a una lectura en clave de trauma, deseo y repetición. Por eso, lo que le interesa especialmente es el modo en que el surrealismo aborda la representación de la realidad (y su perturbación) a partir de la noción de “simulacro” y de la noción de “lo siniestro”, desde donde lo reprimido retorna de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social. Es decir, Foster lee “la imagen como un vestigio enigmático de una experiencia y/o fantasía traumática, con ambiguos efectos curativos y destructivos”.<sup>1</sup>

Ahora bien, ¿por qué comenzar la escritura de este texto a partir estas reflexiones de Foster? Por un lado, porque la lectura que hace del surrealismo apunta a pensar la imagen como un espacio de superposición de temporalidades diferentes: aquella que pertenece al presente de la imagen y aquella que pertenece al pasado del trauma. Por otro lado, en tanto que apunta a revelar la naturaleza contradictoria de estas imágenes. Y es precisamente en estos dos aspectos donde quiero detenerme para analizar el *Poema Enterrado*: la superposición de temporalidades y el carácter paradójico de la relación entre palabra e imagen, entre su configuración formal geométrica y la incorporación del cuerpo que el poema reclama.

## I

En 1959, Ferreira Gullar escribe el *Poema Enterrado*, “el primer poema con domicilio de la literatura mundial”, en sus propias palabras. El *Poema* consiste

---

<sup>1</sup> FOSTER, H., *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pág. 22.

en una pequeña sala (o gran caja) construida en un subsuelo, pintada en sus cuatro caras de color negro, iluminada por un tubo fluorescente, donde el lector entra luego de bajar una escalera, y donde encuentra un cubo rojo de 40x40 cm, que al ser levantado deja ver otro cubo verde más pequeño, de 25x25 cm, bajo el cual se descubre otro cubo blanco de 12x12 cm, en una de cuyas caras (la que está colocada contra el suelo) se lee la palabra “*rejuvenesça*” (“rejuvenezca”). Luego de permanecer un tiempo dentro del poema, el visitante debe, siguiendo una serie de indicaciones, reordenar los cubos tal como los haya encontrado.

Así, se trata de un objeto que se define como “poema”, y que sin embargo incorpora a su materialidad el lenguaje de la arquitectura, y de este modo apuesta, por principio, a la superación de la idea de “poema” circunscripto a los marcos de la página. Gullar venía desde hacía algunos años experimentando con la dimensión visual de la poesía. En 1958 escribe un conjunto de *Poemas concretos/neoconcretos* (1958) en el cual trabaja la presencia de la palabra en el espacio blanco de la página. Luego escribe su serie *Livro-Poema* (1958), en los que comienza a trabajar con estructuras gráficas plegables, donde la página no funciona solo como soporte, sino que pasa a formar parte del texto, y más tarde los *Poemas Espaciales* (1958), en los cuales el espectador debía descubrir lo que guardaban escrito en su interior.

El trabajo que hace Gullar con los límites espaciales del poema (no solo con su “salida” de la página, sino también con su orientación hacia la arquitectura) establece un diálogo muy productivo con las experiencias de los poetas de Grupo Noigandres (en ese entonces Décio Pignatari, y Augusto y Haroldo de Campos), con quienes durante algunos años mantuvo una relación de gran afinidad e intercambio. En 1958, titulan su primer manifiesto “Plano piloto de la Poesía Concreta”, haciendo un uso adrede del lenguaje arquitectónico y sentando las bases de lo que será su proyecto de escritura, en términos del desarrollo de un proceso de planificación, diseño y construcción.

Si los poetas de la Generación del 45 presentan un trabajo de escritura a partir de una relación idealista con la palabra, en tanto que esta funciona como un medio de cultivo del espíritu y como un espacio de refugio con respecto al irrefrenable avance de la técnica en la sociedad industrial, para Gullar, como poeta concreto, en cambio, el trabajo con el lenguaje configura el *hacer* del poeta de una manera radicalmente diferente, incorporando los valores propios de ese progreso técnico por dos vías.

Por un lado, en el trabajo de experimentación con el espacio. Incorporando la Gestaltum como un nuevo modo de percepción de lo real, los poetas concretos inauguran un modo de hacer poesía que involucra la presencia física del poema en el espacio. En la I Exposición Nacional de Arte Concreta

que se realiza en 1956 en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Gullar participa con algunas páginas de su poema *O Formigueiro* y expone junto con el Grupo Noigandres, que cuelgan sus *Poemas Carteles* como si fueran cuadros, y con pintores y escultores del Grupo Frente y Ruptura.

Por otro lado, en el trabajo de experimentación con el lenguaje, entendido como materia modulable. El poeta-*designer*, según dirá Décio Pignatari, es aquel capaz de crear nuevas estructuras de signos, nuevos lenguajes proyectados en función de nuevas necesidades comunicativas. Siguiendo a Schwarz, “la experimentación con las formas se volvía parte de la metáfora de transformación social inminente”.<sup>2</sup>

La primera instalación del *Poema Enterrado* se hace en 1959, en el subsuelo de la residencia carioca de la familia del artista plástico Hélio Oiticica, en el barrio de Gávea, donde es colocado en el lugar destinado al tanque de agua y de donde luego tiene que ser desmontado, por haberse inundado después de una fuerte lluvia.

La segunda presentación del poema se realiza en 1961, en el marco del proyecto *Cães de caça* (nombre de una “nebulosa espiralada”), de Hélio Oiticica, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde el *Poema Enterrado* se presenta junto con el *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim y cinco *Penetrables* de Oiticica, estructuras laberínticas que exploran la espacialidad, en zonas donde el espacio deja de ser homogéneo y constante, para volverse discontinuo y modulable. En los *Penetrables*, parte de lo que Oiticica llamó “arte ambiental”, donde predomina la dimensión perceptivo-sensorial, el ambiente no funciona solamente como un espacio abstracto en el cual la obra es colocada, sino que determina de manera directa la presencia del espectador, y lo lleva a reflexionar sobre sus condiciones espaciales habituales, operando en torno a lo que llamó la “penetración individual”.

En este sentido, se puede ver cómo la incorporación del cuerpo a la obra en términos de penetración del espacio también está funcionando en el *Poema Enterrado*, en la medida en que opera como un modo de desnaturalizar los esquemas a partir de los cuales el espacio poético es percibido.

## II

La forma del *Poema Enterrado* es geométrica. Tanto la sala que contiene al lector-visitante como los recipientes que contienen la palabra son cúbicos. Es decir, el despojamiento opera tanto en el contenido semántico del poema, reducido a una sola palabra, como en el continente estructural, reducido a

---

<sup>2</sup> SCHWARZ, R., “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”, en *Martina versus Lucrécia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pág. 97.

líneas rectas. Pero, ¿a qué se debe este despojamiento, que en el *Poema Enterrado* se configura en términos de la forma geométrica primaria, el color puro y la palabra aislada? ¿Por qué para dar cuenta de la dimensión física de la experiencia de lectura el poema apela a una forma geométrica?

Raúl Antelo sostiene, retomando a Tomás Maldonado, que solo por un malentendido se asoció la forma geométrica con la forma abstracta.<sup>3</sup> En realidad, lo que la forma geométrica hace es no *reproducir lo visible*, sino más bien *hacer visible*. Es decir, más que mostrar la realidad, dar cuenta de los modos de ver la realidad, poniendo en cuestión el ver como una cuestión espontánea. Así, mientras la forma figurativo-representativa tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, la forma geométrica exalta la óptica, y en ese sentido está en las antípodas de la abstracción.

Por ese motivo, esta comprensión concreta de la pintura abstracta que refiere Antelo permite resignificar la forma geométrica del *Poema Enterrado*, y pensar dos cuestiones. Por un lado, que a través de la forma geométrica, busca hacer visibles, pero también palpables, reconocibles físicamente, los esquemas formales que son parte del espacio (línea, volumen, color, superficie, plano), que no se encuentran anclados en una realidad objetiva, sino que son formulados dentro de los marcos de cierto modo de ver. Así, pareciera venir a decir el poema, una forma ya no *es*, sino que *se hace*. De un modo análogo a la formulación del espacio como materia modulable, la configuración formal del poema también apunta a dar cuenta de los esquemas de percepción de la forma como esquemas aprendidos culturalmente, y que pueden variar en función de la voluntad constructiva que los designa.

Rosalind Krauss define las retículas como “entidades espaciales, estructuras visuales que rechazan explícitamente cualquier tipo de lectura narrativa o secuencial”.<sup>4</sup> O sea, afirma Krauss, la retícula “declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte”,<sup>5</sup> expresando la diferencia entre lo real y lo representado.

La noción de retícula resulta interesante para pensar el *Poema Enterrado*, no porque su forma sea estrictamente reticular, sino más bien por el modo en que Krauss plantea la retícula como una matriz visual de conocimiento. O sea, la retícula funciona como una suerte de dispositivo de mediación formal, a través del cual la obra establece una determinada relación con su receptor.

---

<sup>3</sup> ANTELO, R., “O concretismo e seus valores incorpóreos”, en Sússekind, F. y Guimarães, J. C. (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

<sup>4</sup> KRAUSS, R., “Reticulas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 24.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 29.

Gullar utiliza como dispositivo visual la forma geométrica, y en ese sentido dispone, siguiendo a Krauss, un carácter de aislamiento (en términos de autonomía) de la obra con respecto a su visitante. Sin embargo el *Poema Enterrado* rompe con ese carácter aislado, en tanto que reclama una presencia física del lector, que debe estar ahí, de cuerpo presente, como condición indispensable para que la experiencia de lectura se lleve a cabo.

### III

Si bien Gullar ya venía trabajando con poemas manipulables, el *Poema Enterrado*, además, tiene volumen, puede abrirse, y además se puede entrar en él. Es decir, a través de su formulación material en términos de una instalación arquitectónica (que se puede pensar en términos de una arquitectura gráfica) el poema no se mantiene limitado a su bidimensionalidad, sino que se convierte en un espacio habitable, dejando el espacio metafórico-abstracto-conceptual de la página, para pasar a un espacio tridimensional y vital.

A su vez, el cuerpo tridimensional y penetrable que constituye el poema requiere una interacción con otro cuerpo: el del lector-visitante que se introduce en él. Un cuerpo que es siempre *un cuerpo más*, y que a la vez es *cada cuerpo*. Un cuerpo que, si bien recibe las instrucciones que debe seguir, las ejecuta de un modo siempre singular. En este sentido, y esto es fundamental, el cuerpo es incluido dentro del acto de leer. El poema establece no solo una invocación referencial al cuerpo, sino que reclama su presencia empírica y, por ende, su sensorialidad, dando cuenta así de una experiencia física de la palabra. Leer el poema, afirma el *Poema Enterrado*, no es solamente percibirlo intelectualmente, sino también percibirlo físicamente.

De este modo, en la medida en que el *Poema* postula un modo físico de acceder a la experiencia de lectura, pone en cuestión al pensamiento como único modo posible de vincularse con la palabra: el poema puede ser también experimentado con el cuerpo.

Si se tiene en cuenta el desarrollo de la Poesía Concreta durante los años 50, en su fase ortodoxa,<sup>6</sup> los criterios a partir de los cuales el poema era definido eran su carácter autónomo, evolutivo y homogéneo. A partir de los años 60, en un nuevo contexto signado especialmente por el desarrollo de los medios masivos, estos criterios son reconfigurados bajo criterios de heteronomía, anacronismo y materiales no artísticos, produciendo una “apertura del arte”<sup>7</sup> hacia nuevas configuraciones.

---

<sup>6</sup> AGUILAR, G., *Poesía Concreta Brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

<sup>7</sup> AGUILAR, G., “La invención del espacio. Arte y cultura en la Argentina y en Brasil, años

En el *Poema Enterrado* se puede ver claramente cómo se produce esta apertura, que se da en términos de una incorporación de *lo viviente*. Es decir, si lo que la disposición arquitectónica del poema reclama es un cuerpo que la penetre, lo que ese cuerpo *hace entrar* al poema es precisamente la dimensión de la vida.

Como dije antes, Gullar participa junto con los Poetas Concretos de la I Exposición Nacional de Arte Concreta en 1956. Sin embargo, con el correr del tiempo, una serie de diferencias entre ambos provocan su distanciamiento. Luego de la publicación del texto de Haroldo de Campos “De la fenomenología de la composición a la matemática de la composición”<sup>8</sup> Gullar escribe (junto con Oliveira Bastos y Reynaldo Jardim) el texto “Poesía concreta: experiencia intuitiva”<sup>9</sup> que prefigura alguna de las críticas que retomará luego en el *Manifiesto Neoconcreto*.

Haroldo de Campos sostenía como uno de los pilares de la Poesía Concreta el pasaje de una “fenomenología de la composición”, hacia una “matemática de la composición”:

A solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa.<sup>10</sup>

En “Poesía concreta: experiencia intuitiva”, Gullar interpretará ese pasaje postulado por Haroldo en términos de un equívoco:

Solo un equívoco cientificista llevaría a suponer que la actualización del lenguaje está en su formalización. La supuesta sumisión de la poesía a estructuras matemáticas lleva el sello de este equívoco [...] El poema concreto debe valer como experiencia cotidiana –afectiva, intuitiva– para no tornarse mera ilustración, en el campo del lenguaje, de las leyes científicas catalogadas.<sup>11</sup>

Es decir, a partir de la noción de “intuición”, Gullar cuestionaba la cuestión “matemática” presente en el texto de Haroldo de Campos. Lo que Gullar señalaba era que el planeamiento matemático del poema lo volvía semejante a un objeto científico, mecánico, desligado de la experiencia de lo humano.

---

60”, en *Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2012.

<sup>8</sup> DE CAMPOS, H., “De la fenomenología de la composición a la matemática de la composición”, en *Teoría da poesia concreta*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.

<sup>9</sup> GULLAR, F., *Fecha de elaboración/Fecha de vencimiento*, Buenos Aires, Manantial, 2014 (Selección y traducción de Bárbara Belloc y Teresa Arijón).

<sup>10</sup> DE CAMPOS, H., op. cit., pág. 93.

<sup>11</sup> GULLAR, F., op. cit., pág. 170.

O sea, Gullar encontraba una carencia en la dimensión matemática de la poesía concreta, en la medida en que leía en esa matemática un borramiento de la individualidad, de un contacto con lo humano.

Dos años después, en 1959, esta cuestión es retomada y profundizada en el *Manifiesto Neoconcreto*, texto publicado en el *Jornal de Brasil* y firmado por Gullar junto con Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis.

En el *Manifiesto*, el planteo principal estaba anclado en una revisión crítica de la “exacerbación racionalista” del Arte Concreto, movimiento del cual casi todos ellos habían formado parte durante los años 50. El planteo central del *Manifiesto* era la necesidad de “reponer el problema de la expresión”:

Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas [...] e por criar para si uma significação tácita que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente [...] mas nos *organismos vivos* [...].<sup>12</sup>

Así, en tanto que la actitud cientificista del Arte Concreto (pintura y poesía) sustituía las “cualidades intransferibles de la obra de arte” por nociones de objetividad científica, presentando el espacio-tiempo como una realidad exterior a la palabra-objeto, el Movimiento Neoconcreto se proponía restituir a la obra una dimensión afectiva que había sido obturada por el Arte Concreto. El poema no puede seguir siendo pensado en términos de una máquina, declara el Manifiesto sino, y esto es lo que me interesa resaltar, en términos de un “organismo vivo”.

El poema está enterrado. Y esta colocación, en el marco de este recorrido, tiene bastante sentido en relación a la incorporación de *lo viviente*, en la medida en que implica un contacto directo con la tierra como materia orgánica, con la cual establece (a través del título y de su ubicación bajo tierra) una relación de referencia, y también de contacto. El poema se presenta como un poema, pero a la vez como una semilla arrojada a la tierra que, por más que tenga una apariencia estática, en su interior está en constante proceso de germinación. En este sentido, el poema se propone como un cuerpo viviente<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> GULLAR, F., “Manifiesto Neoconcreto”, en *Experiencia Neoconcreta*, São Paulo Cosac Naify, 2007.

<sup>13</sup> Sin embargo, y de manera paradójica, ¿el hecho de que esté enterrado no refiere, más que a la vida, a la muerte? ¿Esa caja en la que descansa la palabra “rejuvenezca” no sería entonces un ataúd? Como dice Hélio Oiticica: “Yo lo veo como una necesidad de fundar un espacio arquitectónico para la palabra, como quería el propio autor, llevando la solución al extremo; lo cual sería, a un mismo tiempo, el “entierro” de la poesía tradicional y la “plantación” de un

El modo en que el *Poema Enterrado* incorpora *lo viviente* no se da a modo de suspensión de la distancia estética que separa el arte de la vida (como sucede, por ejemplo, siguiendo a Rancière, en el caso del teatro de Artaud), sino todo lo contrario. La inclusión de *lo viviente* se produce a partir de un dispositivo específico a través del cual el poema incluye el cuerpo de su lector. Así, lo que deja ver la instalación es que esa relación entre la experiencia vital y el poema puede producirse solamente a través de algún tipo de mediación estética.

Si bien Gullar utiliza como dispositivo visual la forma geométrica, y en ese sentido dispone, siguiendo a Krauss, un carácter de aislamiento (en términos de autonomía) de la obra con respecto a su visitante, sin embargo el *Poema Enterrado* rompe con ese carácter aislado, en tanto que reclama una presencia física del lector, que debe estar ahí, de cuerpo presente, como condición indispensable para que la experiencia de lectura se lleve a cabo.

#### IV

W.J.T. Mitchell<sup>14</sup> se pregunta por la relación entre palabra e imagen en la poesía ecrástica, un género literario menor que consiste en poemas que describen obras de arte, las cuales funcionan subordinadas a unidades textuales más largas, como la épica o la pastoral. En la poesía ecrástica, afirma Mitchell, los textos se encuentran con sus “otros” semióticos, que corresponden a modos de representación diferentes. Lo que predomina en la relación que mantienen en estos casos las imágenes con las palabras, sostiene Mitchell, es una alteridad radical, en la cual el texto se presenta en su carácter “yoico” de sujeto activo que ve y habla, mientras que la imagen se proyecta como un “otro”, como un objeto pasivo, visto y silencioso. La perspectiva de la écfrasis es, entonces, una perspectiva masculina, cuyo funcionamiento tiende a deshacer el ligamento convencional de la imagen/texto y a exponer la estructura social de representación como una relación de poder. A través del análisis que hace Mitchell de una serie de obras, entre ellas la escena del Escudo de Aquiles en *La Ilíada*, el texto da cuenta de que la relación entre imagen y palabra está signada por la *diferencia*, la *falta de correspondencia*: “La écfrasis es una de las claves de la *diferencia* dentro del lenguaje y que se centra en la interarticulación de *contradicciones* perceptivas, semióticas y sociales dentro de la representación verbal”.<sup>15</sup>

---

nuevo tipo de expresión, inesperada, pura y noble”, *Proyecto Perros de Caza y Pintura Nuclear en Materialismos*, pág. 41.

<sup>14</sup> MITCHELL, W.J.T., “La écfrasis y el otro”, en *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.

<sup>15</sup> Íbidem, pág. 162.

Volviendo al *Poema Enterrado*, si bien este no permite ser leído como écfrasis (entre otras razones, porque la condición de que haya écfrasis es la ausencia de la imagen, que nunca se deja ver), sino que más bien puede ser leído en la tradición de poema-objeto o poema-instalación, de todos modos me interesa retomar las reflexiones de Mitchell sobre la relación imagen-palabra, para pensar cómo funciona en el poema el vínculo entre lo visual y lo verbal.

El *Poema Enterrado* está compuesto por una sola palabra, “rejuvenezca”, enunciada en el modo subjuntivo, el modo de la pura posibilidad, o más probablemente en el modo imperativo, el modo de la incitación inmediata a la acción. Así, “rejuvenezca”, como un ábrete sésamo, sintetiza el momento de muerte y entierro de cierto modo de existencia del poema, y siembra una semilla que germinará y le dará vida a un modo físico de relación con el espacio, con la forma y con la palabra.

Sin embargo, hay algo muy perturbador en la palabra “rejuvenezca”. Se trata de una palabra que incorpora al poema una temporalidad que es completamente diferente a la temporalidad del progreso, que está inscrita en la apelación a un lenguaje como la arquitectura, emblema del horizonte modernizador en el que se encuentra Brasil en los años 50. Así, este carácter anacrónico que el poema presenta, funciona como un modo de problematización de los criterios evolutivos propios de los años 50. Muy por el contrario, la temporalidad que trae la palabra “rejuvenezca” es una temporalidad regresiva que, como un vector orientado hacia el pasado, dirige su energía a un tiempo anterior, del cual el poema podría, potencialmente, adquirir una nueva fuerza vital. Aquello que está enterrado, oculto bajo la tierra, es el poema, pero es también una palabra que inscribe en su interior el revés del progreso.

De este modo, la temporalidad de la palabra “rejuvenezca” problematiza el tiempo del progreso que, en el marco del relato del arte moderno, hace de la materia espacial y formal una materia modulable, y del hombre un sujeto hacedor, capaz de actuar sobre el mundo que lo rodea según su voluntad. Es decir, la palabra que se encuentra guardada dentro de los cubos tensiona y horada, desde el interior mismo del poema, la estructura espacial y formal en la cual está inserta.

La relación que el poema configura entre la imagen que constituye como instalación y la palabra que guarda dentro de los cubos es completamente contradictoria, y es en esa contradicción, en ese desplazamiento, en ese “fuera de lugar” (en esta “diferencia”, en términos de Mitchell; en este “vestigio enigmático”, en términos de Foster) donde radica la potencia del poema: se muestra el progreso pero se dice el regreso.

En este mismo sentido se puede pensar, también, la disposición de los cubos que contienen la palabra, uno dentro del otro, con una estructura de

cajas chinas. La secuencia temporal de apertura de las cajas que está implícita en esa acción manual no es una secuencia lineal, sino que opera hacia adentro del poema mismo, como si el poema pidiera ser intervenido con las manos para dar lugar así a una nueva temporalidad, ligada a la experiencia táctil.

## V

El *Poema Enterrado* puede ser leído a partir de su *momento conceptual*, o sea, como gesto de instalación del poema en el espacio, donde la materia poética se convierte en sí misma en una experiencia teórica. De todas maneras, sin dejar de constituir un momento conceptual, el poema postula también un *momento actuante* en el cual se produce una interacción física entre cuerpos.

S. Alpers,<sup>16</sup> a partir de la noción de “subtitulación implícita”, se propone demostrar que en la pintura holandesa del siglo XVII existe una continuidad entre la representación visual de la realidad y los signos verbales, discutiendo así con la tradición de la pintura del Renacimiento, que según Alpers se encargó de acentuar la distinción entre imágenes y palabras. Para demostrar esta idea, analiza el modo en que los textos se integran a la imagen de la pintura holandesa a través de las inscripciones, por un lado; de las cartas, por otro; y de las obras narrativas, en tercer lugar, dando cuenta de que en todos los casos, aunque de diversas maneras, estos tres tipos de objetos deben verse más como motivos para interpretar que como representaciones. En el caso de los textos narrativos, que es el que más me interesa, Alpers sostiene que “el artista holandés tendió a no evocar su texto, sino a creer que podía incorporarlo a la imagen. Lo hizo a menudo mediante el recurso que yo llamo de subtitulación implícita”.<sup>17</sup> Es decir, si bien la palabra permanece ausente en términos visuales, se hace presente de manera tácita en ciertas escenas, especialmente escenas de conversación. En estos casos, resalta Alpers, la palabra no aparece referida o evocada, sino más bien introducida en la imagen narrativa a través de “subtítulos implícitos”. A diferencia de la pintura del Renacimiento italiano, donde la narración pictórica se da a través de acciones visibles del cuerpo (como las expresiones faciales), o sea, acciones *expresivas* de los sentimientos de los personajes, en el caso de las pinturas de Rubens o Bol las imágenes son *ejecutantes* de la acción de conversar, bailar, jugar, etc.

El *Poema Enterrado*, lejos de *representar*, no hace más que *presentarse* a sí mismo. En la medida en que no funciona como un objeto cerrado sobre sí,

<sup>16</sup> ALPERS, S., “Palabras para la vista: la representación de textos en el arte holandés”, en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo xvii*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 284.

sino más bien como un objeto que tiene volumen y puede abrirse, lo que revela no es otra cosa que su propio hacer: *rejuvenecer*. En este sentido, el poema no solo dice, sino que también, en términos de Alpers, *hace* lo que *dice*, configurándose al mismo tiempo como concepto y como acción, como teoría y como práctica.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, G., *Poesía Concreta Brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- , “La invención del espacio. Arte y cultura en la Argentina y en Brasil, años 60”, en *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política, Brasil-Argentina 1960*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2012.
- ALPERS, S., “Palabras para la vista: la representación de textos en el arte holandés”, en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo xvii*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- ANTELO, R., “O concretismo e seus valores incorporados”, en Sússekind, F. y Guimarães, J. C. (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- DE CAMPOS, H., “De la fenomenología de la composición a la matemática de la composición”, en *Teoría da poesía concreta*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.
- FOSTER, H., *Belleza compulsiva*, Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2008.
- GULLAR, F., *Fecha de elaboración/Fecha de vencimiento*, Buenos Aires, Manantial, 2014 (Selección y traducción de Bárbara Belloc y Teresa Arijón).
- , “Manifiesto Neoconcreto”, en *Experiencia Neoconcreta*, São Paulo Cosac Naify, 2007.
- KRAUSS, R., “Reticulas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- MITCHELL, W.J.T., “La écfrasis y el otro”, en *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.
- OITICICA, H., “Anotaciones sobre el Parangolé”, en *Materialismos*, Buenos Aires, Manantial, 2013 (Selección y traducción de Bárbara Belloc y Teresa Arijón).
- RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

SCHWARZ, R., “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”, en *Martina versus Lucrecia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.



# ESCRITURA PERFORMÁTICA DE LOS ENCUENTROS NOTAS SOBRE Ó DE NUNOS RAMOS

Luciana Irene Saстре

“Desde que graba y pinta en las cavernas,  
en lugar de contentarse con mirar en ellas figuras y objetos  
como quería Platón, el hombre no ejerce otra cosa,  
o no es él mismo ejercido por otra cosa,  
que por ese deseo y placer suyo de ir al fondo”.  
Nancy, J.L., “Imagen: *mímesis* y *méthexis*”

## LECTURA PERFORMÁTICA

Me gustaría, en las páginas que siguen, realizar un ejercicio crítico que me permita explorar por escrito algunos modos de creación en el mundo poético, en el sentido de *poiesis*, de Nuno Ramos. Quiero, en el trabajo que presento a continuación, superponer capas de textos y sus afectos, pues cuando abro uno de los libros de Ramos vienen imágenes y voces –lecturas– a participar de esta nueva puesta en relación que será mi escritura. Intentaré operar lo que Gabriela Milone propone elaborar como una “crítica mimética”. Sería esta una “crítica que se arriesga a mimar la lengua del otro en una intimidad que toca, transforma, re-flexiona”<sup>1</sup> y que, según entiendo, se apropia de la noción de *mímesis* enfatizando en la producción como aspecto que su concepto conlleva, teniendo en cuenta la alteridad constitutiva de una escritura que necesita referir, describir, citar, y apelar a otros modos de transitar la ausencia, y aún así, trayendo a cuenta aquello de lo que está separada, insiste en la separación. Pues bien, dada esta irresoluble distancia y su inherente incitación al contacto, quisiera probar ese tono mimético. De este modo, para entender algunos sentidos vinculados al lenguaje presentados de distintos modos por Nuno Ramos en su obra titulada *Ó*,<sup>2</sup> incluiré algunas imágenes

---

<sup>1</sup> MILONE, G., “Mimar la lengua. Reflexiones en torno a una “nueva mimesis” de la escritura crítica”, *Violencia y método: de lecturas y críticas*, Buenos Aires, Letra Nómada, 2014, pág. 104.

<sup>2</sup> RAMOS, N., *Ó*, Traducción de Florencia Garramuño, 1ª Ed., Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

de obras exhibidas en la exposición *Só Lâmina* y una final reflexión en la que menciono la instalación *Solidão /Palavra*.

En cuanto a los conceptos que me interesan, como las redefiniciones de la voz, del escuchar y del entender, voy a dejarme guiar por el susurro fantasmático de Jean Luc Nancy, en este laboratorio textual en el que pruebo mi intento de reflexionar acompañada:

Cada escritor, cada obra, inaugura una comunidad. De ese modo hay un irrecusable e irreprimible comunismo literario, al cual pertenece cualquiera que escriba (o lea), o intente escribir (o leer) exponiéndose-no imponiéndose (y quien se impone sin exponerse en absoluto, ya no escribe, ya no lee, ya no piensa, ya no comunica). Pero el comunismo, aquí, es inaugural, no final.<sup>3</sup>

La obra se vuelve, así, un revés del individuo y de lo individual para un encuentro de singularidades, o bien, una “comunicación”:

En lugar de tal comunión [la que conduce a una totalidad mayor], hay comunicación: vale decir, muy precisamente, la finitud misma no es nada, no es un fondo, ni una esencia, ni una sustancia. Sino que parece, se presenta, se expone, y así *existe* en tanto que comunicación. Para designar este modo singular del parecer, esta fenomenalidad específica y sin duda más originaria que toda otra fenomenalidad (pues podría ser que el mundo pareciera a la comunidad, no al individuo), debiera poderse decir que la finitud *com-parece* y que no puede sino *com-parecer*: con ello, se trataría de escuchar allí, a la vez, que el ser finito se presenta siempre en conjunto, por tanto entre varios, que la finitud se presenta siempre en el estar-en-común y como este estar mismo, y que de esta forma se presenta siempre a la *audiencia*.<sup>4</sup>

“Escuchar allí”, dice Nancy, situando el encuentro en la recepción, en el descifrar el mundo, “siempre en conjunto” aun considerando la lejanía de la que da cuenta el pronombre demostrativo “allí”. Pues bien, haciendo uso de esa apertura que se declara tanto en lo que concierne al ejercicio de una crítica mimética como al modo de constituirse una comunidad de escuchas, cuello la posibilidad de poner en diálogo aquello a lo que accedo por escrito en el texto de Ramos y entre las capas matéricas de los cuadros que mencionaré, como otras escuchas que son las que Ramos introduce en las obras, ya sean

---

<sup>3</sup> NANCY, J.L., *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Universidad de Filosofía ARCIS, 2000, pág. 81. Cursiva en el original. Entre la traducción de la editorial española Arena Libros y la chilena de la Universidad ARCIS, he elegido esta última porque considero conveniente para mi lectura la elección de la fórmula “estar en común” de Juan Manuel Garrido Wainer en lugar del “ser en común” que traduce Pablo Perera.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 39.

canciones o poemas de artistas brasileños. Esta composición de la audiencia me interesa menos como genealogía que como operación consonante con los experimentos escritos en torno al lenguaje realizados en Ó.

Es bien sabido que Nancy ha reflexionado en extenso a propósito de lo común que traza un código compartido en el soporte de la voz. En *A la escucha* ([2002] 2007), analiza el trazado de nuestros hábitos de conocimiento ejercitados en la imagen vista, en la preponderancia de la mirada, y menciona, para pasar rápido a lo que no es el mirar, el poder de la imagen de perdurar que ofrece el hábito, es decir, que estamos habituados a conceder que la imagen visual arraiga en nosotros con más eficacia que otros registros de los sentidos. Una serie de preguntas sugiere distribuciones culturalmente estratégicas entre mirar y escuchar en particular, pero para este trabajo se ha vuelto clave el ejemplo que concierne a las disposiciones del cuerpo para la confesión, como una apertura del yo a la regulación moral cristiana mediante la voz, pues quien escucha no mira al que habla con el objetivo de desconocer la identidad y perdonar, en una escena de “intimidad secreta”.<sup>5</sup> Luego, argumenta Nancy que “la sonoridad ensancha” y afirma que “lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia”,<sup>6</sup> por lo tanto, ese ensanchamiento es temporal pues, tal como lo muestra mediante el análisis de la relación entre escuchar e interpretar, la comprensión es un lance al encuentro de un sentido posible que no se da de inmediato y que se constituye, a partir de entonces, en una resonancia. De allí la imaginación del ser o estar “a la escucha” del sentido que advendrá, diría yo, como una irreductible promesa del tiempo. Y esto es bien singular, es un buen revés pues entre otros automatismos, decodificamos aquello que escuchamos recostándonos en un saber heredado: el lenguaje. Ahora bien, en nuestra reconocida pérdida de la cosa que transporta el decir, la escucha es anhelo de aquello que se nos perdió. Claro que es ese espacio abierto por lo perdido el que habilita la búsqueda.

Nada de esto es ajeno al trabajo de Nuno Ramos. Como Nancy, aloja en su obra una serie de preguntas acerca de los signos y sus verdades, la palabra y el mundo. En sus propias palabras, la pregunta que moviliza o petrifica los sentidos es: ¿materia o lenguaje?; y si se trata de una disquisición que aborda de múltiples modos, es también una fórmula de lo insoluble de la relación. Entonces, la pregunta frente al entorno se traduce en la posibilidad de conocer, dado que solo es cognoscible al ser humano lo nombrado por él con su consecuente determinación del mundo, sin embargo, es constante la experiencia de lo insuficiente del nombre respecto del deseo de conocer y, por lo tanto, la necesidad de seguir nombrando. El momento articulador

---

<sup>5</sup> NANCY, J.L., *A la escucha*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2007, pág. 13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 12.

es, en esta lógica, la profundización en los modos de conocer, causa y consecuencia de la exploración de procedimientos que desclasifican y vuelven a clasificar lo que nos rodea, como produciendo un pequeño cataclismo y una concomitante geología montada en cada una de sus obras.

### ¿MATERIA O LENGUAJE?

Ó, de Nuno Ramos (2014), ese escrito extraño que tradujo al castellano y estudió Florencia Garramuño en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015), permite experimentar la imposible huida de lo que tan precisamente dice Ramos ya sumido en el misterio de la palabra, pues es una orfandad lo que revela.

Nancy explica ese desamparo, del que el autor como refugio es una ilusión, del siguiente modo:

El escritor no otorga nada y no destina nada a los otros, no tiene en vista, como su proyecto, comunicarles cosa alguna, ni un mensaje, ni a sí mismo. Sin duda, siempre hay mensajes, y siempre hay personas, e importa que los unos y los otros –si puedo tratarlos un instante como idénticos– se comuniquen. Pero la escritura es el gesto que obedece a la pura necesidad de exponer el límite: no el límite de la comunicación, sino el límite sobre el cual la comunicación tiene lugar.<sup>7</sup>

La percepción de ese “exponer el límite” se produce si concedemos que Nuno Ramos, desde el comienzo de Ó, monologa y escinde el decir, diciendo: “mi cuerpo se parece mucho a mí, aunque a veces me resulte extraño”,<sup>8</sup> y con ello señala la primera separación de la que dará cuenta su escritura en primera persona. Esta confesión también es la estrategia escrituraria de la familiaridad y la extrañeza con que tratará toda materia. Ahora bien, lo que ocurre, si leemos en una lógica narrativa, en este primer tramo del texto es que unas manchas o algo que mancha la piel de quien habla se experimenta como un juego frágil entre algo cultivado y algo fuera de control en el cuerpo, algo que manifiesta el proceso de envejecimiento y su contrario: la emanación de la palabra como herramienta que intenta atrapar y frenar la decrepitud física. A esa sensación del cuerpo *dentrofuera*, desde el que emana la palabra, podría llamársela –de acuerdo a la teoría de Jacques Rancière–, tal vez, “frase-imagen”,<sup>9</sup> pues necesita unir los términos para señalar lo que excede en cada uno de ellos. También podría ser algo de lo que Agamben dice al comenzar su texto acerca del dispositivo foucaultiano, y esto es que

<sup>7</sup> NANCY, J.L., op. cit., pág. 81. Cursiva en el original.

<sup>8</sup> RAMOS, N., op. cit., pág. 7.

<sup>9</sup> RANCIÈRE, J., *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, pág. 62.

“en filosofía las cuestiones terminológicas son importantes [...] la terminología es el momento poético del pensamiento”.<sup>10</sup> Ambas, reminiscencias de nombres dados a esa experiencia de lo imposible del decir algo. Recurriendo a Nancy, podría ser la “imago”, es decir, la experiencia de la “aparición del muerto”.<sup>11</sup> Por su parte, Nuno Ramos ya había hecho una advertencia de peligro del nombrar algunos años antes de la publicación de *Ó*: “Mas cuidado, a palavra é que junta tudo”.<sup>12</sup>

## Lenguaje

Secretamente, no dejamos de desear que las palabras sean exactas, tal vez, tanto hablar de la distancia se deba a que deseamos el ajuste, el encastre entre el decir y lo dicho y entre lo dicho y el que dice. Nuno Ramos se lo pregunta, e imagina una utopía de “pertenencia”,<sup>13</sup> como “estudiar los árboles en una lengua hecha de árboles”.<sup>14</sup> Ahora bien, sin ser nosotros árboles, no podríamos conocerlos. Podría incluso pensarse que esa verdad insostenible puede ser narrada por otra, similar, como con otra piel, un disfraz, un refugio. Y en esto vuelven a coincidir Ramos y Nancy, al decir que es con la voz que tocamos:

[...] es con nuestro soplo que nos dirigimos a todo, con la voz que el frágil acordeón de la garganta emite, con el hálito que carga con nuestras enzimas, es con el pequeño viento de nuestra lengua que llamamos al viento verdadero. Más que comer, correr o lanzar flechas a la carne ajena, más que calentar la prole debajo de la paja, nosotros nos sentamos y damos nombres, como pequeños emperadores del todo y de todo.<sup>15</sup>

Esa escena comunitaria, no sin resonancias del narrador de Walter Benjamin,<sup>16</sup> es similar a la audiencia de la que habla Nancy a propósito de la necesidad del otro inherente a la comunicación sonora. Ahora bien, es por

<sup>10</sup> AGAMBEN, G., “¿Qué es un dispositivo?”, en *Sociológica*, año 26, n° 73, México, mayo-agosto de 2011, pág. 249.

<sup>11</sup> NANCY, J.L., “Imagen: Mimesis & Méthexis”, *Escritura e imagen*, v. 2, Madrid, 2006, pág. 11.

<sup>12</sup> RAMOS, N., *Cujo*, Río de Janeiro, Editora 34, 1993, pág. 79.

<sup>13</sup> Véase NANCY, J.L., *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Universidad de Filosofía ARCIS, 2000; AGAMBEN, G., *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 1996; GARRAMUÑO, E., *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

<sup>14</sup> RAMOS, N., *Ó*, Traducción de Florencia Garramuño, 1ª Ed., Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014, pág. 12.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 13.

<sup>16</sup> BENJAMÍN, W., *El narrador*, Santiago de Chile, metales pesados, 2010.

ese *otro* que también se manifiesta el límite entre cada singularidad, y es ese borde de contacto el que profundiza Ramos. En lo que concierne específicamente a mis objetivos en este trabajo, cada vez que recordamos esa brecha explícita de múltiples modos en el texto que aquí analizo, es lo que pregunta Ó: “¿materia o lenguaje?”.<sup>17</sup>

Manoel Ricardo de Lima ve algo diabólico en esta extensión de lo indecible:

Note-se que os três primeiros livros de Nuno Ramos se intitulam com escavações ao diabo: *Cujo* (aquilo que não se pode dizer o nome), *O pão do corvo* (a comida para o pássaro preto, o delator, e muitas vezes o nome impróprio do urubu) e *Ó* (uma invocação, e também o círculo elíptico e santo, e se extremo também erótico, armado por Padre Vieira no *Sermão de Nossa Senhora do Ó*); ou seja, ao mesmo tempo, o não-sei-que-diga, o não, o sem, o cão, aquilo que não sabemos, uns furos no saber, etc. Ficamos diante de um trabalho que propõe um pensamento em torno da palavra que não pode ser dita, a palavra proibida, que é toda ela apenas invocação de uma lembrança solta e diabólica, mas também da palavra que é título, cabeçalho, lugar da atenção, exposição e deriva do sentido.<sup>18</sup>

Para el crítico, el diablo se esconde entre el pronombre y el nombre, en un pájaro, en el placer, en un grafo, en un sermón y en todo lo que nunca es sí mismo pero que está a la escucha como un espía que es al mismo tiempo, dada su presencia, señal de algo allí, haciendo énfasis en la distancia.

Mario Cámara, explica “Ó”, tal vez debería anotarlo como -Ó- dada su dimensión dialógica que resuena una y otra vez, refiriendo también a esa profusión de capas difusas: “en portugués la expresión ó es utilizada por los niños para señalar algo. Podría ser tanto un “mirá” como también un “allá”, un “eso”, un “esto”,<sup>19</sup> es decir que estamos hablando de “deícticos” que apuntan algo cuyo nombre, tal vez, se desconoce o se ha olvidado. Entonces, un gesto, un gesto deíctico, una deixis para que la madre acuda y colme un deseo, un pedido con la furia contenida del “gruñido”, cosa que tiene sentido dada la recurrencia con que un estadio primitivo se elucubra en los textos, ese momento anterior a la distinción de las cosas en el mundo del lenguaje.

Si coinciden de Lima y Cámara es en que hay algo fuera, algo a medio camino entre el que habla y lo hablado, en el tiempo entre el desear y el tocar

<sup>17</sup> Ibídem, pág. 12.

<sup>18</sup> DE LIMA, M.R., “Eduardo Frota, Nuno Ramos: palavras e modos de uso”, en *Celeuma*, v. 1, nº 1, São Paulo, mayo 2013, págs. 56-57.

<sup>19</sup> CÁMARA, M., “Materia invulgar”, en *Bazar americano*, año XI, nº 55, Buenos Aires, marzo-abril 2016.

el cuerpo del otro que transporta el sonido. Algo, alojado en la pregunta que instala en el texto la indistinción entre la materia y el lenguaje porque a lo largo de la lectura va desplazándose la posibilidad de optar entre los términos de la disyunción y emplazándose la posible continuidad entre ambos.

## Materia

Bajo sospecha, me pregunto otra vez: ¿cómo funde imagen y materia, escritura y escultura? ¿Cómo realiza el espiral que resulta en la profundización que causa la ausencia? Al respecto, creo encontrar un punto de articulación en el envejecimiento, que convoca la necesidad del lenguaje a modo de contrapunto, como si fuera la herramienta que detiene el tiempo y propicia el encuentro con un estado primordial en el que las materias están en sí mismas, tal como Ramos enuncia en un anhelo de asimilación entre las cosas y el modo de conocerlas ya mencionado a propósito de los árboles. Esto explica el comienzo de la obra en la que el cuerpo es extraño por su parecido con la “energía física” que lo mueve –toca, ve, rasca, dice, etc. Solo posteriormente advertimos que lo natural sería la comunión, pero es el lenguaje el que entabla una relación de comunicación. En efecto, es la interrupción del lenguaje la realidad peligrosa, como ya he dicho antes.

Quizás en esta línea es que la colección *Só Lâmina* me significa la búsqueda de ese espacio lacerante, la “lógica del límite”<sup>20</sup> que se construye en torno a la hoja de un cuchillo pero en reposo sobre los materiales, como si ya hubiera terminado de cortarlos y, puestos uno sobre otros, finalmente se posara el cuchillo también, mimetizado, “objetado desde fuera”<sup>21</sup> y por contacto con la alteridad,<sup>22</sup> como síntesis de la operación de reparto de materias y lenguaje. Hay allí un estadio más que es, propongo aquí, el momento que Ana Kiffer llama “um cansaço da hermenéutica”,<sup>23</sup> afecto que podemos vincular con el

---

<sup>20</sup> NANCY, J.L., *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Universidad de Filosofía ARCS, 2000, pág. 104.

<sup>21</sup> NANCY, J.L., *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2010, pág. 26.

<sup>22</sup> Según el sitio web de la exposición, “*Só Lâmina faz parte da intensa pesquisa que Nuno Ramos, desde os anos ‘80, vem desenvolvendo a respeito das possibilidades que existem para a superfície bidimensional da tela. Com 11 desenhos criados especialmente para o Sesc, a mostra traz encravada a poesia de João Cabral de Melo Neto*”. Dirección URL: <https://www.sesc-rs.com.br/unidade/unidadenoticia.php?id=4154> [Consulta: 10 de agosto de 2015].

Los materiales son: “Alumínio, pelúcia, espelho e tinta óleo são alguns dos materiais que Nuno Ramos utilizou nas obras para mostrar a forte atração que sente pela literatura”. Dirección URL: <http://sescboulevard.blogspot.com.ar/2012/07/sesc-traz-obras-de-nuno-ramos-belem.html> [Consulta: 10 de agosto de 2015].

<sup>23</sup> KIFFER, A., “Entre o Ó e o Tato”, en *Alea. Estudos neolatinos*, v. 12, nº1, Janeiro, junho de

problema de los títulos, no solo los indefinidos ya mencionados sino con otros que no logran articularse en un nombre. A modo de ejemplo, el capítulo 12 de *Ó* se abrevia en sus temas: “Recubrimiento lama-madre, urgencia y repetición, ¿los perros sueñan?”.<sup>24</sup> Asimismo, es posible observar esta aparición de las capas materiales en imágenes de la exposición *Só Lâmina* que Nuno Ramos ha realizado en distintos lugares durante los últimos años. En varias de las obras realizadas en este marco de investigación del artista, hay una capa de escritura que exhibe versos de João Cabral de Melo Neto.

Uno de los escritos interrumpido por láminas de distintos materiales, reconocible por la predominancia del color azul, es un fragmento del poema *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto que dice:

assim como uma bala  
do chumbo mais pesado,  
no músculo de um homem  
pesando-o mais de um lado



Imagen 1. Serie *Só Lâmina*. Sin título. 2007.

En otro, que combina un entorno verde con un centro amarillo dorado, intervienen los siguientes versos del poema *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto:

qual uma faca íntima  
ou faca de uso interno,  
habitando num corpo  
como o próprio esqueleto

---

2010, pág. 35.

<sup>24</sup> RAMOS, N., op. cit., pág. 95-104.



Imagen 2. Serie *Só Lâmina*. Sin título. 2007.

El metal incorporado, entonces, modifica un modo de estar y de ser de los cuerpos, no como un objeto pasivo sino en reposo, descansando su filo, como una materia más en estado de disfunción, cuando se ha producido el entendimiento que ha creado *sentido* de modo similar al de la operación del lenguaje sobre la masa del mundo, incluidos nosotros en ese mundo. En un primer momento, es el cadáver en nosotros como el peso ya no del cuchillo sino de la lámina metálica en relación de contigüidad con las materias superpuestas. Luego, es la repetición de lo mismo, “un molde abstracto”<sup>25</sup> que recae en la distinción de su forma que permanece, es decir, lo que repetimos y condenamos a seguir viviendo.

En esta línea de reflexiones Ramos aborda la presencia y la ausencia del padre en estrecha relación con lo dicho y el decir. Se trata de una fantasmagoría de la ya fantasmagórica aparición de la figura paterna, como en cualquier relato en el que nacer es empezar a hablar con un fantasma que traza la distancia con todo y la voz es su instrumento siempre lanzado hacia afuera, en un afuera efímero pero que moldea. “Un muerto nos educa”,<sup>26</sup> dice Ramos, mediante murmullos o canciones, por ejemplo, que a modo de consignas tornean nuestro cuerpo y nuestras acciones.

### **La materialidad de la voz**

Ahora bien, para perpetuar esa continuidad, en el mismo capítulo se introduce una especie de escena mítica en la que un niño huérfano es cuidado y entrenado para que su voz pueda cantar la canción de perpetuación. El niño

<sup>25</sup> RAMOS, N., op. cit., pág. 123.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 125.

canta un día pero al otro ya no puede por su agotamiento. Decide contar una historia, un relato dentro del relato que narra el final de unos hombres que cantaban para los animales y que en cada una de sus lenguas les ofrecían un espectáculo, hasta que ya no pudieron hacerlo y, en consecuencia, fueron arrojados por un desfiladero. Entonces, el niño hace audible algo que ya pasó y transmite en ello lo que pasará, lo que deberá hacerse en la medida que algo falle al mandato de la voz espectacularizada del canto pues en cuanto es trocada en narración, en palabra histórica, conlleva la muerte.

Teniendo en cuenta que este capítulo se subtitula “Señales de un padre desaparecido, canción”, hay un puente conceptual entre la herencia que debe cuidarse, la continuidad del heredar, y la suspensión de todo momento crítico o transformador del proceso de repetición. Todo esto sucede mediante la voz que transporta esa temporalidad siempre inefable de lo anterior y, en consecuencia, lo que realmente revela el relato incluido dentro de otro relato es que, lo que se repite, es la muerte del cantor y la crianza de un nuevo huérfano. La estructura es similar a la superposición de capas de materiales sobre las que, uniéndolo todo, pesa el cuchillo o la palabra, tal como se ve en el capítulo 16 de *Ó*, donde se incrusta una escena dramática protagonizada por padre e hijo:

(Con una leve inclinación del cuerpo, el padre desaparecido camina, equilibrándose como un trapecista sobre el cordón, con el hombro izquierdo más alto que el derecho, se dirige al hijo): No huyas. ¿Quieres una manzana? Tómala. Dame tu mano. Ahora. Rascame la espalda. Abrió tu cuaderno. Anotá: (no sabe qué decir; silencio). Ahora léeme. Léeme tus palabras.<sup>27</sup>

Si hasta aquí hemos analizado, en primer lugar, el momento epifánico en que se revela la distancia entre el sujeto y el objeto en virtud del lenguaje, luego, la creación del sentido de las materias en el mundo, finalmente podemos llegar al momento sintético en que se materializa la apertura que el lenguaje realiza en *Solidão, Palavra* (2012). Esta obra es descrita en la página oficial del artista del siguiente modo: “madeira e areia calcinada. 4.80x10. 2012. 15 toneladas de areia comprimida –uma reverência à canção *Dança da Solidão*, de Paulinho da Viola”. Se trata de dos bloques de gran tamaño, enfrentados, en los que se lee el título de la obra; en uno de los bloques, las palabras están en relieve mientras que en el otro, están rehundidas. La impresión es que encastrarían si no fuera por las dimensiones del monumento, que nos afectan desde su inmensidad.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 125.



Imagen 3. Instalación. *Solidão, Palavra*. 2012.

Manoel Ricardo de Lima analiza la lógica del límite entre la monumentalidad de la obra que exhibe la palabra “Palavra”, como cuando Ramos titula *Cujo* u *Ó*. Ante el monumento, nos dejamos convencer por la inmensidad, y la abandonamos a su peso quieto, admitimos la soledad humana frente a los acontecimientos y nos quedamos mirando la promesa de encastre petrificada y muda. Otra vez, es significativo para la interpretación de la obra en la línea que vengo desarrollando, observar que Ramos hace un homenaje a la canción *Dança da Solidão*, de Paulinho da Viola, que suena en el ambiente y que dice:

Solidão é lava que cobre tudo  
Amargura em minha boca  
Sorri seus dentes de chumbo  
Solidão palavra cavada no coração  
Resignado e mudo  
No compasso da desilusão

Aún sabiendo de su carácter inherentemente arenoso, como una playa expuesta a todo, solo vemos el engaño de las piedras quietas, paralizadas, que no llegan a tocarse, frente a frente en la inamovible soledad que la palabra no resuelve sino que reitera. Así como Ramos esculpe la palabra, escribe la materia: “Palavras são feitas de matéria escura, quase sólida. Secam rapidamente, depois de pensadas ou ditas”,<sup>28</sup> cual piedras.

<sup>28</sup> MAMMÌ, L., “Ponto, linha e corpo”, en *Nuno Ramos* [en línea]. Dirección url: [http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=40](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=40) [Consulta: 10 de agosto de 2015].

Dicho esto, podemos retornar al inicio de *Ó*, donde se establece la distancia entre el yo y la voz, entre el enunciador y su enunciación tanto como con el enunciado, pero aún así constata el parecido entre lo que el cuerpo es y lo que de él se percibe, lenguaje mediante. Entonces, *Ó*, como una voz, como un “pequeño viento”, es la simultaneidad del *dentrofuera* cuyo sonido reúne la emanación del cuerpo abierto y lanzado hacia su afuera pero, tal vez, ya no para tocar aquello que no tiene nombre sino para estar en el espacio del “antilenguaje” (Mammi), inaugurando el momento disfuncional de la materia sonora pues no nombra nada, tal como el cuchillo de la colección *Só Lámina*, reposando vuelto solo metal, o los monumentos que no rememoran a nadie.

## Antilenguaje

El modelo es el cuerpo erótico. Ramos lo explica en el más dulce y apaciguador de los capítulos de *Ó*, titulado 22. “Epifanía, pruebas, erotismo, cuerpo-sí, cuerpo-no”:<sup>29</sup>

Tanto más corpóreo que aireado, lleno de entrañas y de zumos pero habitante azulado de lo que ahora le ocurre, extraño portador de aguas nuevas, es este nuevo cuerpo que parezco ganar gratuitamente con el erotismo, como un juguete dejado en la puerta –y lo mejor es que quien me lo regala recibe de vuelta el mismo regalo. Aquí, a toda acción corresponde una reacción proporcional y armónica, sin empleo de energía mayor que lo necesario. Sin interrupción, sin huella, el erotismo vuelve líquida la piedra calcárea del día, encaja el gran rompecabezas del tiempo en una figura única, sin que las partes queden aparentes. Sí, porque todo en él es encaje, todo a partir de él finalmente encaja, principalmente las partes del cuerpo, que se hacen devotas de concavidades y convexidades de las que no podían sospechar.<sup>30</sup>

El erotismo es ese secreto de las materias corporizadas, formadas, que se reconocen en el encuentro con otras formas, en el tocar. Podría ser esta una respuesta a la distancia **de todo que** traza la palabra, pues es el cuerpo erotizado el que emana, exuda, acepta y recibe, se manifiesta en –*Ó*– y hace el ruido de la diferencia: “¿Oyes? Allá dentro está, dentro de nuestro blindaje, el viento de las palabras no formadas”.<sup>31</sup> Es este el cuerpo sin modelar, el cuerpo libre que pertenece sin pertenecer, parafraseando a Nancy, y cuya finitud desestimaría de no ser porque el lenguaje reitera el fracaso de la fijación del

<sup>29</sup> RAMOS, N., op. cit., págs. 169-177.

<sup>30</sup> RAMOS, N., op. cit., pág. 175.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

individuo para dar paso a una comunidad que es, en definitiva, la muestra de ese fracaso. Pues bien, quizás es aquí donde debemos detenernos, en el punto en que el dualismo se tensiona irresolublemente.

Podemos concluir que la exploración de Ramos acerca del lenguaje en tanto que materia, realiza lo que también podríamos pensar en términos de mimesis. Como sucede al incluir la materia poética en las capas de las obras de la colección *Só Lâmina*, el sentido de Ó como obra y como comunicación, es el del lenguaje abierto al antilenguaje y, en el lugar intersticial que abre y exhibe la vocalización Ó, reposa la función interpretativa dando lugar a otros recorridos perceptivos.

Desde el punto de vista de la narración, el relato dirige la atención hacia el cuerpo, deteniéndose en las experiencias del tacto, el gusto y el olfato. Vale decir que la atención al oído se reserva en gran medida para los pasajes ensayísticos en torno al lenguaje y que quizás sea la vista la menos atendida. Es ineludible aquí la acertada observación de Ana Kiffer, para quien “el cansancio de la hermenéutica” que muestra una notoria línea del arte contemporáneo, daría lugar a otra dimensión de la lectura menos propicia para la intelectualización y más próxima a una experiencia de sensorialización lectora. De allí que la “potencia performativa del lenguaje”<sup>32</sup> que ella menciona como aspecto recurrente en la literatura actual incite a cuestionar la distancia entre el texto crítico y aquel acerca del que reflexiona. El mismo texto de Ramos gira sobre sí mismo, intenta reflexionarse pero termina haciendo una torsión sin fin entre materia y lenguaje. Otros tránsitos han sido mencionados en cuanto a lo temático en Ó como el que implica lo animal y lo humano, la vida y la muerte, la voz y la canción, la canción y la narración. Otros aspectos son propios de la desclasificación genérica pues se presenta a veces como un ensayo sobre el conocimiento mientras otras veces es narrativo o dramático. En tal sentido, la crítica mimética que expone Gabriela Milone se ha accionado aquí como método por su consonancia con una producción que rehúye las pertenencias y especificidades. Mi trabajo, entonces, ha procurado mostrar un recorrido de hablas que se dicen mutuamente en la complejidad de cada una, de tal modo que se produce en la escritura crítica un nuevo giro cuya producción es, aún admitiendo el cansancio hermenéutico, el efecto performativo de la búsqueda del sentido en la creación de un laboratorio de voces que se constituyen, en virtud de este experimento, en comunidad.

---

<sup>32</sup> KIFFER, A., “Entre o Ó e o Tato”, en *Alea. Estudos neolatinos*, v. 12, nº1, Janeiro, junho de 2010, pág. 35.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. “¿Qué es un dispositivo?”, en *Sociológica*, año 26, nº 73, México, mayo-agosto de 2011.
- CÁMARA, M., “Materia invulgar”, en *Bazar americano*, año XI, nº 55, Buenos Aires, marzo-abril 2016.
- DE LIMA, M.R., “Eduardo Frota, Nuno Ramos: palavras e modos de uso”, *Celeuma*, v. 1, nº 1, São Paulo, mayo 2013.
- KIFFER, A., “Entre o Ó e o Tato”, en *Alea. Estudos neolatinos*, v. 12, nº 1, Rio de Janeiro, junio de 2010.
- Mammì, L., “Ponto, linha e corpo”, en *Nuno Ramos* [en línea]. Disponible en: [http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=40](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=40) [Consulta: 10 de agosto de 2015].
- MILONE, G. “Mimar la lengua. Reflexiones en torno a una “nueva mimesis” de la escritura crítica”, *Violencia y método: de lecturas y críticas*, Buenos Aires, Letra Nómada, 2014.
- NANCY, J.L., *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Universidad de Filosofía ARCIS, 2000.
- , “Imagen: Mimesis & Méthexis”, en *Escritura e imagen*, v. 2, Madrid, 2006. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0606110007A> [Consulta: 10 de agosto de 2015].
- , *A la escucha*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2007.
- RAMOS, N., Ó, Traducción de Florencia Garramuño, 1ª Ed., Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.
- RANCIÈRE, J., *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011.
- VALLEJO, C., “Los heraldos negros”, en *Obra poética completa*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho -Hyspamérica, 1986.

## FORMAS DE HABITAR EL MUNDO

Ana D'Errico

“There's a story in an ancient play about birds called *The Birds*  
And it's a short story from before the world began  
From a time when there was no earth, no land.  
Only air and birds everywhere.  
But the thing was there was no place to land.  
Because there was no land.  
So they just circled around and around.  
Because this was before the world began.  
And the sound was deafening. Songbirds were everywhere.  
Billions and billions and billions of birds.  
And one of these birds was a lark and one day her father died.  
And this was a really big problem because what should they do  
with the body?  
There was no place to put the body because there was no earth.  
And finally the lark had a solution.  
She decided to bury her father in the back of her own head.  
And this was the beginning of memory.  
Because before this no one could remember a thing.  
They were just constantly flying in circles.  
Constantly flying in huge circles”.

Laurie Anderson, *The beginning of Memory*

Elegí como epígrafe el poema de Laurie Anderson, *In the Beginning of the Memory*. Allí se cuenta la historia de un conjunto de aves que vuelan constantemente en círculos en un lugar antiguo, en un tiempo anterior al comienzo del mundo, aún sin tierra ni memoria hasta que irrumpe la muerte, la pérdida de un ser querido y una de las aves busca localizar su tumba y, por lo tanto, la fijación de su vuelo, de su recorrido, de su canto en algún lugar. La alondra opta por cargar en su nuca con el cuerpo paterno y –prefigura o anticipa– el de todos sus muertos. Dicha ave porta y transporta en movimiento una memoria genealógica. En esa pequeña historia fundacional o mítica se define el cuerpo del hijo como topos o sede donde alojar al cuerpo del padre dando nacimiento así a la memoria.

Este breve relato me permite introducir una aproximación a ciertos conceptos que me interesan plantear –que aún están en un estadio de incipiente búsqueda y problematización– y que pienso en torno a un mapa de lecturas que surge gracias al encuentro con la novela *Mar azul* de Paloma Vidal hace dos años, la cual un día generosamente Gabriel Giorgi me prestó y yo egoístamente nunca devolví. Agradezco a esta cadena de encuentros y al texto de Paloma especialmente ya que iluminó una zona de sensibilidad contemporánea que continué descubriendo en otros textos. Los conceptos que me rondan –también en círculos– son los de memoria, herencia, viaje, migración, diáspora, voz/lengua.

Está lejos de mi interés restaurar una lectura mítica del origen de la Memoria –con mayúscula como aparece en el título del poema citado, si se quiere fundante– o de entender la herencia/legado como patrimonio de una individualidad sino, por el contrario, me interesa capturar de allí la imagen del vuelo que esas miles de aves trazan, su desplazamiento, su movimiento, en círculo incesante, sin un *locus* estable que los fije más que en el aire y en su propio vuelo.

Desde este lugar de trayectorias migrantes me relaciono con algunos cuentos y novelas de autoras latinoamericanas contemporáneas: Paloma Vidal, Tatiana Salem Levy, Lina Meruane y Laura Alcoba, cuyas escrituras que conforman el presente corpus –o red de textos– abordan estas problemáticas poniéndolas en cuestionamiento y revisión. Me refiero puntualmente a *Mar azul* y *Más al Sur* de Vidal, *A chave da casa* de Levy, *Volverse palestina* de Meruane y *El azul de las abejas* de Alcoba. Las cuatro componen su narración a partir de la noción de viaje de las propias protagonistas o de la reconstrucción precaria de viajes ajenos. En mayor o menor grado, escenifican una vuelta o regreso a sus genealogías, a los relatos y recuerdos familiares y a la tierra de sus ancestros como una búsqueda o necesidad de dilucidar menos que una identidad propia o nacional, la posibilidad de enmarcarse o dar cuenta de una historia común que las atraviesa y de la cual ineluctablemente forman parte.

Se trata de formas discursivas que exploran y recuperan rastros, vestigios de diversas vidas previo a los efectos devastadores del tiempo y el olvido –suerte de luces y sombras que se encienden y desvanecen–, al mismo tiempo que buscan potenciar vínculos, interrelaciones (Meruane) o recuperar una memoria que se presenta esquiva y exigua (Vidal), persistente y confusa (Alcoba) o liberar el “pesado fardo” de la herencia que inmoviliza y amputa (Levy). Asimismo, asistimos a la exploración –como mencioné anteriormente– de una memoria minúscula –y en minúscula–, fragmentada, hueca, distanciada, que propicia más la incertidumbre en la subjetividad que la

indaga, la interrogación, que la relación –en tanto relato– de alguna “verdad” que la Historia se encargó de borrar. Estamos ante textos que no trabajan con la memoria en clave nacional, cuya intencionalidad consistiría en recuperar lo silenciado, lo no-dicho o adulterado por la historia oficial. Estos relatos no vienen a componer y reponer la memoria de la Nación. Por el contrario, si bien está presente la marca del exilio, de lo político en los textos del corpus, lo que ellos dan cuenta es de memorias menores –en término de Deleuze–, desterritorializadas, que se escriben e inscriben en los márgenes, en zonas de frontera o de pasaje a la manera de una “memoria portátil”.

Me pregunto cómo pensar estas formas de la memoria del pasado que cargan sujetos anónimos en el cuerpo y lo marcan definiendo rumbos, intensidades, afectos y desafectos. Regine Robin afirma que todo pasado “se rige, se conserva, se administra, se narra, se conmemora o se odia” y que uno puede batirse a duelo por él –y agrego– *con él*, tal como acontece de manera simbólica en estas narrativas. *Mar azul* (2012) narra la historia de una mujer mayor que lee cuadernos-annotaciones de su padre recién fallecido, en los cuales se busca y no se encuentra. La orfandad que ya existía se profundiza en esas líneas ausentes que no la nombran pero que, sin embargo, la miran –parafraseo a Didi Huberman– y la tumban frente a la caja-tumba paterna. Escasas líneas que activan una serie de recuerdos salteados y componen un íntimo aunque despersonalizado relato familiar. Tatiana Salem Levy en *A chave de casa* (2007) aborda también la temática del dolor ante la pérdida –en este caso, la muerte de su madre–, y cuya protagonista es instada a batirse a duelo con el pasado y el silencio familiar; una conminación a narrar, a recordar muertos y muertes que la memoria del cuerpo se encargó de conservar se presenta como el imperativo para conectarse con la vida:

O canto continua ecoando de maneira inesperada em alguma parte arcaica do meu corpo, alguma memória que ignoro. A voz –um gemido, uma lamúria– se expande por toda a cidade até cessar. Istambul parece então morta, e sinto que há em mim algo muito antigo que começa a renascer.<sup>1</sup>

Por su parte, confiesa Alcoba, argentina de nacimiento y radicada en Francia desde sus diez años, que su obra *El azul de las abejas* (2013) nació de ciertos recuerdos persistentes y confusos, de un puñado de fotografías y de un centenar de cartas de su padre, mientras él estaba preso en Argentina durante la época de la dictadura militar, que conservó y que luego de treinta años recién se animó a volver a leer. Compone y rememora desde la voz de una niña de 9 años su viaje a un pueblo cercano a París, donde permanecen

---

<sup>1</sup> LEVY, T. S., *A chave de casa*, 4a edición, Rio de Janeiro, Record, 2009, pág. 58.

con su madre en condición de refugiadas. Finalmente, *Volverse palestina* (publicado en Chile en noviembre de 2014) no presenta un duelo con la memoria de manera directa en tanto padecimiento de una pérdida, pero sí irá fortuita e indirectamente entretejiendo en la trama de la escritura una serie de duelos comunitarios –del pueblo palestino– que la volverán a indagar sobre su memoria familiar: “¿Usted no conoce su tierra?”, le pregunta a Lina un taxista gitano en su barrio de Nueva York; éste y luego su deseo por revisar la vida de su abuelo –inmigrante palestino– en una vuelta a Chile y visitar el pueblo de su infancia, la llevarán de regreso a “salvar de la extinción un origen compartido”.

Sus tramas urden un deseo de entender qué hacer con estos restos disseminados que las conforman y que portan –a la manera de la alondra de Anderson– en sus cantos-relatos y cuerpos; un deseo de reconstruir rastros dispersos, vínculos familiares y sucesos históricos-políticos, así como un deseo de comprender el presente a partir de esa mirada hacia el pasado –en algunos casos no sin cierta tonalidad elegíaca– y de cómo lidiar con el olvido. Tramas que operan una forma de resistencia, una forma de conversión de cara al presente en el sentido de que la memoria se convierte en “una fuerza y no un fardo”, tomo palabras de Hanna Arendt que cita Diana Klinger en su libro *Literatura e ética. Da forma para a força*. Klinger, por su parte –y me permito aquí una digresión que me parece oportuna y productiva para pensar estas construcciones de vida–, aborda en uno de sus capítulos desde la crítica literaria y “en nombre propio” esta cuestión problemática de las marcas del pasado. Ella reflexiona puntualmente a partir de su experiencia personal y de su decisión de optar por el olvido como estrategia de refugio: olvido de su origen judío, de su origen alemán, de la lengua española, entre otros. Testimonio de su vida en donde expone desde otro lugar de manera clara, contundente –y coincidente– los mismos interrogantes que me vengo formulando en relación al corpus y sus formas de interrogar su mundo. Transcribo a continuación un fragmento:

Como aproveitar a herança para potencializar a existência, sem que a herança seja a sombra pesada dos mortos que clamam por redenção? (“É preciso que a memória seja uma força e não um fardo”, sim, sim, Hanna.) Como não sentir o passado como uma impotência? Como habitar o presente e, ao mesmo tempo, poder se apoderar da própria história? Ser uma neta do holocausto poderia não ser necessariamente uma sina: trazer o sofrimento das gerações anteriores como um peso que imobiliza [...] Foi preciso sair, abandonar, vir morar no Brasil, na terra festiva. Foi preciso me desfazer de tudo para, depois de muito tempo, querer me assomar a esse vazio imenso da minha própria história. Como sair desse bloqueio, dessa vontade de invisibilidade?

Desse horror da marca? Foi apenas por uma série de coincidências, de acasos. Talvez, então, conquistar meu território não signifique necessariamente abandonar “meu mundo próprio”. Talvez eu encontre uma forma de falar com meus mortos que não me deixe presa num labirinto sem saída.<sup>2</sup>

Todas estas voces, de algún modo, diseñan una cartografía de vidas cruzadas, de recorridos simétricos, inversos, de experiencias en tránsito, en ocasiones, distanciados de los móviles que originaron los primeros viajes y errancias de sus ancestros para acercarse y poder hablar con ellos.<sup>3</sup>

En el cuento “Viajes” que abre el libro *Más al sur* –traducido por la misma autora a nuestra lengua– la protagonista afirma que existe un abismo entre ella y sus antepasados que apenas puede vislumbrar y se pregunta cómo recuperar los motivos imaginarios del viaje en relación al que realiza su abuelo paterno con su familia española a comienzos del siglo xx; cómo medir la oscura distancia entre necesidad y deseo, o de cómo recuperar la causa que dio lugar al abandono de un lugar y a la elección de otro. Varios de los relatos que allí se narran abordan esta temática:

La memoria, un engranaje fallido, se traga los días, las palabras, las imágenes. Pero de ese mismo hueco, de su profundidad, emergen escenas de otro viaje. [...] Imagino una trama de partidas y desde ahí empiezo a desentrañar mi ficción. Partiendo una vez más, escribo, y me doy cuenta de que la pura fantasía, con sus posibilidades infinitas, no alcanza para esta historia. Es real, escarbada en los libros y en la memoria. Escribo: cargué marcas a través de décadas, acumulé restos de historias, las desagüé en la geografía de esta ciudad [...] Los viajes se empiezan a escribir cuando me dejo llevar por una voz casi perdida que no es la mía.<sup>4</sup>

Son más las preguntas que se tejen alrededor de estas tomas de decisiones a la hora de migrar o exiliarse que la posibilidad de reunir datos para contar la biografía a la manera canónica de una o diferentes vidas. Son pedazos de vida los que se cuelan en todas estas escrituras, cabos sueltos que apenas el lector

<sup>2</sup> KLINGER, D., *Literatura e ética. Da forma para a força*, 1a edición, Rio de Janeiro, Rocco, 2014, págs. 90-91.

<sup>3</sup> Adopto el concepto de escritura antes que el de novela o relato ficcional para estos textos del corpus, ya que también en este aspecto ponen en jaque la noción de géneros literarios, fusionando heterogeneidades discursivas tales como el testimonio, la crónica, el cuaderno de anotaciones, el relato en clave autobiográfico y la ficción, sin encuadrarse en ninguna clasificación definitiva, sino ubicándose en los umbrales o “fuera de sí”, tal como sostiene Garramuño cuando analiza los desbordamientos de los límites en algunos textos de la literatura contemporánea en su libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*.

<sup>4</sup> VIDAL, P., *Más al Sur*, 1a edición, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2011, págs. 41-42.

puede pegar y con huecos o espacios en blanco intentar dar forma si es que permanece una imagen detrás del velo de las palabras. Formas informes o formas formantes que están en movimiento y carecen de una figuración estable.

Por cierto, ¿es posible reconstruir por medio de la memoria los recuerdos? ¿No son apenas escenas fotográficas desmanteladas que aparecen intermitentemente y que con poca dificultad nos empeñamos en animar y re-escenificar? ¿Acaso la escritura en estos relatos en que la memoria se pone como protagonista no se gesta como una manera de cancelar el olvido? Alcoba abre su novela-testimonio con una frase singular: “*Mi viaje comenzó en alguna parte detrás de mi nariz. Y mucho antes de salir de la Argentina. Ya no recuerdo si fue mi abuelo quién me anunció que pronto iba a empezar a tomar clases de francés –o si fue mi abuela o alguna de mis tías*”.<sup>5</sup>

Entiendo más estas escrituras como un asomarse a otras vidas que interpelan y ponen a los sujetos a interrogarse sobre su lugar o lugares en el mundo: a poner en crisis sus formas de habitarlo y a cuestionar si se mantiene válida para estas vidas trashumantes –para esos “seres de otro lugar” como los llama Vidal en otro cuento– la noción de patria o de regreso, a algún lugar con sentido de pertenencia. Esto es lo que considero más interesante en estas novelas o relatos: su potencia para interrogar otras formas de vida –y de escritura– desde su posición en un entre-lugar, desdibujando fronteras. Podríamos denominarlas como una suerte de “poéticas en diáspora” que dan cuenta de vidas dislocadas, sacadas de su lugar de origen, de sus raíces, de su patria, de sus lenguas ancestrales; de sus modos de estar en el mundo, para situarse en un lugar de pasaje, entre dos o más culturas, dos o más lenguas, radicalizando –valga la paradoja– un lugar de inscripción estable.

Escrituras que caminan hacia atrás, y esta imagen me lleva al documental de Agnès Varda, *Les plages de Agnès* (2008), que a cada episodio de su vida que intenta remontar y traer a la retina del espectador da pasitos cortos hacia atrás, como hacia el pasado, para dar lugar a una nueva secuencia que diseña con fotografías, documentales, audios de su infancia, juventud, o de espacios –casa natal, playas, puertos, ciudades– y relaciones –amistades, amores, hijos, padres, hermanos– significativos de su vida. Es la memoria de una vieja cineasta que se monta con un sinnúmero de espejos contrapuestos en la soledad de una playa que van trayendo diversas imágenes y en este modo singular de recrear un escenario absolutamente artístico confiesa Varda “mis recuerdos vuelan como moscas a mi alrededor confundidos... dudo al recordar... la memoria me tiende trampas”. Sin embargo, esta inestabilidad del recuerdo no preocupa, lo que vale es el montaje de un archivo de vidas fragmentado. Y

---

<sup>5</sup> ALCOBA, L., *El azul de las abejas*, 1a edición, Buenos Aires, Edhasa, 2014, pág. 9. El subrayado es mío.

digo vidas en tanto se recupera un territorio común, de vidas en relación que la motivan, la interrogan, la desconciertan, le fascinan, como ella testimonia al comienzo de su rodaje y la llevan a rodar su documental.

Hay algo de este “caminar hacia atrás” en las novelas y cuentos que seleccioné para pensar hoy la producción narrativa de estas escritoras que están escribiendo o re-escribiendo un viaje o un itinerario –propio y de otros– de regreso no solo a la tierra de sus ancestros sino a su tierra de origen y lo hacen también desde una narrativa fragmentada o estructura de montaje –cartas, anotaciones, diálogos reconstruidos, citas de libros, sueños– y en diálogo con otras voces claves de sus vidas. *Mar azul* se inicia a la manera de un texto teatral que descorre un telón para dar lugar a la representación de diversas escenas en las que dialogan e interpelan quien será luego la narradora-protagonista y Vicky, una amiga de la infancia/adolescencia. Asistimos de este modo a *raccontos* de vida que se presentan dispersos, no lineales y que sus lectores debemos no sin cierta dificultad reconstruir. Luego, se pasa a un tiempo presente de la enunciación cuya voz narradora es la de una primera persona, una mujer de unos 70 años, que vive sola en Rio de Janeiro, y que ante la muerte de su padre se encuentra con una caja que contiene cuadernos de notas personales. Cuadernos que ella entiende como parte de su herencia o legado, a los cuales dedica una lectura minuciosa y cotidiana entre sus tareas rutinarias y domésticas. Por lo tanto, la novela se presenta a su vez como otro cuaderno de notas que se va haciendo paralelamente a la lectura y reflexión de los registros paternos y que regresa inexorablemente a episodios nodales de la vida de la protagonista: sentimiento de orfandad materna y paterna, exilio, ausencia y desaparición de afectos, situación de soledad y vejez actual. Dicha lectura desencadena su deseo de escritura y la reenvía a su pasado como un modo de iluminar el presente. Es desde la vejez, ante la posibilidad y temor de un inminente olvido por la misma enfermedad que iba deteriorando la memoria de su padre la que la insta a escribir, a balbucear palabras para dismantelar la pérdida y los sentidos perdidos. El acontecimiento del duelo se sutura –siempre que la sutura sea posible– en la experiencia del acto de escribir a contraluz de la letra del padre, en la opacidad de la legibilidad que empieza a tornarse borrosa así como su memoria. Espejo, réplica, duplicidad que excede los márgenes y trastoca la lengua.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Los cuadernos de nota azules con tapa de tela de araña, donde escribe su padre, están escritos en la lengua materna, el castellano, que la hija lee y escribe aunque ella ahora reescribe en portugués, en la nueva lengua de “seu novo pais”. La cuestión del bilingüismo –condición de extranjería– no está presente solo en esta obra, sino que es un tema que atraviesa todo el corpus aludido, como otra marca que expone la desapropiación y errancia de estas “estéticas migratorias” o “poéticas de lo transitorio” como las denomina García Canclini.

En el caso de Tatiana Salem Levy, en su novela *A chave de casa*, plantea en el inicio la inmovilidad de una joven que vive en Brasil, en Río de Janeiro, y que no sale de su cuarto en tanto se siente que ya nació vieja, en sillas de ruedas, paralizada y lisiada por el miedo y el silencio. La escritura es una posibilidad de nombrar aquello que se desvanece o escapa y, a su vez, una forma de actuar y sobreponerse al mundo:

Escrevo com as mãos atadas. Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saio há longo tempo. Escrevo sem poder escrever e: por isso escrevo [...] no entanto, as palavras ainda me escapam, a história ainda não existe. Enquanto os músculos pesam e permanecem, o sentido se esvai. Quem sabe aos poucos, quando conseguir dar os primeiros passos, quando conseguir me libertar do fardo, não consiga também dar nome às coisas? E por isso, só por isso escrevo. <sup>7</sup>

Nacida en Portugal, de padres brasileños exiliados por la dictadura militar, nieta de abuelos migrantes cuyos ancestros antiguamente habían sido expulsados de tierras portuguesas a Turquía por su condición de judíos, todos migrantes y errantes de sus tierras natales. Ella siente el peso de la herencia familiar, como ecos y marcas en su cuerpo y en su voz y de las cuales desea desprenderse o alivianar la carga. Es también la muerte de su madre la que la ha quebrantado e instalado en ese lugar de inmovilidad, pero a su vez será quien la lleve a ponerse en movimiento y le dé fuerzas para sobreponerse a su duelo. Ella –en diálogo con su voz imaginaria– será la que la impulse a llevar adelante la consecución de un viaje, deseo de su abuelo, a Esmirna, a Turquía, para cerciorarse si aún existe la casa dónde él nació y de la cual aún conserva su llave. Regreso a tierras de sus ancestros, y también a su tierra de origen, como sucede también con varios de los relatos que forman parte del *Más al sur*, y en algunos de los cuales la figura masculina del abuelo se presenta como excusa o motivo a un viaje personal, para desterrar fantasmas, para conjurar espacios huecos en la memoria que duelen y atemorizan. Todos estos destierros que de alguna manera padecen los personajes de Levy, Vidal y Meruane, guardan en sus cuerpos la memoria de otros cuerpos que sufrieron la diáspora, la errancia y la portan como ecos de ausencias-presencias de las cuales es necesario exorcizarse o, en otros casos, reencontrar para establecer nuevos vínculos. Veamos la siguiente cita de “Viajes” de Vidal:

Nada de eso tenía realmente que ver conmigo, pero aún sobrevive en mí como una zona oscura de la memoria, un punto de fuga hacia donde corren miedos que no sé bien de dónde vienen ni si algún día

---

<sup>7</sup> LEVY, T. S., *A chave da casa*, 4a edición, Rio de Janeiro, Record, 2009, pág. 10.

encontrarán sosiego, como si todas las noches me tocara recorrer sola ese pasillo húmedo y sombrío sin saber adónde me lleva.<sup>8</sup>

O más adelante, en el segundo relato del mismo libro:

Muchos años después, la angustia y las apariciones retornarían. ¿Herencias de otro tiempo? ¿Estaremos constituidos de restos de palabras que nos afectan y permanecen en nosotros como marcas indestructibles, surcos que abren derroteros que nunca están desiertos? Mi desconcierto es evidente cuando una vez más, en medio de la noche, me despierto parada frente a la puerta: cerrada.<sup>9</sup>

Es curioso que en los textos del corpus, el viaje en cada una de las protagonistas sea propiciado por la figura masculina de origen paterno: el abuelo inmigrante, sea ya español, turco o palestino. Estos directa o indirectamente activan el deseo de comprender un desplazamiento inicial ya que será el germen de futuros y sucesivos desplazamientos o diásporas que se relatan padecidas o elegidas –pero no por ello con menos ausencias de pérdidas y dolores– por el resto de la familia (llámese madre/padre/narradoras-hijas) o por amigos o conocidos cercanos (taxista, alumno, vecinas de Meruane en Nueva York). Valdría la pena preguntarse por qué se vuelven sobre estas figuras que marcan un salto generacional. ¿Quizá por el deseo de entender las experiencias de vida familiares, los motivos de sus viajes o por el deseo de entender sus propias historias? ¿Para dar cierre o sentido a la pérdida de los seres queridos que rondan como espectros (madre en *A chave da casa*, padre en *Mar azul*)? ¿O es posible leer estas escrituras como un gesto político de las escritoras que vienen a dar una respuesta, a responder –en una suerte de responsabilidad ética– a una memoria colectiva víctima de diversas diásporas?<sup>10</sup>

Meruane, en *Volverse palestina*, ensaya, sin embargo, de entrada otro regreso a Palestina, como mencionamos más arriba. No hay algo en ella que la ate o le haga sentir la precariedad que asiste a varios personajes de Vidal y a la protagonista de Levy o Alcoba, cuyos sujetos son ya sujetos que experimentaron el exilio político de niños o en su juventud, y que están marcados de cerca por el sesgo del miedo y de la fuga inminente. Recordemos las palabras que abren el texto:

<sup>8</sup> VIDAL, P., *Más al sur*, op.cit., pág. 19.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 35.

<sup>10</sup> Es interesante la lectura que hace Mario Cámara en un artículo sobre dos libros del corpus –*Mar azul* de Vidal y *A chave da casa* de Levy– al que suma *Toque de queda* de Laub, a los que toma como escritores pertenecientes a una tercera generación brasileña que vuelven a indagar y a escribir sobre las migraciones producidas en el pasado y que vienen a fundar otra economía distinta a las generaciones anteriores: la de la espectralidad.

Regresar. Ese es el verbo que me asalta cada vez que pienso en la posibilidad de Palestina. Me digo: no sería un volver sino apenas un visitar una tierra en la que nunca estuve, de la que no tengo ni una sola imagen propia. Lo palestino ha sido siempre para mí un rumor de fondo, un relato al que se acude para salvar de la extinción un origen compartido. No sería un regreso mío. Sería un regreso prestado, un volver en el lugar de otro. De mi abuelo. De mi padre [que] no iba a exponerse a ser tratado con sospecha. A ser llamado extranjero en una tierra que considera suya, porque ahí sigue invicta la casa de su padre. Ahí del otro lado se encuentra esa herencia de la que nadie nunca hizo posesión efectiva. Quizá le espante la posibilidad de llegar a esa casa sin tener la llave, tocar la puerta de ese hogar vaciado de lo propio y lleno de desconocidos.<sup>11</sup>

Otro parece ser el motivo del viaje en Meruane y de su escritura, aunque progresivamente se vuelve un mundo en común. Fue en su misma travesía a la tierra de su abuelo, de su padre, a pedido de éste por el viaje que ni él ni su abuelo llegaron a realizar, cuando ella –Meruane– comienza a indagar acerca de su pasado, de su genealogía, de su cuerpo –marcado por una etnia–, de su lengua, irrumpiendo en ella un compromiso social, histórico y político ante la vulnerabilidad del pueblo palestino del que empieza a sentirse parte. Pasa así de “volverse prestada” a un “volverse palestina” que deviene en su misma experiencia de viaje. El viaje activa un campo de fuerzas o relaciones inesperadas que afecta a la protagonista. Este *devenir-otro* (“Volvemos otros” se titula la segunda parte de su libro) imprime a su escritura una virada ética –además de estética– ante una realidad presente que la subyuga y con la cual se siente en deuda:

He discrepado de su modo de definir los términos aun cuando no soy ni israelí ni judía ni verdaderamente palestina, solo un poco árabe de apellido inverosímil y otro poco chilena pero ciudadana de diversos conflictos que me imponen “el deber elemental de dejar constancia” (así lo apunta en alguno de sus libros Susan Sontag). Y suficientemente entera, todavía, como para permitirme el lenguaje del conflicto a contrapelo en vez de simplemente aceptar premisas ajenas. Alguien me ha dicho mientras escribo que no me corresponden verdaderas velas en este entierro, pero yo me digo que velitas me tocan. Las velas que arrastro prendidas desde la sangre. Las que me traje, apagadas, aquella vez de Beit Jala. Las que estoy quemando al volver por escrito a Palestina cuando se enciende el terrible bombardeo de Gaza. [...] A mí y a todos nos tocan velas en este entierro que es el de nuestra

---

<sup>11</sup> MERUANE, L., *Volverse palestina*, 1a edición, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2014, págs. 17-18.

humanidad. Velas de todos los portes y minúsculas llamas que me permitan iluminar algo de esa tragedia, a mí, así como antes otros les pusieron luz a otras desventuras étnicas.<sup>12</sup>

Todas estas escrituras iluminan zonas o vidas en común, fulgores que trazan diversos itinerarios y viajes, y formas de habitar el mundo. Protagonizadas por sujetos anónimos, sin identidad ni nombre –a excepción de Meruane que aparece mencionada con su nombre propio–; bajo una común vulnerabilidad corporal; situados en un *entre*: *entre*-culturas, *entre*-lenguas, *entre*-afectos, *entre*-moradas. Cada uno –a su manera– pone en crisis y en cuestión la noción de patria, lengua, cultura o religión, poniendo en suspensión la noción de pertenencia. Sin embargo, se preguntan insistentemente *quiénes son y para qué escriben*, preguntas retóricas que probablemente no esperen de ninguna respuesta, y que el mismo preguntarse sea su manera de enfrentar y dar cuenta de su mundo, y de abrirlo a una “totalidad de posibilidades de significación” –diría Nancy– sobre las que ensayo respuestas tentativas, para seguir pensando y abrir nuevas lecturas. ¿Quiénes son? Sujetos errantes, migrantes, en tránsito; sujetos mínimos, ahuecados y atravesados por el otro cuya individualidad –parafraseando a Garramuño– se descompone en los afectos que los atraviesan y en los acontecimientos que impactan o han impactado sobre ellos. Vidas “en eterno dislocamiento o en permanente fuga”, que desestabilizan sus lugares de inscripción y componen otras configuraciones geopolíticas, otras comunidades, un mundo de flujos transnacionales que el dispositivo de la memoria, el hallazgo de vestigios y de huellas los lleva a explorar. Sujetos-pájaros que sobre-vuelan el desamparo del exilio y de la diáspora, para recuperar la imagen del poema inicial.

Finalmente, ¿para qué escriben? Por una política de sobrevivencia, de resistencia. Escribir como un ejercicio de combate contra el olvido. Como una apuesta ética y estética. Como una fuerza de vida, de libertad. Y a modo de conclusión del presente trabajo, tomo palabras del relato “Pájaros” de Paloma Vidal para atisbar –esta vez con un poco más de certeza– alguna respuesta:

Observo, una vez más, los pájaros por la ventana. Creo que son gaviotas, pero necesito investigar. Sus alas se agitan en un movimiento que admiro. Las veo sobre el fondo de un cielo indeciso y bajo el cuadriculado que protege mi ventana del vuelo de gatos. Recién ahora me doy cuenta de que, si quisiera, no podría saltar. Como ella, mi gata, estoy presa. No me quejo: tengo mi cuota de libertad en una u otra página en blanco.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 186.

<sup>13</sup> VIDAL, P., *Más al Sur*, op.cit., pág. 123.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBA, L., *El azul de las abejas*, Traducción de Leopoldo Brizuela, 1ª edición, Buenos Aires, Edhasa, 2014.
- ANTELO, R., *Imágenes de América Latina*, 1ª edición, Sáenz Peña, Eduntref, 2014.
- BARTHES, R., *Diario de duelo*, Traducción de Adolfo Castañón, 1ª edición, México, Siglo XXI, 2009.
- CÁMARA, M., “Voces que regresan. Memoria y herencia en tres novelas brasileñas contemporáneas”, en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, n° 1, marzo 2014, pp. 164-175.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Traducción de Horacio Pons, 1ª edición, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- , *Supervivencia de las luciérnagas*, Traducción de Juan Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2012.
- GARCÍA CANCLINI, N., *El mundo entero como lugar extraño*, 1ª edición, Buenos Aires, 2014.
- GARRAMUÑO, F., *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, 1ª edición, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- KLINGER, D., *Literatura e ética. Da forma para a força*, 1ª edición, Rio de Janeiro, Rocco, 2014.
- LEVY, T. S., *A chave da casa*, 4ª edición, Rio de Janeiro, Rocco, 2009.
- MERUANE, L., *Volverse palestina*, 1ª edición, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2014.
- NANCY, J-L., *El arte hoy*, Traducción de Carlos Pérez López y Daniel Álvaro, 1ª edición, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.
- VIDAL, P., *Mar azul*, Rio de Janeiro, Rocco, 2012.

---, *Más al sur*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

---, *A história em seus restos. Literatura e exílio no cone sul*, 1a edición, São Paulo, Annablume, 2004.



# RELATOS DE ENTRELUGAR: EL DESVANECIMIENTO DE FRONTERAS EN *BUDAPESTE* DE CHICO BUARQUE

Gabriela Cornet

“¿Quién seré yo, si habiendo sobrevivido, no soy ya quien era?”

José Saramago

La ciudad de Budapest debe su nombre a la conjunción de las ciudades de Buda y Pest quienes, junto con Obuda, conforman la capital de Hungría. Buda y Pest están separadas por el río Danubio, y unidas por distintos puentes que permiten el tránsito de un lugar a otro. Así como esta ciudad, la novela *Budapeste* de Chico Buarque (2003) presenta el relato en primera persona de José Costa/Szóze Kosta, un *ghost writer* brasileño que ha vivido de manera alternada en Rio de Janeiro y Budapest. El relato de la experiencia que configura la novela presenta un narrador protagonista ubicado en el entrecruce de distintos trayectos, tanto por las características de su profesión como por su condición de migrante; y el desarrollo de un recorrido que lo llevará a desdoblarse en dos ciudades, dos mujeres, dos idiomas, dos culturas.

La coexistencia de las diversas dimensiones que conviven en el protagonista nos conducen a valernos del término *entre-lugar* en tanto operador de lectura capaz de difuminar fronteras y dar cuenta de los movimientos de tránsito en la construcción del relato de la experiencia en *Budapeste*. En este sentido, observaremos los mecanismos capaces de superar las dicotomías y complejizar los modos en que tiene lugar la construcción de la experiencia en una obra literaria de comienzos del siglo XXI.

El escritor y crítico brasileño Silviano Santiago propuso en el año 1971 un movimiento de inversión de valores, un cambio de posición respecto de la cultura occidental que pudiera, a partir de la constitución de un entre-lugar que encontró ya presente en la literatura y la traducción, superar las polaridades que observaba en la cultura occidental. Desde la perspectiva de Santiago, en el ensayo “El entrelugar del discurso latinoamericano” (1971), la libertad de creación en Latinoamérica se encontraba limitada y controlada por el modelo original, y la presencia del escritor se hacía visible en la transgresión del modelo importado desde la metrópoli, en un movimiento imperceptible y sutil que permitía no solo la crítica y cuestionamiento del texto de base y de

la idea misma de originalidad, sino que también posibilitaba la representación de la propia experiencia contemporánea del escritor en su lengua.

En los años posteriores a la publicación del ensayo, el término entrelugar ha adquirido nuevos matices. En tanto término capaz de funcionar como operador de lectura, su incorporación en diversos estudios ha permitido la coexistencia de diversas dimensiones de la experiencia. Además de la referencia al locus de enunciación, la noción de entre-lugar habilita, entonces, la apertura de nuevas posibilidades para reflexionar sobre los modos de construcción de imaginarios y subjetividades en las narrativas contemporáneas.

En la novela *Budapeste* (2003) de Chico Buarque, el recorrido de la experiencia del protagonista tiene lugar a partir de la constitución de espacios intersticiales; es decir, el relato se configura en espacios “entre” que difuminan no solo fronteras territoriales y temporales, sino que también establecen espacios indecibles en la construcción de la experiencia.

La novela presenta diversas dimensiones entrelazadas que pueden ser abordadas desde la categoría del entre-lugar. Por razones de espacio, seleccionaremos un eje que nos permita observar la construcción de la subjetividad del protagonista-narrador en la configuración de la trama narrativa. Nos centraremos, entonces, en las posibilidades de ser otro, que se materializa en la novela tanto a partir de la profesión de *ghost writer* como por el deslumbramiento por la lengua magiar y las posibilidades de comenzar una vida de cero en el extranjero.

El protagonista-narrador en la novela *Budapeste*, José Costa, es un *ghost writer* o “escritor fantasma”, es decir, un sujeto que escribe por encargo diversos tipos de discursos que luego serán firmados por quienes se atribuirán la autoría de esos textos. Esta profesión supone la puesta en escena de determinadas particularidades de quien figure como autor, y el ocultamiento correspondiente de toda marca propia. José Costa, desde su asunción como personaje destinado a la sombra, siente placer en esa suerte de usurpación de la identidad de los otros para escribir en sus cuadernos:

Para mí no era tal o cual individuo quien se adueñaba de mi escritura, sino que era como si yo escribiese en su cuaderno. Anochecía, y yo volvía leer las frases que sabía de memoria, después repetía en voz alta el nombre del individuo, balanceaba las piernas y **reventada** de risa en el sofá, sintiéndome como quien tiene amoríos con una mujer ajena.<sup>1</sup>

José Costa evita de diversas maneras que se lo vincule a la autoría de los textos escritos. Construye un lugar de representación que constituye un

---

<sup>1</sup> BUARQUE, C., *Budapeste*, Barcelona, Salamandra, 2005, pág. 19. Las citas corresponden a esa edición de la obra traducida al español.

resguardo capaz de protegerlo de toda contingencia. Ese espacio entremedio configurado por la escritura de textos adjudicados a otros, le permite envanecerse en secreto de la repercusión de sus publicaciones a la vez que disfruta de libertades que estarían vedadas en caso de ser un personaje con reconocimiento público.

Este espacio de preferencia del protagonista, esa conjunción de elección y resguardo, se pone de manifiesto de manera marcada en uno de sus viajes a la ciudad de Budapest, cuando decide no salir al exterior, sino quedarse en el cuarto del hotel para recorrer la ciudad de Budapest desde un folleto turístico, y señala: “No me agobiaba caminar así en un mapa, tal vez porque siempre tuve la vaga sensación de ser yo también el mapa de una persona”.<sup>2</sup> La idea de mapa supone, desde la perspectiva de Deleuze y Guattari (2004), la posibilidad de experimentar, de actuar sobre lo real. La capacidad de construcción del mapa permite alteraciones, modificaciones y adaptaciones sobre su modelo de referencia. Por esta razón, aún con sus puntos de apoyo, la idea de mapa supone la presencia de líneas de fuga, así como la posibilidad de seleccionar qué es lo que será representado.

El mapa como construcción simbólica de otra cosa es el lugar a la vez de refugio y de envanecimiento del protagonista. Es ese espacio intermedio, entre la figura física de quien se reconoce como autor de una obra y la obra en sí misma, el espacio que ocupa José Costa, allí donde se reconoce a sí mismo a la vez que evita el reconocimiento público. En este sentido, no se trata solo del uso de ciertas capacidades en tanto herramienta laboral, sino de una suerte de juego sobre ciertas construcciones que lo definen y lo diferencian de los otros: “Porque mi mano sería siempre mi mano, quienes escribían por los demás eran como mis guantes, de la misma forma que el actor se traviste de mil personajes para poder ser mil veces él mismo”.<sup>3</sup>

Ese entrelugar ocupado por José Costa, en tanto puede ser dominado por el personaje, no le genera inconvenientes. La tensión se instaura en el protagonista y en la novela a partir de que Costa no es capaz de diferenciar su obra personal de otros *ghost writers* que han escrito a su manera; es decir, cuando no es capaz de controlar sus construcciones, cuando comienza a volverse manifiesto el carácter inaprehensible de su experiencia:

Cubrí el texto con las manos y fui moviendo los dedos milímetro a milímetro, fui abriendo las palabras letra a letra como un jugador de póker al disponer las cartas, y eran precisamente las palabras que esperaba [...] era angustioso, era como ver a un interlocutor que no parase de sacar palabras de mi boca, era una gran agonía. Era tener

---

<sup>2</sup> BUARQUE, C., op. cit., pág. 53.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 24.

a un plagiario que me precedía, un espía en el cerebro, un filtro en la imaginación.<sup>4</sup>

Las construcciones erigidas por José Costa comienzan a mostrar ciertas resquebrajaduras que atentan contra sus seguridades y repercuten en su accionar. En esta línea se ubica la confesión a su mujer sobre su autoría del libro *El ginógrafo*, reacción provocada por la admiración de Vanda hacia quien figuraba como autor: “En aquel momento, con una voz que no era la mía, le comuniqué: el autor del libro soy yo”.<sup>5</sup> Esta asunción, que supone la ruptura con aquel espacio donde se reconocía a sí mismo, es la que determina su segunda huída de Rio de Janeiro, una búsqueda de olvido de las palabras pronunciadas en ese idioma, palabras que referían una puesta en evidencia de su condición de *ghost writer*:

Para olvidar aquellas palabras, tal vez fuese necesario olvidar la propia lengua en la que se habían dicho, así como nos mudamos de la casa que nos recuerda a un muerto. Tal vez fuese posible sustituir en la cabeza una lengua por otra, paulatinamente, descartando una palabra por cada palabra adquirida.<sup>6</sup>

José Costa, Zsóze Kósta, y finalmente Kósta, como es llamado por quien será su mujer en la ciudad de Budapest al interpretar que ese es su nombre, inicia un camino de olvido de la lengua materna que se vinculará también con su búsqueda por convertirse en otro, por empezar de cero como un desconocido dentro de una cultura desconocida. La novela *Budapeste* presentará entonces ciertos desdoblamientos que marcarán la trayectoria del protagonista, atravesado por dos lenguas, dos mujeres, dos ciudades, y finalmente dos autores.

Costa/Kósta es un escritor fascinado por la lengua. El deslumbramiento por el idioma húngaro, su deseo de poseer completamente ese idioma, de conocer sus palabras como una fruta partida en que se *pudiese mirar por dentro* lo conduce a dejar de lado su lengua natal, recomendación de Kriska, su profesora y amante, para acostumbrar el oído al nuevo idioma. El movimiento entre el olvido de la lengua materna y la búsqueda por perfeccionar el húngaro dan cuenta de otro de los entrelugares que comenzará a ocupar el protagonista y que repercuten en la construcción de su identidad:

Fuera de Hungría no hay vida, dice el refrán, y por tomarlo al pie de la letra, Kriska nunca se interesó en saber quién había sido yo, qué hacía, de dónde provenía. Una ciudad llamada Rio de Janeiro, sus

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 25

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 105.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 112.

túneles, viaductos, chabolas de cartón, las caras de sus habitantes, la lengua hablada allí, los urubúes y las alas delta, los colores de los vestidos y el olor de la marea, para ella todo eso no era nada, era materia de mis sueños.<sup>7</sup>

Néstor García Canclini encuentra en la migración la posibilidad de experimentar de manera radical “la incertidumbre y el pasaje de nombrar de una manera a otra”.<sup>8</sup> En este sentido, el protagonista de *Budapeste* inicia un camino de olvido de la lengua materna vinculado no solo con el perfeccionamiento de la lengua húngara, sino fundamentalmente con su búsqueda por convertirse en otro, por empezar de cero borrando todo acento extranjero: “Me empeñaba en hablar un húngaro tan riguroso que tal vez por eso mismo sonase a falso. Tal vez una palabra aquí o allá, pronunciada con esmero excesivo, llamase la atención, como un ojo de cristal más real que el bueno”.<sup>9</sup>

El aprendizaje profundo y exhaustivo de la lengua magiar incita nuevamente a Zsóze Kósta a la escritura anónima, materializada en la creación de los poemas *Tercetos Secretos*, y que conviene en atribuir al poeta emérito Kocsis Ferenc. Sin embargo, como señala García Canclini, ser extranjero “tiene que ver con el arte de la diferencia”, con distancias que refieren “trayectorias históricas, condensaciones secretas de sentido que formaron otro modo de vivir”.<sup>10</sup> En la novela *Budapeste*, la condición de extranjero se traduce en desacomodos, en diferencias imposibles de percibir para el protagonista sobre un idioma que, “según las malas lenguas, el diablo respeta”.<sup>11</sup> De allí deriva su reacción cuando, al buscar la aprobación de Kriska sin mencionarle su autoría del libro, ella sentencia el acento extranjero de la obra:

Pues bien, Kósta, hay quien aprecia lo exótico, dijo Kriska. ¿Exótico? ¿Cómo exótico? Es que el poema no parece húngaro, Kósta. ¿Qué dices? Parece que no es húngaro el poema, Kósta. No me ofendieron tanto las palabras cuanto la manera cándida con que Kriska las pronunció. Y dijo más: es como si estuviese escrito con acento extranjero, Kósta. Emitió esta sentencia casi cantando, y por eso perdí la cabeza.<sup>12</sup>

La marca de extranjería, huella que Kósta busca eliminar mediante el olvido de su lengua natal y su permanencia en la ciudad de Budapest, constituye una distinción de la que el protagonista no logra escapar. La presencia del acento extranjero supone la preservación de ciertas marcas culturales de su

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 64.

<sup>8</sup> GARCÍA CANCLINI, N., *El mundo entero como lugar extraño*, México, Gedisa, 2014, pág. 55.

<sup>9</sup> BUARQUE, C., *op. cit.*, pág. 120.

<sup>10</sup> GARCÍA CANCLINI, N., *op. cit.*, pág. 55.

<sup>11</sup> BUARQUE, C., *op. cit.*, pág. 8.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 131.

lugar de origen, y aún a expensas de su decisión de comenzar de cero, Kósta habita un entre-lugar marcado en el trayecto de diversas dimensiones. En este sentido, el estudio realizado por Sônia Ramalho de Fariás titulado “*Budapest: as fracturas identitárias da ficção*” señala el espacio fronterizo habitado por el protagonista en tanto entre-lugar marcado por la condición de viaje y el signo de la desterritorialización: “El narrador protagonista es un ciudadano geográfica y culturalmente fracturado en constante movilidad. Y su espacio es un espacio fronterizo entre dos mundos, dos lenguas, dos mujeres, dos ciudades”.<sup>13</sup>

La permanencia del protagonista en la ciudad de Budapest, el aprendizaje profundo de la lengua húngara y la convivencia diaria con la cultura de ese país, impactan en los procesos de subjetivación de un personaje que no va a ser solo brasileño, y a pesar de su empeño tampoco será totalmente un ciudadano húngaro. Estas lecturas sobre la constitución de espacios fronterizos en el mundo contemporáneo nos conducen a las reflexiones del autor poscolonial Homi Bhabha, quien ha observado la constitución de movimientos de tránsito a finales del siglo xx, en momentos donde las dimensiones del espacio y el tiempo se entrecruzan para formar figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera. Dentro este marco, señala el autor en *El lugar de la cultura* (2002), surge la necesidad de pensar “más allá” de las narrativas que apuntan a las subjetividades originarias y esenciales. Bhabha se detiene en los momentos y procesos que tienen lugar en la articulación de las diferencias culturales, para postular la existencia de los espacios “entre-medio”, que “proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad”.<sup>14</sup>

En este sentido, encontramos que la experiencia del protagonista en la ciudad de Budapest tiene lugar a partir de la configuración de un espacio entre-medio, en el pasaje de fronteras que permiten la coexistencia e interacción de las diferencias culturales. Tomando en cuenta la imposibilidad de asimilaciones transparentes de los significados transculturales, podemos valerlos de la metáfora del Tercer Espacio, propuesta por Homi Bhabha, para señalar que en el encuentro y la interacción de trayectorias correspondientes a distintas culturas se ponen en juego significaciones que en reiteradas oportunidades escapan a los sujetos. Así, José Costa es incapaz de distinguir ciertas diferencias:

---

<sup>13</sup> RAMALHO DE FARIAS, S., “*Budapest: as fracturas identitárias da ficção*”, [en línea], Disponible en: <http://soniaramalhodefarias.blogspot.com.ar/2009/01/budapest-as-fraturas-identitrias-da.html>, pág. 407.

<sup>14</sup> BHABHA, H. K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2002, pág. 18.

¿Estudiantes de qué? Yo repetía: *középiskola*, que es como se llama el curso secundario. Y Pisti: no he entendido. Y yo: *középiskola*. Él: de nuevo. Yo: *középiskola*, no es así como se dice? No, idiota, es *középis-kola*, y lo peor es que yo no captaba la diferencia.<sup>15</sup>

El último retorno de José Cósta a la ciudad de Rio de Janeiro refuerza el entre-lugar habitado por el personaje, toda vez que también se siente un extranjero en ese lugar, tanto por la constatación de las diferencias entre sus recuerdos y las imágenes que encuentra –“creo que había conservado de la ciudad un recuerdo fotográfico, y ahora todo lo que se movía a través de ella me daba la impresión de un artificio”–, como de la propia lengua –“lo que me llamaba la atención era realmente una nueva sonoridad, había un metabolismo en la lengua hablada que tal vez sólo percibirían los oídos desacostumbrados”.<sup>16</sup>

Los viajes de José Costa, escritor brasileño, a la ciudad de Budapest configuran un trayecto donde se van a presentar, también, dos autores. Se presenta sobre el final un juego de espejos a partir de las escrituras del protagonista: En *Budapeste*, el escritor José Costa escribe en Río de Janeiro la novela autobiográfica *El ginógrafo* por encargo de Káspár Krabbe, un empresario alemán radicado en Brasil; la gran admiración que despierta esa publicación en su mujer brasileña lo lleva a asumir la autoría del libro y a huir despavorido a la ciudad de Budapest. En la ciudad de Budapest, Zsóze Kósta se encuentra con que otro autor, el Sr... y ex marido de Kriska, su mujer en Hungría, ha publicado una novela autobiográfica de Zsozé Kosta. Allí figura como narrador protagonista de una obra que despierta la admiración de Kriska, relato que comienza del mismo modo que la novela *Budapeste*. El final del relato encuentra entonces a un Zsóze Kósta como escritor reconocido, a partir de la publicación escrita por otro autor anónimo y cuya autoría se le atribuye; una obra que lo emula a la perfección: “La historia que él había imaginado, de tan semejante a la mía, a veces me parecía más auténtica que si la hubiese escrito yo mismo, era como si él hubiese impreso colores en una película que yo recordaba en blanco y negro”.<sup>17</sup>

Así como el descubrimiento de otros *ghost writer* instruidos por su socio para escribir a su modo de escribir sobre los demás deja pasmado al protagonista –“leí la primera línea, releí y me paré, tuve que dar el brazo a torcer; yo no sabría introducir aquel artículo sino con aquellas palabras”–;<sup>18</sup> Costa/Kósta se va a encontrar con que de algún modo la autobiografía adjudicada

<sup>15</sup> BUARQUE, C., op. cit., pág. 119.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 143.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 155.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 25.

a él continúa escribiéndose aún después de publicada: “ahora yo leía el libro a medida que el libro ocurría”.<sup>19</sup> En este sentido, la libertad que le garantizaba la preservación del anonimato se va a encontrar minada por la repentina pérdida del control de todo movimiento, de toda acción, de toda palabra pronunciada. El desplazamiento de ese entre-lugar configurado por las características de su profesión se ponen de manifiesto en la pérdida de toda posibilidad de aprehender la experiencia. Y su refugio se traslada entonces a las representaciones de la fantasía:

Por suerte me quedaban los sueños, y en sueños yo estaba siempre en un puente del Danubio, en las horas muertas, mirando sus aguas color plomizo. Y alzaba los pies del suelo, y me balanceaba con la barriga sobre el parapeto, feliz de la vida por saber que podría, en cualquier momento, dar a mi historia un desenlace que nadie había previsto. Me demoraba gozando de aquella omnipotencia, y con la demora nacía el sol, verdecían las aguas, al rato me veía de nuevo con los movimientos refrenados [ ... ] un cura, un rabino, un gitano, cada cual me arrastraba hacia su lado, probablemente deseaban aparecer en el libro. Yo me debatía, intentaba desprenderme de aquella turba y me despertaba ovillado en la sábana, aliviado por encontrarme al lado de Kriska, que por lo menos estaba en el libro desde el comienzo.<sup>20</sup>

La constitución de espacios indecibles entre realidad dentro de la ficción y ficción dentro de la ficción que presenta sobre el final la novela *Budapest*, plantea un movimiento sin fin, un juego de espejos que proyecta un relato circular y que imposibilita el arribo a sentidos únicos y unívocos. En este sentido, la circularidad laberíntica y los procesos de inversión han sido observados por diversos estudios, enfocados en las posibilidades que se desprenden de las duplicaciones para problematizar las nociones de autoría, de autobiografía y de mimesis literaria.<sup>21</sup>

Sin perjuicio de las múltiples posibilidades de lectura de la novela *Budapest*, como señalamos en el comienzo, nos interesa observar, a partir del eje seleccionado, los modos en que la categoría del entre-lugar nos permite dar cuenta de la diversidad de dimensiones que intervienen en la construcción de la trama narrativa donde tiene lugar el relato de la experiencia.

En este sentido, tomamos ciertas aristas de las propuestas de Florencia Garamuño en *La experiencia opaca, literatura y desencanto* (2009), obra donde

---

<sup>19</sup> Ibidem, pág. 159.

<sup>20</sup> Ibidem, pág. 157.

<sup>21</sup> En esta línea, podemos mencionar los estudios académicos “O fim do autor em *Budapest*” de Adão Jildo Viotto, y “Confusão entre ficções: O processo limítrofe da moldura artística na obra “*Budapest*” de Chico Buarque”, de Amador Ribeiro Neto.

observa, a partir de un corpus de obras publicadas en las décadas del 70 y 80 en Argentina y Brasil, el distanciamiento de cierta literatura de toda pretensión de configurar una “realidad” concebida en términos de totalidad estructurante. Si bien en ningún momento Garramuño menciona la producción artística de Chico Buarque, su análisis sobre las escrituras literarias concebidas en términos de devenir en tanto prácticas que han buscado desprenderse de las pretensiones de pintar una “realidad” completa y estructurada por principios de totalidad son de particular importancia para nuestra lectura.

En las publicaciones observadas por Garramuño, el desmembramiento y las fracturas que experimenta el sujeto en el modernismo tardío es puesto en escena a partir de la intensificación de los estados emocionales y de las subjetividades paradójales que esa fragmentación engendra. En una literatura donde la experiencia no es entendida en relación al conocimiento o la verdad, el sujeto que la sostiene no puede concebirse como sujeto del conocimiento; se trata, en su lugar, “de un sujeto sufriente y gozoso, desbordante de libido y humores”.<sup>22</sup>

El corpus abordado por Florencia Garramuño le permite postular al valor de lo impuro, lo indeterminado, como elementos pilares de la constitución de la forma literaria en términos maleables y blandos. En este sentido, en la novela *Budapeste*, encontramos la construcción de un relato circular y abierto, un relato donde el establecimiento de espacios indecibles impugna toda idea de unidad y de univocidad, e impide la concepción de identidades y sentidos fijos y permanentes. El relato de un personaje fragmentado, ubicado en el entrecruce de condiciones y circunstancias diversas y disímiles, es el relato de un personaje que experimenta de manera turbulenta las situaciones de constante tránsito que habitan su experiencia. En este sentido, las acciones del protagonista buscan recomponer ciertas construcciones sobre sí mismo que se encuentran fragmentadas, en un intento de respuesta y remedo a una realidad que no comprende, a una realidad que lo desborda.

De la misma manera, la imposibilidad del personaje de arribar a sentidos unívocos se observa en el relato en la tensión que se establece entre la necesidad y la imposibilidad de aprehender la experiencia. En el relato del protagonista-narrador no hay certezas, no hay definiciones, no hay seguridades. Y es en ese espacio compuesto por el entrecruce de trayectorias y dimensiones donde construye la experiencia del hombre en el mundo contemporáneo.

---

<sup>22</sup> GARRAMUÑO, F., *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, pág. 243.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMANTE, A. y GARRAMUÑO, F., *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblós, 2000.
- BHABHA, H. K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2002.
- BUARQUE, C., *Budapeste*, Barcelona, Salamandra, 2005.
- DELEUZE, G., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos., 2002.
- García Canclini, Néstor: *El mundo entero como lugar extraño*, México, Gedisa, 2014.
- GARRAMUÑO, F., *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- RAMALHO DE FARIAS, S., “Budapeste: as fracturas identidárias da ficção” [en línea], Disponible en: <http://soniaramalhodefarias.blogspot.com.ar/2009/01/budapeste-as-fraturas-identitrias-da.html>
- RIBEIRO NETOI, A., “Confusão entre ficções: O processo limítrofe da moldura artística na obra “Budapeste” de Chico Buarque” [en línea], Disponible en: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434458296.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434458296.pdf)
- SARAMAGO, J., “Chico Buarque de Holanda” [en línea], Disponible en: <http://cuaderno.josesaramago.org/7076.html>
- VIOTTO, A. J., “O fim do autor em Budapeste” [en línea], Disponible en: [http://www.mel.unir.br/downloads/5068\\_8.\\_o\\_fim\\_do\\_autor\\_em\\_budapeste.pdf](http://www.mel.unir.br/downloads/5068_8._o_fim_do_autor_em_budapeste.pdf)

# O GUESA: UNA EXPOSICIÓN

María Florencia Donadi

“*Maranduba vai se ouvir!*”<sup>1</sup>

João Guimarães Rosa

En 1871, a **instancia** del entonces presidente Sarmiento, se realiza en Córdoba la Exposición de las Industrias y las Artes, primera en la República Argentina, que exhibiría “la modernidad en su esplendor a través del diseño de los jardines del predio, de la arquitectura de feria implantada, y de los objetos allí expuestos en vidrieras”.<sup>2</sup> Este “torneo industrial”, como fue llamado en los periódicos de la época, representaba el complemento para las ideas de transformación y modernización de la sociedad argentina.

Esta exposición puede resonar en la serie de exposiciones que se realizaron desde el siglo XVIII y cuyo hito fundamental fue la Gran Exposición de los Trabajos de la Industria de Todas las Naciones de Londres, en 1851, en el Palacio de Cristal, construido para tal fin, tal como todos los espacios que albergaban estas grandes ferias de la industria y las artes, y que se instituyó como “universal”, es decir, con presencia internacional. Dos exposiciones posteriores resultan particularmente importantes para este trabajo: la Exposición Universal de París en 1855, sobre la que Charles Baudelaire escribió en algunos periódicos, y la Exposición universal de Filadelfia en 1876, a la que hace referencia Joaquim de Sousa Andrade, conocido por su heterónimo literario como Sousândrade, en *O Guesa*.

Si bien tuvieron lugar en coyunturas diferenciales, las exposiciones universales compartieron algunos rasgos generales. El primero de ellos responde a una condición que aparece soterradamente: el excedente (industrial). Las exposiciones se constituían en imponentes *exhibitio* de la industria, el comercio y las artes; las naciones proyectaban allí una imagen que, como espectáculo y feria, podía ser visitada durante varios meses y que recibía, a la manera de

---

<sup>1</sup> *Maranduba*, proveniente del tupí, significa historia de guerras y viajes, pero también historia inverosímil o fabulosa, según el Diccionario Aurélio.

<sup>2</sup> BOIXADÓS, M. C., “Una ciudad en exposición. Córdoba, 1871” en María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (eds.), *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, Colección Universos Americanos, CSIC, Madrid-Sevilla, 2009.

competiciones, a monarcas, jefes de estados, personalidades. Es el gran antecedente del entretenimiento de masas, que aún no se había configurado como tal y que se revestía de las formas de la fiesta popular.<sup>3</sup> El segundo de esos rasgos tiene que ver con la transitoriedad, la temporalidad de las exposiciones, su carácter inasible: las exposiciones se *esfumaban*, a su término temporal, dejando una especie de estela incorpórea. En el caso de los países latinoamericanos, y específicamente en el caso argentino, como remarca Boixadós, los “ensayos de modernización desde arriba”, es decir encarada y propiciada por el poder público nacional, se presentaba a destiempo de los ideales del modernismo, otorgándole un carácter fantástico, pues lo obligaba a nutrirse de la realidad social, pero sobre todo de la fantasía, los espejismos, los sueños.

Es a partir de las exposiciones universales mencionadas que se propone una lectura de *O Guesa* de Sousândrade, especialmente en la dinámica comprendida entre el Canto II y el Canto X, desde la fantasmagoría como excedente que se visualiza y se convierte en experiencia subjetiva a partir de las exposiciones universales. A partir del Canto X y su excursión en la exposición de Filadelfia y por la ciudad de la mercancía, Nueva York, es posible leer el Canto II –que sufrió diferentes reescrituras– como una construcción fantasmagórica del espacio amazónico y su presencia indígena, un fetiche, un objeto exótico y en la figura espectral del personaje Guesa, como diálogo entre ambos cantos, la imagen fantasmagórica de la nación brasileña.

### O GUESA: UN OLVIDADO Y RECORDADO “ROMÁNTICO”

Ha sido la labor crítica de Haroldo de Campos la que signó las lecturas que durante varias décadas se realizaron en torno a *O Guesa* de Sousândrade, no solo porque rescataba y construía la importancia de una obra casi desconocida y considerada “menor” (epígono o imitador de los grandes y canónicos románticos), que se instituiría en figura importante para la tradición concretista –operación que ya había realizado con otros escritores como Gregório de Mattos–, sino porque el crítico establece un paradigma de lectura en torno al autor maranhense.<sup>4</sup> Ese paradigma se caracterizó por el énfasis en los aspectos lingüísticos y de innovación a partir de la mezcla de géneros que *O Guesa* proponía, por un abordaje de la cuestión indígena que no se vería afectada por la “*obsolencia*” de Gonçalves de Magalhães o Gonçalves Dias y

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, W., *El París de Baudelaire*, (trad. Dimópulos, Mariana), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

<sup>4</sup> Me refiero aquí, especialmente, al libro dedicado a Joaquim de Sousa Andrade, *Re visão de Sousândrade*, de Augusto y Haroldo de Campos, cuya primera edición es de 1964 y **has** sido reeditado en dos oportunidades más: 1979 y 2002.

por constituirse en un poema no exclusivamente brasileño sino “transamericano” –a través de la tónica de la narrativa de viajes–, antecedente en ese sentido de *Macunaíma*. Es también Campos quien instala el diálogo reminiscente entre los cantos II y X, centrándose en las figuraciones de infiernos a la manera de los de Goethe.

La presencia de la tónica de la narrativa de viajes en la poesía sousandradiana puede observarse desde una perspectiva próxima a la propuesta por Flora Süssekind en su ensayo *O Brasil não é longe daqui* (1990), que examina las narrativas del siglo XIX brasileño y afirma que éstas se sostienen en un mecanismo que se expresa como *la sensación de no estar del todo* de la mano de la constitución del narrador de ficción en diferentes inflexiones. Asimismo, afirma que la fundación de una imagen original y singular del Brasil implicaba una imposibilidad de ver el Brasil real y, en consecuencia, dejaba que un espejismo (un deseo, una máscara) guiase este objetivo. La figuración de ese narrador de los años 30-40 del siglo XIX es la *errancia*, la imagen del viajante, pero siempre con la meta centrífuga de construcción del Estado-Nación en un “nítido proceso de territorialización”, como indica Süssekind. La narrativa de la segunda mitad del siglo estará marcada no solo por el viaje en sentido espacial, sino sobre todo por el viaje hacia lo histórico,<sup>5</sup> aunque la perspectiva sigue siendo la de los mapas cohesos y centralizados. Süssekind concentra su atención en la prosa. Sin embargo, interesa aquí como propuesta crítica que analiza la mirada oblicua de los escritores brasileños que en diálogo con la narrativa de viajes proponían una imagen del Brasil.

Esta figuración y esa imagen son trabajadas por Sousândrade críticamente en su gran poema del errante Guesa, escribiendo un nuevo pliegue sobre esas imágenes a partir de yuxtaposiciones y usos diferenciados de estos tópicos típicamente románticos (como el retorno a casa), reveladores de una profunda revisión que cultiva las incertezas y las fragmentaciones.

Entiendo así, que a diferencia de los “grandes” románticos, Sousândrade propone una imagen de la Nación, dándole una vuelta de tuerca desde una mirada oblicua cuya marca es la experiencia de la modernización y la mercantilización neoyorquina y eso será un signo característico y diferenciador de este autor.

Foot Hardman (2009), por su parte, inscribe a *O Guesa* en las representaciones del siglo XIX de las utopías panamericanistas que si en Brasil fueron escasas, encuentran en Sousândrade un caso excepcional. Esta obra, que representa el fuerte sentido abolicionista, republicano y panamericano, convierte a Guesa personaje –joven indio errante elegido para desplazarse por

---

<sup>5</sup> El tiempo al que se regresa es el de la colonización, ya que por esos años se reimprimen los tratados, cartas e informes sobre el Brasil entre el siglo XVI y XVIII.

los caminos del Suna rumbo al sacrificio solar– en viajero profético transcontinental, ecuménico, transhistórico, es decir, utópico. Multiplicidad y desplazamiento son los principios nucleares de esta “narrativa”, crónica interminable de su contemporaneidad de la historia de las Américas del ochocientos. Como contracara de esa utopía panamericanista y republicana, se revelaría su sombra trágica: las ruinas presentes del pasado indígena y esclavista, el exterminio y la masacre –que Da Cunha retrataría en *Os sertões*– como prueba trágica del Imperio y de la República brasileña.

Esta es la línea de lectura que se pretende poner de relieve en estas páginas, y que subyace en los versos de Sousândrade. La lectura de *O Guesa* aquí propuesta pretende deslizarse, errar, por una línea que es sugerida potencialmente por los desarrollos críticos brevemente apuntados, valiéndose de aspectos ya señalados: la importancia y la excepcionalidad de los Cantos II y X, en su contrapunto dialógico, la imagen de Brasil propuesta por la “narrativa” de Sousândrade y su imaginería de ruinas.

Como mosaico y serie compleja, *O Guesa* reúne un imaginario sobre la naturaleza que abreva en Humboldt y una incipiente etnografía, que incorpora pero se aleja de las imágenes estereotípicas de la tradición romántica, el relato de viajes, un imaginario espacial, una imaginación de la modernidad: un campo visual (Costa Lima) en el que están presentes ciertos imaginarios vinculados al proceso de industrialización en el que Brasil se incluía (aliado a EE. UU. e Inglaterra) y que tendrá que ver con la ciencia, la técnica, la imprenta, el periódico, la industria... las Grandes exposiciones Universales, a la vez imagen del progreso *miragem* [ilusión óptica] y la de su ruina inminente y constitutiva. El progreso, en sí mismo, contiene –tal como lo ve Sousândrade– ruina. Entre heteróclitos espacios y materiales compone una imagen de la nación.

Es, entonces, a partir del enfoque estereoscópico, contrapuntístico, que *O Guesa* propone una imagen de la nación mucho más compleja que las contemporáneas románticas y tal vez haya sido esa la causa de su insistente olvido crítico e historiográfico.

## LA CIUDAD Y LA EXPOSICIÓN: FANTASMAGORÍAS

Durante su periodo neoyorquino, entre 1871 y 1885, el período más productivo en su vida literaria para la escritura de *O Guesa*, Sousândrade escribió crítica literaria y política, y fue más tarde vicepresidente del periódico ilustrado *O Novo Mundo*, editado en Nueva York por José Carlos Rodrigues. Asimismo, como señala Foot Hardman, tuvo eventuales vínculos con el periódico *El Mundo Nuevo/La América Ilustrada* (1871-1875), editado por exiliados cubanos.

Es sabido que, según lo acreditan sus biógrafos, Sousândrade reescribía los cantos de su obra constantemente y que las fechas indicadas en los cantos no hacen sino referencia a algún evento o viaje que movilizó la escritura. Es, entonces, posible hipotetizar cambios significativos realizados por el autor de cantos escritos con anterioridad a su experiencia en el Norte, pero a partir de ésta.<sup>6</sup>

Asimismo, otra indicación reafirma la hipótesis: Sousândrade escribe el artículo *O estado dos índios* en 1872, en el ya mencionado periódico. La relación entre esa reflexión crítica acerca del estado de las comunidades indígenas ribereñas del Amazonas y la reescritura del Canto II, se hace evidente. Respecto de este diálogo escribe Carneiro, quien señala la referencia que el poeta realiza en ese artículo a estas comunidades como “restos dejados por los primeros exploradores”.<sup>7</sup>

La importancia concedida a la percepción, a la visión y lo óptico, así como a las posibilidades de una nueva percepción son sintomáticas de un siglo XIX marcado por el espectáculo visual. Siguiendo esa idea, se sostiene aquí que *O Guesa* participa de esa preocupación y que, en la escritura y reescritura de los cantos, se observa, especialmente en los dos mencionados, la intervención de un imaginario técnico-tecnológico subyacente y presente que hace de Guesa una fantasmagoría que “espectaculariza” o escenifica una imagen de la nación.

Cuando, en el Canto X, Guesa llega a la ciudad de Nueva York, la compara con la otra ciudad faro de la modernidad: París, “lugar de las artes, las ciencias y el gozo”, ciudad en la que Sousândrade residió en ocasión de sus estudios de ingeniería de minas entre 1855 y 1856.<sup>8</sup> Ese mismo año de 1855 París fue sede de la Exposición Universal sobre la que escribe Charles Baudelaire.

Las exposiciones universales, como indica Walter Benjamin,

[...] son los lugares de peregrinación de la mercancía [...] están precedidas por exposiciones nacionales de la industria; la primera tuvo lugar en 1789 en el Champ de Mars. Surgió a partir del deseo de “ofrecer diversión a las clases trabajadoras y será para éstas una fiesta de la emancipación” [...] Todavía no se ha formado el marco de la industria del entretenimiento, marco que hasta ese momento está delineado por la fiesta popular [...] Las exposiciones universales glorifican el valor de cambio de las mercancías, crean un marco donde su valor de

<sup>6</sup> “En esa época, agregé al Canto Segundo algunas estrofas que refieren mordazmente a la historia de Brasil, de la colonización a la independencia, además de las indigenistas ya compuestas”, CARNEIRO SILVA DA, A., *Do tatú fúnebre ao Lar titú. Implicações do indianismo no Canto Segundo de O Guesa, de Sousândrade*, Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2011, pág. 53.

<sup>7</sup> CARNEIRO SILVA DA, A., op. cit., págs. 46-50.

<sup>8</sup> Según lo indica Carlos Torres-Marchal, Sousândrade había realizado su primer viaje a Europa entre los años 1854 y 1856. En 1855-1856 el escritor maranhense reside en la distinguida y exclusiva Villa Montmorency, cerca de Auteuil.

uso pasa a segundo plano. Abren una fantasmagoría donde el hombre ingresa para distraerse. Y la industria del entretenimiento le alivia este pasaje al elevarlo a la altura de la mercancía. El hombre se abandona a estas manipulaciones al disfrutar de la enajenación respecto de sí mismo y de los otros.<sup>9</sup>

Resuena esta experiencia en el Canto x ya que se introduce la experiencia de otra Exposición Universal, la de Filadelfia en 1876, que parece reivindicar, en su inclusión, la importancia concedida a las imágenes y a los espejismos, ilusiones ópticas del progreso que fascinaba y, al mismo tiempo, producía extrañamiento, tal como menciona la voz épico-narrativa en *O Guesa*: “Del siglo XIX, los espejismos [*miragens*] [...] del cerebro las híbridas imágenes”.<sup>10</sup>

La llegada a Filadelfia es claramente escenificada:

Y en el brillo de su gloria inmensa  
¡Aquí está Filadelfia! A su congreso  
De la industria y de las artes, cuanto crea la ciencia,  
Envía a la feria del émulo progreso.<sup>11</sup>

No solo es la experiencia de la exposición la que guía a Guesa, sino también la del tránsito por la gran urbe cosmopolita –como inmensa vitrina– donde encuentra el “mercantil poder”, “del progreso los trabajos”, el “arquitectural fastuoso [*fausto*] tesoro/ en dóricos adornos, que en el aire delirán” mientras atraviesa “rientes calles” y “penetra en los bares”. La ciudad de Nueva York se abre al negocio, al mercado [*praça*], las mercancías y las acciones [*stock*], espacios del astuto *yankee*. Ingresa Guesa a Wall-Street e inicia la peregrinación dramática de la especulación, el desfile de diferentes personajes y heteróclitos materiales, productos y objetos que anticipan la ruina de la ciudad (“Y se arruina Nueva York /a la caída de Wall-Street”). Guesa parece ir atravesando, entre el entretenimiento, la diversión y la confusión, a la manera de una gran exposición, diferentes escenas de la vida de la gran metrópolis del comercio –que incluye el sexual–, la Bolsa, las invenciones técnicas como el teléfono, los telegramas, telégrafos, binóculos, fotógrafos y estilógrafos, fotófono,<sup>12</sup> periódicos, eslóganes publicitarios y *tableaux vivants*; la industria

<sup>9</sup> BENJAMIN, W., op. cit., pág. 52.

<sup>10</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., *O Guesa*. Londres: Cook & Halsted, s/d., pág. 196. La traducción es mía, en esta y en las siguientes citas.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 218.

<sup>12</sup> La referencia al fotófono y su mecanismo de mediación entre luz y voz que será utilizado a favor de la “razón”, aparece explícitamente mencionado en esta “procesión” de mercaderías, personajes-fantasmas –históricos, míticos, literarios– e imágenes vertiginosas, voces delirantes y vértigo de un espacio repleto de tiempos.

y, paradójicamente, sus correlatos funestos: como las huelgas de obreros del carbón<sup>13</sup> y la producción de márgenes al disciplinamiento industrial: la adición al whisky y la morfina, los locos y los presos, el exceso que encarna en la figura de la muchacha moribunda violada por 23 sátiros. La exposición fervorosa de los cuadros más irreverentes configura esta modernidad bárbara: Manhattan se describe habitada por animales, una “salvaje selva”, un océano de bárbaros. La industria y el progreso –que se unía al concepto de civilización– aparecen representados en su perfil ambiguo y en su contracara “farisea”, en su fantasmagoría productiva: es la nueva fe o el nuevo dogma expresado en el “In God we trust” de la moneda de cinco centavos, es decir, la industria, el oro y la vida práctica. La mercancía se presenta, en esta exposición fragmentada y compuesta a la manera de mosaicos, en su quimera y en su promesa que parece instituirse en fantasmagoría de la ruina.

La sucesión y yuxtaposición de imágenes que se le figuran a Guesa componen un torbellino veloz y perturbador hasta la insensibilidad o la anestesia, representada en la ironía proferida en base el sistema clasificatorio de Linneo:

Animal reino, es reino egoísmo,  
Amor, nutrición, religión;  
Sólo es liberal,  
Vegetal,  
Mineral o sin corazón.<sup>14</sup>

La profusión produce un vértigo: Guesa está “aturdido”.<sup>15</sup> Es el vértigo fantasmagórico que vive el hombre moderno.<sup>16</sup> La fantasmagoría se sostiene en un espectáculo visual popular en el siglo: la fantasmagoría de Robertson que, incluía una iluminación literal: “Usando una linterna mágica llamada fantoscopio, proyectaba un desfile de fantasmas para los espectadores”.<sup>17</sup> La transformación que Robertson realizaba, en sus espectáculos, de sangrientos acontecimientos recientes, contemporáneos, en apariciones estéticas, esa fantasmagoría, puede leerse como sinécdoque de la transposición ideológica operada por la fantasmagoría en la historia cultural.

<sup>13</sup> En la página 237 se mencionan las huelgas: *Strikes*, del Atlántico al Pacífico, refiriendo a la organización internacional de los trabajadores que ocurrió en paralelo y fue posible en algunas exposiciones universales.

<sup>14</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., op. cit., pág. 235.

<sup>15</sup> “O mercantil poder, as ondas do oiro,/Do progresso as labores, o aturdiam,/E este architectural fausto thesoiro/ Em dóricos florões, que no ar deliram”, ANDRADE DE SOUSA, J., op. cit., pág. 229.

<sup>16</sup> FOOT HARDMAN, *Trem fantasma. A modernidade na selva*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pág. 17.

<sup>17</sup> COHEN, M., “La fantasmagoría de Walter Benjamin”, en Uslenghi, Alejandra (comp.), Villegas, Silvia (trad.) *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pág. 211.

La fantasmagoría le otorga a las creaciones del mundo objetivo una realidad espectral característica, no mimética, ya que la relación entre realidad e ideología (en sentido amplio) no se produce como reflejo sino como expresión, mediada por procesos imaginativos.

Como tal, en el Canto x, la fantasmagoría también adquiere cuerpo en escenas de narración junto al fuego, en las que se evocan fantasmas como el Jinete sin cabeza de antiguos tiempos heroicos, o en la narración/representación teatral de la muerte de Lincoln que resuena a fantoscopio, se muestra doble en la invitación “Ved, sin embargo, en los lugares ruinosos/ ¡Cuántos destrozos de antigua virtud!”:<sup>18</sup> la contradicción ser/parecer y la relación entre espectáculo y especulación que evocan su ruina arqueológica precoz.

Los contrastes se repiten en las tensiones entre interior y exterior: los adornos, los opeles, la suntuosidad del interior de la casa de una “*lady*” y al día siguiente el exterior de las cavernas siempre abiertas al negocio, al homicidio, al robo. En todo momento apariencias que engañan, falsas armonías.

Las presencias alucinatorias que persiguen a Guesa adquieren a menudo un aspecto satánico: de allí las asociaciones infernales y orgiásticas, la población bárbara, animalizada, que configura sus propias ruinas. Se debate así la paradoja de la ruina como constitutiva del progreso mismo, pues la joven nación republicana, Estados Unidos, a la vez que esgrime su grandeza moral, un pasado histórico engrandecido –evocado en sus héroes patrios como Lincoln, Washington y los caídos en la Guerra de Secesión, la libertad de los esclavos–, se revela una gran apariencia, una ilusión a la manera de la propuesta en las salas de máquinas de las exposiciones, pues, conjuntamente se muestra su ruina potencial, su máscara, “¿Son hijos de dios o del demonio?”<sup>19</sup> se pregunta. La especulación capitalista es el espectáculo fantasmagórico de esta gran exposición que alucina a Guesa y lo arrebata en su exceso. Especulación y espectáculo: ambos signados por el mirar, ambos mediados por el espejismo, aquel *miragem* que ve Guesa en todo ámbito. Si el espectáculo moderno consiste en mirar por medio de un instrumento óptico –ligado al desarrollo de los múltiples dispositivos ópticos: desde el fantoscopio al daguerrotipo y la fotografía–, significa por lo tanto no acceder sino a una imagen de la realidad. Por su parte, la especulación es doble, como es doble el origen de esta expresión: como imagen (*speculum*) se liga a la moneda que signa el valor de cambio que se adhiere al de uso de la mercancía, develando su fantasmagoría, y sobre todo se liga al hecho de mirar profundamente (*speculare*), espiar buscando un secreto (inaccesible), por ende “jugar con los reflejos” de lo que se observa: nuevamente *miragens*, fanstamagorías inasibles.

---

<sup>18</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., op. cit., pág. 218.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 228.

El arte, según vemos en este canto-exposición, no está exento de ese carácter de mercancía. La Exposición de Filadelfia es explícitamente mencionada y se destacan tres escenas más de la *exhibitio* industrial: por un lado, los poetas de la comisión oficial brasileña que, vendidos por dinero, cual mercancías y mercaderes de las producciones del Brasil, exponen el cuadro *La carioca* de Pedro Américo.<sup>20</sup> Por otro lado, el coro “*dos contentes*”, de Timbiras, Tamoios y Colombos con música de Carlos Gomes<sup>21</sup> que configuran la sátira a la mercantilización del arte. En tercer lugar, la escena o *tableau vivant* del Presidente Grant y el Emperador D. Pedro II en la Exposición: se sabe que durante la Exposición universal de Filadelfia fueron ambos jefes de estado quienes abrieron la feria y pusieron en funcionamiento el cuarto de máquinas. Asimismo, durante la *exhibitio*, Pedro II participó de la demostración de uso del recién inventado teléfono por el mismo Graham Bell y esa experiencia habría sido fundamental para la introducción de este instrumento en Brasil.<sup>22</sup>

La primera y segunda escenas muestran no solo el sometimiento del arte al monarca, sino su conversión en mercancía, a través de su exposición en las grandes ferias de la industria. Si bien “industria” era un concepto suficientemente plástico y abarcador para incluir heterogéneos productos, incorporando incluso elementos insólitos, es el modo de exhibirlas lo que se modifica: como mercancía, y allí está el arte. Es lo que ya Baudelaire percibía en su artículo de 1855, como sostiene Giorgio Agamben: “La gran novedad que la Exposición había hecho ya evidente para un ojo sagaz como el suyo era que la mercancía había dejado de ser un objeto inocente, cuyo goce y cuyo sentido se agotaban en su uso práctico, para cargarse de aquella inquietante ambigüedad a la que debía aludir Marx doce años más tarde hablando de su ‘carácter de fetiche’”.<sup>23</sup> Baudelaire intuía que aquel confín que se había construido y que separaba los objetos útiles del arte y los artistas, debido a este nuevo estatuto de la mercancía, se resquebrajaba.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Ibídem, pág. 239.

<sup>21</sup> Carneiro llama la atención hacia la convergencia de ideas al respecto de la situación indígena en Brasil entre Sousândrade y Couto de Magalhães, quien cuatro años después, bajo encargo de Pedro II escribiría *O Selvagem*, obra que formaría parte del stand brasileño en la Exposición Internacional de Filadelfia. También para la apertura de la exposición, Carlos Gomes compondrá el himno, bajo encomienda de Dom Pedro II, dedicado a la República Americana.

<sup>22</sup> Em 1877, D. Pedro II “fez instalar linhas telefônicas interligando o Palácio da Quinta da Boa Vista às residências de seus ministros, incumbindo disso a empresa Western and Brazilian Telegraph”, MAGALHÃES, G., “Telecomunicações”, en VARGAS, M. (Org.), *História da técnica e da tecnologia no Brasil*, São Paulo, Ed. UNESP, pág. 317, 1994.

<sup>23</sup> AGAMBEN, G., *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, (trad. Segovia, Tomás), Valencia, Pretextos, 2006, pág. 86.

<sup>24</sup> El artículo del autor de *Las flores del mal* al que se hace referencia aquí, se centra en algunos aspectos llamativos del campo de las Bellas Artes en el marco de la Exposición parisina. En pri-

Esa transformación del trabajo humano en “apariencia de cosas”, en *fantasmagoría*, ese desdoblamiento del objeto que ya no representa solo un valor de uso sino que es soporte, además, de un valor de cambio que hace posible el goce solo en términos de acumulación e intercambio, se extrapola al ámbito de las artes. Las exposiciones eran el gran espectáculo de las fuerzas productivas que allí se concentraban; una *colección* de mercaderías, *fragmentos* de la producción de diferentes partes del mundo, una vorágine laberíntica y, también, un montaje de la historia en la simultaneidad de un ideal de progreso en el que todo convergía.<sup>25</sup>

### SARAU AMAZONENSE

El contrapunto entre el Canto x y el Canto II puede reconstruirse a través de varias referencias. Estas reminiscencias han sido abordadas por Torres Marechal<sup>26</sup> en relación a la palabra “turementisan”, utilizada en el Canto x, que podría ligarse en una deriva etimológica al *tatuturama* presente en el Canto II. Ese contrapunto lingüístico involucra otro espacial entre la isla de Manhattan y la de Maranhão que enmarcan la inmediata intervención del Emperador D. Pedro II para asemejar los dos ríos, el Solimões –de la región amazónica– y

---

mer lugar, llama la atención sobre lo “extraño”: “¿Qué haría, qué diría a un Winckelman moderno [...], qué diría ante un producto chino, producto extraño, extravagante, retorcido en su forma, intenso en su color y delicado a veces hasta el desvanecimiento? Sin embargo, es un ejemplo de la belleza universal; pero para comprenderlo es menester que el crítico, que el espectador, operen en sí mismos una transformación casi misteriosa, y que por un fenómeno de la voluntad actuando sobre la imaginación, se esfuercen por identificarse con el medio que dio nacimiento a esa floración insólita”, BAUDELAIRE, C., En *Obras* (trad. Lamarque, Nydia), Madrid, Aguilar, 1963, pág. 532. Más adelante, subraya: “Lo bello es siempre extraño”. Agamben lee en la referencia baudelaireana a lo “extraño”, la referencia a los objetos expuestos que, desprovistos tal vez de su valor de uso, generan un fenómeno de la imaginación semejante al que produce la obra de arte. Sin embargo, Baudelaire, al mismo tiempo pretende desprender esos objetos ya despojados de su uso y a la obra de arte misma de la ideología del progreso y de la tiranía de lo económico. En ese sentido, Baudelaire insistirá en lo inasible de la experiencia estética y de lo bello como instantáneo e impenetrable. Para evitar la fetichización del arte y su mercantilización, Baudelaire no solo le asigna su inutilidad sino la ambiciosa tarea de la apropiación misma de la irrealidad. Véase: AGAMBEN, G., op. cit., págs. 88-89.

<sup>25</sup> Sostiene Foot Hardman: “(...) esses objetos amaneirados, se perdem em sensatez e utilidade, ganham em poder de encantamento. É aí também que os homens se extraviam: não só nos meandros do espaço da diversão, mas simultaneamente nos volteios alucinantes das formas objetuais, cujas aparições estranhas e sedutoras bailam ante o olhar crédulo qual silhuetas de fetiches”, FOOT HARDMAN, op. cit., pág. 59.

<sup>26</sup> TORRES-MARECHAL, C., “Contribuição para uma biografia de Sousândrade II – As errâncias e os pousos do *Guesa*”, en *Eutomia Revista de Literatura e Lingüística*, Recife, 11 (1), págs. 5-30, Ene/Jun 2013.

el Hudson –de Nueva York–, y las dos noches que caen como un apagón, un telón teatral o el fin de la representación fantoscópica. Este contrapunto se encuentra presente y claramente expuesto en la obra, que actúa lúdicamente transpolando de manera constante al lector.

Entre monumentos y ruinas, el contrapunto devuelto por Guesa –entre Nueva York y el Amazonas– también se desplaza entre el Capitolio, colocado al inicio del Canto X, como monumento de la libertad, “olímpico edificio” que enmarca a la “ciudad-monumento”, y las costas ribereñas del Amazonas del Canto II, en el que tiene lugar la fiesta del Taturema, ruinas fantasmagóricas. Entre esos dos espacios, la exposición centenaria de Filadelfia prepara el pasaje, cuya figura es Guesa, errante personaje, sobre quien se esgrime una nueva quimera o promesa de la modernidad: el aprendizaje de las dos caras de la república ideal, la libertad, la justicia, pero también el vicio.

En el marco del vértigo de las mercancías, en la ciudad-canto-exposición, aparece un lugar otorgado a Brasil, además de los ya mencionados, representado en la “materia prima”: la *borracha*, el caucho: “¿Para qué irías a Pará, oso-yanqui/que sólo tiene caucho?”.<sup>27</sup> Parece referirse aquí a la situación de atraso del Brasil sobre el que, además, se critica su monarquía, pero también a una industria extractiva. En el marco de la vorágine del movimiento consecuente de la producción industrial y del negocio de Nueva York, el Pará o Gran Pará (que abarcaba el posteriormente creado estado de Amazonas) se asocia como metonimia a la única existencia de la “*goma*” que aparecerá, en diálogo, en el Canto II.

La mano sosteniendo la antorcha, fragmento de la estatua la Libertad, había sido expuesta en la exhibición de Filadelfia. Tal como una mano sin cuerpo o un cuerpo fantasma del monumento a su ruina o de los miembros al cuerpo, el Canto II, cuyo espacio es el Amazonas, se lee a las sombras de la experiencia de la fantasmagoría de las mercancías de la industria y de las artes de esa gran exposición universal.

Las luces, los brillos y las ilusiones ópticas de las exposiciones tienen una contracara o, quizás, su paradoja constitutiva: los despojos, espectros de la civilización. Esas son, también, imágenes que habitan la modernidad del siglo XIX. Si el Canto I comienza con una *imagen de la destrucción*: templos que se incendian, tierra ensangrentada, “túmulos” y se dice: “Cayó la noche de la nación hermosa”, esta imagería de ruinas se acentúa en el Canto II.

En su edición neoyorquina, el Canto II está acompañado por un grabado, una escena descrita por el epígrafe “Salen de la breña a las altas márgenes/Quédanse mirando los indios inocentes”.<sup>28</sup> Los indios, escondidos en la sel-

<sup>27</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., op. cit., pág. 262.

<sup>28</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., “Guesa errante” en *Obras poéticas. Vol. 1*, New York, 1874, pág. 46.

va, observan desde la orilla el barco a vapor que circula por ese espacio. Esta escena presenta dos sentidos posibles: por un lado, duplica la imagen de la contemplación, el delirio y las sensaciones de tensión entre asombro y miedo propias de aquellos espectadores de las exposiciones universales y, por otro lado, este vapor encarna la fantasmagoría del progreso, el fantasma mismo de la civilización, que señala la barbarie de ese mismo proyecto civilizador. Las expresiones corporales de los indios denotan esa doble y paradójica sensación, como aquellos efectos producidos por la fantasmagoría robertsoniana.

Esa es la primera fantasmagoría que describe este canto: el vapor que atraviesa el río cual “cuervo taciturno” que vuela, en que Guesa mismo se desplaza adquiriendo el valor de fantasma. Pero las fantasmagorías se acentúan. Es que el Canto II presenta lo que Haroldo de Campos denominó la fiesta del Tatuturema y las fantasmagorías aparecen en varios motivos, resonando allí una gran feria de novedades: en los personajes, en la dinámica dramática y especialmente en la imagen ruiniforme con que son presentados los pueblos indígenas.

Esas diversas naciones indígenas con que Guesa se encuentra son ahora “restos de un mundo”<sup>29</sup> a causa del estupro de los bárbaros cristianos, esos extranjeros que en su paso mataron las flores dejando solamente una “naturaleza muerta”.<sup>30</sup> Nuevamente la imagen pictórica (como cuadro) revela ese espacio intermedio entre vida y muerte que se representa en una “naturaleza muerta”, un *entre* que es ruina. Guesa, entonces, se predispone al espectáculo indígena: en ese cuadro amazónico, los indios danzan, pero ya no las danzas de la guerra, pues el pasado indígena heroico, representado en esas danzas, es descrito en este canto como ruina. El pasado de hermosos guerreros relucientes, que en cruentos festines entonaban himnos triunfales y gritos sobre el prisionero de guerra –haciendo mención a ritos antropófagos–, ya no existe. “¡Destino de las naciones! De un pueblo erguido/De los vírgenes senos de esta naturaleza/Antes de haber cubierto su desnudez/el cinto y el corazón fue destruido [...] ¡Ay! Vengan a ver la transición dolorosa/ del pasado al porvenir, en este presente”.<sup>31</sup>

El presente descrito en este canto no solo se cubre de la fantasmagoría visual generada por esos indios y caboclos que en torno al fuego y a los claros de sus llamas ríen y beben o descansan en lúgubres hamacas entre

---

Todas las citas de *O Guesa* pertenecen a su edición londinense, excepto ésta que ha sido tomada de la edición neoyorquina de las *Obras poéticas* de 1874, en que se publican algunos cantos del largo poema que se titula por entonces “Guesa errante”, y que contiene ilustraciones de algunas escenas.

<sup>29</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., op. cit., pág. 21.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 22.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 23.

olores nauseabundos,<sup>32</sup> sino que se escenifica un ritual que es reflexión sobre estas ruinas presentes del pueblo indígena: la esclavización y la dominación.<sup>33</sup> Cada voz lo es de una comunidad indígena: Ticunas, Muras, Tupinambás y en sus discursos se mezcla portugués y tupí. Junto a mujeres indígenas de diferentes tribus, aparecen también heroínas románticas del indianismo brasileño (que se incluyen allí para indicar la artificiosidad de esa estética que las idealizaba, las convertía en aquellas que, o renunciaban a su pertenencia étnica, o bien eran representadas como bellas y buenas salvajes, como Lindóia, Moema, Paraguaçu, Coema, Marabá, a Moreninha, Marília).<sup>34</sup> Pero las apariciones fantasmáticas no se detienen allí: un fraile, Neptunus, al llegar acaricia a una india Ticuna y se dibuja una escena, en pocos trazos, de lascivia y erotismo. Allí mismo invitan al festín, incentivado por el *cauim*, al ritmo del *membichio* (especie de flauta indígena que produce un sonido agudo como el de ciertos animales) en el que desfilan los más diversos personajes: Abreu de Lima, Gonçalves Dias, Gomes De Souza (matemático brasileño, diputado por Maranhão) junto al Dr. Vilhena (jefe de la organización telegráfica pública), comerciantes que intercambian espejos por caucho, usureros y comendadores dueños de esclavos, esclavos aclamando su libertad, vendedores que exaltan al *hombre de negocios* del Hudson. Más adelante aparecerán personajes históricos como Rodrigo de Triana y literarios como Brutus de Dante, animales personificados (oso y gallina), personajes míticos como las Amazonas, naturalistas como Spix y Martius o Agassiz.

El Canto II va estableciendo de manera velada un diálogo con el Canto x. Uno de los elementos es el contrapunto que se establece entre George (Washington) y Pedro (II), respectivamente asociados a la libertad y al libertinaje, que subrayan la crítica política del autor.

---

<sup>32</sup> En ese espacio de la selva, según lo describe la voz narrativo-poética, conviven indios y caboclos, este último un tipo social, según las clasificaciones racistas del siglo XIX, como “impuro” por sus mestizajes ancestrales, pero también era la denominación dada al “indígena civilizado”, MONTEIRO, J. M., *Tupis, tapuias e historiadores. Estudos de História Indígena e do Indigenismo*, Departamento de Antropologia IFCH-Unicamp, Tesis presentada para el Concurso de Livre Docência Área de Etnologia, Campinas, agosto de 2001. Disponible en: <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/TupiTapuia.pdf>

<sup>33</sup> Sostiene Viana da Silva: “El espacio de la narrativa sousandradina no es sólo el del pasado heroico amerindio de los orígenes de la nación, sino el de la contemporaneidad, evidenciando la degradación del mundo amerindio “obligado” a prescindir de su cultura para formar parte del tejido socio-cultural occidental representado por la cultura dominante”. (VIANA DA SILVA, R. A., *Ecos ameríndios em Sousândrade*, Tesis de maestría, Universidades Federal de Rondonia, 2014, pág. 11. (La traducción es mía).

<sup>34</sup> CARNEIRO SILVA DA, A., *Do tatú fúnebre ao Lar titú. Implicações do indianismo no Canto Segundo de O Guesa, de Sousândrade*, Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2011, pág. 35.

La representación espectacular añade truenos y relámpagos junto a una voz externa que enuncia “¡Luzo-hispano-brazilio/Antro de Belzebus!”, juzgando la efervescencia festiva y extendiendo el alcance –en esos guiones– del carácter de este episodio que describe el estado de los nativos y la aculturación negativa por los blancos a vastas zonas geográficas con condiciones históricas comunes del continente americano.

Las voces y personajes que allí aparecen ponen en sincronía (“*pacha*”, espacio-tiempo) diferentes presencias como repitiendo el gesto de las exposiciones universales que reúnen arte, industria, mercancía, políticos que la visitan, regalos (como la estatua de la libertad). La voz narrativa menciona toda esta escena de intervenciones directas como una fiesta funesta, una “alzazara infernal” en su cenit, como una “función”.<sup>35</sup>

Dos personajes son llamativos hacia el final del Canto II: un Umuá antropófago que grita “Viva Jurupari” y, a continuación, se hace el silencio y la oscuridad. La descripción parece efectivamente la de la fantasmagoría. En la oscuridad, el último personaje es la esfinge que lanza un enigma: “Pessoal, nao *res publica*, / Titular... *lar-titu*: / Só em vos crendo o povo: / D’este ovo / ¿Que fazeis? Hu! Hu! Hu!”.<sup>36</sup> La pregunta es por estas comunidades ribereñas, en estado de ruina, tal como fuera presentado a causa no solo de la dominación, sino de la explotación representada en los comerciantes del caucho que se identifican y vanaglorian ante los hombres del Hudson. Como sostiene Foot Hardman, habría que ver aquí la otra cara de lo que será el “orden y progreso”, “muerte y progreso”.

Inmediatamente la voz narradora señala: “Disolución del infierno en movimiento”, “Se ha apagado/ la luz. Cayó la tiniebla” y el “paroxismo del amañeo sarau”, el “canicular delirio” del tatutrema acabó, terminó la función fantasmagórica.<sup>37</sup>

El tatutrema se construye no solo, como se ha dicho, como un espectáculo fantasmagórico que se encarnará en Guesa “espectro errante” a lo largo

<sup>35</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., op. cit., pág. 31.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 41.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 41. Carneiro sostiene que este canto configura una creación artística de Souzandra de que, combinando su conocimiento etnográfico a partir de diversas lecturas y de su corto viaje por el Amazonas en 1858, creó un universo común para diferentes tribus que no compartirían festividades o ritos comunes. Según Torres-Marechal, podría haber una base real de un rito de iniciación de los Ticuna, tomada como base del tatutrema, nombre creado por el autor. Algo semejante sucede con Jurupari, nombre nheengatú, que sería una figura introducida por los misioneros para asemejarla al diablo cristiano y facilitar su pregnancia en el imaginario indígena; Jurupari, siguiendo los estudios de Ermanno Stradelli, sería en realidad un dios civilizador que viene a la tierra para reorganizar las jerarquías, es decir, el paso del poder ejercido por las mujeres a manos del hombre entre algunos grupos indígenas. Véase: CARNEIRO SILVA DA, A., op. cit., pág. 40.

de los siguientes cantos, pues la destrucción practicada por los blancos –a la que también se referirá en el Canto III– y la selva misma (desforestación, extractivismo) obligan al nativo a errar en busca de otros espacios mejores, sino también como una gran orgía en la que la lujuria y el libertinaje cobran formas fantasmáticas que ya no pueden mirarse: es por eso que antes de anunciar la promiscuidad entre los nativos, se hace la oscuridad. Es la misma oscuridad de la orgía del espectáculo de la especulación neoyorquina: implícitamente leemos aquí la asimilación entre ambas realidades, esgrimiendo Guesa, elemento de diálogo, estereoscopia, entre ambas escenas, la superposición entre progreso y libertad –encarnadas en EE.UU.– y ruina –encarnada en el Amazonas–, pudiendo una y otra intercambiarse o ser la contracara de cada una de ellas.

Los indios allí son “restos”, ruinas: “[...] y del pasado/perdiendo claro origen los cuitados/ Restos de un mundo en sus tristes días duran”, que están desapareciendo, al dejar su huella trágica: “en la paz o en la guerra, muriendo”.<sup>38</sup>

Es la percepción de las imágenes de la modernidad y del progreso, expresadas en el Canto x, y su otra cara como ruina, la que posibilita mirar de otro modo el espacio amazónico como otra de las ruinas posibles de ese proceso.<sup>39</sup>

Sin embargo, la experiencia de la fantasmagoría de la mercancía y de lo extraño del arte, escenificados en el Canto x-exposición, también hace posible construir y colocar esa misma imagen ruinosa de los indios como un nuevo producto en ese concurso de las naciones. ¿Por qué colocarlo como objeto de exhibición? No solo por su carácter de extraño –como refería Baudelaire sobre los objetos chinos– sino para mostrarlo con carácter pedagógico, un objetivo típico de las exposiciones universales en su instrucción y su afán iluminista. El indio se encuentra en estado de abandono, es la ruina del progreso, pero hay en ellos una fuerza de trabajo que se está perdiendo, un excedente que no se reconduce a la producción. Para tal fin, es necesario un proceso civilizatorio –según puede leerse en el artículo “El estado de los indios” que Sousândrade escribió estando en Nueva York para *O Novo Mundo*– a través de

---

<sup>38</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., op. cit., pág. 61.

<sup>39</sup> Las ruinas se leen en las transformaciones del París en que Sousândrade vivió. El ideal urbanístico de Haussman se encuadra en el imperialismo napoleónico, que favorece al capital financiero. “París vive un apogeo de la especulación. El juego en la Bolsa pasa a ocupar el lugar que ocupaban las formas del juego de azar heredadas de la sociedad feudal. A las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el *flâneur*, corresponden las fantasmagorías del tiempo, donde se abisma el jugador”, BENJAMIN, W., op. cit., pág. 60. Haussman fue el gran “artista destructor”. Su objetivo era transformar la ciudad para asegurarla contra guerras civiles: grandes avenidas que impedían las barricadas y rápidas vías entre cuarteles y barrios de trabajadores.

la educación (no su aniquilación).<sup>40</sup> En el mencionado artículo, Sousândrade denuncia la situación deplorable de las tribus ribereñas del Amazonas acusando al emperador de la total desatención de la cuestión indígena y señala, como indica Carneiro, que solo la integración del indio podría darse a través de la inversión en educación en las tribus para civilizarlos y, a posteriori, ellos mismos decidirían dejar su lugar de origen montados en ferrocarriles; es decir que la incorporación de las comunidades indígenas a la sociedad sería posible si el gobierno invirtiera en su formación, pues son inteligentes y útiles. Solo así sería posible colocar ese espacio amazónico no solo como lugar de extracción de materia prima –por ejemplo, el caucho–, sino como espacio propenso para el proceso de un progreso sin fisuras y, una imagen fantasmagórica de nación (republicana, según el ideario del autor) que sublima las tensiones, las antiguas guerras indígenas, en la educación. Está floreciendo aquí el ideario que años después guiará el viaje amazónico de Euclides da Cunha: la idea de expansión y desarrollo económico del territorio nacional.

## NA(RRA)CIÓN

La constitución del trabajo libre nacional que Sousândrade como republicano y abolicionista sostenía, parece entonces implicar no solo al negro sino al indio. La educación significaba la posibilidad de producir un contingente sobre el que podría erigirse el progreso civilizatorio. Pero no solo eso: durante su estancia en Nueva York, la capital de la modernidad industrial, ya Sousândrade había percibido la conformación de un nuevo personaje que, podría volverse peligroso y amenazador: la multitud, la “humana vaga”, bárbara, en el imperio de la especulación y el “oro”. Adelantándose a ese proceso, o quizás vislumbrando las múltiples tensiones que se expresarían en el paso del régimen imperial al republicano en Brasil, la educación significaba poder “controlar” esas turbas.

Guesa personaje erra. Aquí nos hemos centrado en un entre, el Canto II y x. Esa errancia se realiza entre los espacios, escribiendo un “texto” desde el cuerpo que transita, componiendo un mapa entrecruzado en el que

---

<sup>40</sup> O *Novo Mundo* se proponía como órgano de difusión de las ideas liberales, a favor del trabajo asalariado libre, antiesclavista y, en consecuencia, a favor de la abolición de la esclavitud –que ocurriría recién en 1888 en Brasil–, y era profundamente republicano. Asimismo, el periódico valorizaba en numerosos artículos, la dupla técnica y progreso, la cual encarnaba en la sociedad estadounidense y refrendaba la exhortación de los valores de libertad y “civilización”. El desarrollo técnico no solo era el mecanismo para la puesta en acción del progreso, sino que sostenía el modo en que los nuevos ciudadanos, otrora esclavos, se incorporarían al nuevo orden económico, social y político. El modelo para estos intelectuales brasileños era, claramente, el país del Norte en que residían y, en sus artículos, no ahorran detalles al respecto.

se superponen tiempos, espacios, sujetos, historias múltiples, “experiencias simultáneas... que escapan a los procedimientos del logos”.<sup>41</sup> Nombrado espectro y fantasma, Guesa, en pendular deslizamiento, practica esa mirada oblicua que menciona Süsskind desde el mismo sentimiento de no estar del todo aquí ni allí, en su ser y no ser al mismo tiempo, “errante imagen”.

Nuestra alma eterna por las rayas erra  
De los destierros de la vida extinguiéndose  
Después, cual lo estoy viendo estar luciendo  
Se ve el sol; después, al diablo, a la tierra...<sup>42</sup>

Ese juego lingüístico propuesto entre *errar*, *desterrar*, *terra* es posible gracias a la *raya* que separa y se figura como el límite que separa o divide dos territorios y, al mismo tiempo, describe lo *rayano*, es decir lo que está en ese límite mismo. En ese *entre* se esgrime la imagen de nación en *O Guesa*: entre lo imaginado, lo imaginario, una imaginería, una serie de visiones, artefactos ópticos, entre lo esperado, entre el progreso y sus ruinas, una imagen fantasma.

El desplazamiento propuesto por Guesa es el de un fantasma semejante al Judas Asversus de Euclides da Cunha: una errancia fantasmática y, en ese sentido, el estatuto de una imagen. La nación (o “el instinto de nacionalidad”) no es más que esa imagen.

---

<sup>41</sup> La expresión es de De Cearteu citado por Sevcenko en “Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”, *Literatura e Sociedade*, USP, São Paulo, vol. 7, pág. 19.

<sup>42</sup> ANDRADE DE SOUSA, J., op. cit., pág. 6.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE DE SOUSA, J., “Guesa errante” en *Obras poéticas. Vol. 1*, New York, 1874.
- , *O Guesa*. Londres: Cook & Halsted, s/d.
- AGAMBEN, G., *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, (trad. Segovia, Tomás), Valencia, Pretextos, 2006.
- BAUDELAIRE, C., En *Obras* (trad. Lamarque, Nydia), Madrid, Aguilar, 1963.
- BENJAMIN, W., *El París de Baudelaire*, (trad. Dimópulos, Mariana), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- BOIXADÓS, M. C., “Una ciudad en exposición. Córdoba, 1871” en María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (eds.), *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos xix y xx*, Colección Universos Americanos, CSIC, Madrid-Sevilla, 2009.
- CAMPOS, H. de., “A peregrinação transamericana do Guesa de Sousândrade”, en revista *usp*, São Paulo, n. 50, p. 221-231, junho/agosto 2001.
- , “La peregrinación transamericana de Guesa de Sousândrade” en *Brasil transamericano*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004.
- CAMPOS, A. de. y CAMPOS, H. de, *Re visão de Sousândrade*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- CAMPOS VIEIRA DE, G., *O literario e o não-literario nos textos e imagens do periodico ilustrado O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)*, Tesis de maestría, UNICAMP.
- CARNEIRO SILVA DA, A., *Do tatú fúnebre ao Lar titú. Implicações do indianismo no Canto Segundo de O Guesa, de Sousândrade*, Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2011.
- COHEN, M., “La fantasmagoría de Walter Benjamin”, en Uslenghi, Alejandra (comp.), Villegas, Silvia (trad.) *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

- FLORENCE, A. H. R., *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.
- FOOT HARDMAN, *Trem fantasma. A modernidade na selva*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- , “Espectros de la nación. Figuras desplazadas entre ‘saudades’ y ‘soledades’”, Departamento de Español y Portugués, Universidad de California, Berkeley, 2000.
- , “A panamérica utópica de Sousândrade”, en *A vingança da Hiléia. Euclides da Cunha, a Amazonia e a literatura moderna*, São Paulo, UNESP, 2009.
- MAGALHÃES, G., “Telecomunicações”, en VARGAS, M. (Org.), *História da técnica e da tecnologia no Brasil*, São Paulo, Ed. UNESP, págs. 315-342, 1994.
- MONTEIRO, J. M., *Tupis, tapuias e historiadores. Estudos de História Indígena e do Indigenismo*, Departamento de Antropologia IFCH-Unicamp, Tesis presentada para el Concurso de Livre Docência Área de Etnologia, Campinas, agosto de 2001. Disponible en: <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/TupiTapuia.pdf>
- RINALDI ASCIUTTI, M. M., *Um lugar para o periódico O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)*, Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2010.
- SCHWARTZ, J., “Whitman/Sousândrade/Baudelaire: uma tríade cosmopolita”, en *Vanguarda e Cosmopolitismo*, São Paulo, Perspectiva, págs. 7-13, 1983.
- SEVCENKO, N., “Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”, *Literatura e Sociedade*, USP, São Paulo, vol. 7, págs. 16-34, 2004.
- SÜSSEKIND, F., “Brito Broca e o tema da volta à casa no Romantismo”, en *Remate de males*, Campinas (11), págs. 89-102, 1991.
- , *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- TORRES-MARECHAL, C., “Contribuição para uma biografia de Sousândrade II – As errancias e os pousos do Guesa”, en *Eutomia Revista de Literatura e Lingüística*, Recife, 11 (1), págs. 5-30, Ene/Jun 2013.
- VERGARA, M. R. de., “Modernidade e Imagens de objetos de ciência e tecnologia em jornais ilustrados do final do século XIX”, *Museologia e Patrimo-*

*nio*, Vol. 2, n° 2, jul/dez 2009, Disponible en: <http://revistamuseologiae-patrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>

VIANA DA SILVA, R. A., *Ecos amerindios em Sousândrade*, Tesis de maestría, Universidades Federal de Rondonia, 2014.

# BRASIL-SINTOMA: COMO VIVER NA PÓS-HISTÓRIA?

*Eduardo Sterzi*

“O homem é um ente essencialmente perdido e, quando se dá conta, procura encontrar-se. Esta sentença pode ser lida em vários níveis, por exemplo, no nível religioso ou no nível de um bandeirante no sertão, e seu sentido é sempre este: a decisão de tomar caminho (ou abrir caminho) depende sempre de um mapa da situação na qual o homem se encontra. Isto significa que toda decisão depende não apenas da posição das coisas, mas também da imagem que fazemos da posição das coisas (provavelmente isto tem muito a ver com o problema da liberdade). Pois essa imagem, seja ela mais ou menos fiel, depende sempre de um ponto de vista, a partir do qual foi projetada, e este ponto de vista não pode, ele próprio, fazer parte da situação que enfoca. [...] da soma das visões disponíveis pode-se fazer um mapa que se aproxima infinitamente da “verdade objetiva”, sem jamais alcançá-la. [...] Mapas verdadeiros não podem existir e, portanto, não existem. Mas seriam desnecessários, se existissem. Pelo contrário: mapas não devem ser verdadeiros, se quiserem orientar-nos. Um mapa de uma cidade, que seria fiel se a reproduzisse por inteiro, seria tão confuso quanto o é a própria cidade, e não teria utilidade alguma. Um elemento de simplificação e de exagero é essencial para todo mapa, e o ideal da objetividade é portanto sumamente duvidoso”.  
Vilém Flusser, *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*

“O Brasil é uma República Federativa cheia de árvores e de gente dizendo adeus. Depois todos morrem”.

*Oswald de Andrade, Serafim Ponte Grande*

Quero, antes de tudo, agradecer o convite da Roxana Patiño e do Mario Cá-mara para participar deste encontro, que está chegando ao fim ainda com cara de começo –o que é um modo de dizer que muito do que se falou aqui aponta para desdobramentos futuros, mas também de dizer que gostaríamos

que durasse mais, que a conversa poderia continuar não amanhã, não depois de amanhã, mas hoje ainda. É verdadeiramente uma honra e uma alegria estar aqui, sobretudo porque estou no meu papel preferido, que é o de intruso, uma vez que, salvo engano, sou o único expositor de todo evento a ter nascido no Brasil –embora naquela província muito ao Sul, que é o Rio Grande, lugar de gente que sempre se viu como estranhamente brasileira, como estrangeiramente brasileira, e que tantas vezes, do ponto de vista cultural e não só geográfico, se sentiu mais próxima do que lá muitas vezes é denominado de “cultura do Prata” (Argentina e Uruguai) do que da cultura do que chamamos, no Brasil, de “centro do país” ou “eixo Rio-São Paulo”. Não estou dizendo nada que seja novidade para quem leu, por exemplo, aquele importante ensaio de Vitor Ramil que se intitula *A estética do frio* –ou talvez mesmo para quem apenas escutou os discos dele ou leu seus romances como *Pequod* e *Satolep*. Digo isto a modo de introdução, para frisar que tudo que falarei aqui, nesta apresentação que terá uma configuração algo errática e, sobretudo, digamos, fugidia –condizente, portanto, com a matéria que me propus a tratar– tudo que falarei está radicado num modo singular de ser brasileiro e de pensar o Brasil, não a partir do seu “centro”, que é sempre uma posição enganosa, que distorce um tanto a visão das coisas (e sobretudo a visão da própria posição em meio às coisas), mas, sim, a partir de uma posição que também não se situa exatamente à “margem” –outra posição que, a meu ver, pode ser enganosa, na medida em que pressupõe uma perspectiva supostamente desimpedida a partir da qual olhar o “centro” e julgá-lo. Falarei, em suma, a partir de uma posição que pretende ser, ou não pode senão ser, uma posição móvel, inevitavelmente instável, e sobretudo incerta: isto é, uma posição que não comporta confiança em demasia na própria perspectiva, assim como nos próprios juízos. O que é talvez também uma definição da leitura: desconfiar da própria perspectiva e dispor-se a deslocar-se pelas perspectivas alheias; e o que farei aqui, de fato, não é mais do que ler alguns textos, buscando conexões entre eles e deles com esse estranho objeto-sujeito que esteve no centro de nossas conversas ao longo dos dias de ontem e hoje, sempre sob forma de interrogação, e que é o Brasil. Como vocês verão, muitas vezes vou passar de novo por textos já comentados aqui com maior detenção e competência por nossos companheiros de colóquio. É algo um pouco inevitável numa fala de encerramento, ou pré-encerramento, ainda mais quando essa fala se propõe como panorâmica ou digressiva.

## I

Por mais que Antonio Candido tenha formulado sua ideia de “literatura empenhada” de modo sutil e tenha circunscrito historicamente o âmbito desse empenho, pode-se dizer que certa tradição crítica que reconhece nele seu principal modelo –sobretudo aquela que conhecemos hoje, grosso modo, como tradição uspiana (mas, friso, não só esta)– acabou por extrapolar o ideal de empenho na forma de uma cobrança dirigida à literatura brasileira como um todo, abarcando o modernismo –que, na visão de Candido, já representaria uma superação daquele modelo– e também boa parte do que veio depois.<sup>1</sup> Trata-se de um ato de desleitura tanto da literatura brasileira moderna e contemporânea quanto da própria obra crítica de Candido. Dentro desse paradigma, a contribuição que porventura uma obra literária dê para a *interpretação* da sociedade brasileira e, por meio desta, para a construção da nação, ainda que por meio de uma visão negativa dessa mesma construção (o paradigma aqui, como se sabe, se quer dialético), torna-se um critério decisivo para sua valoração.

Vale frisar que, em alguma medida, virtualmente nenhum crítico brasileiro contemporâneo se viu livre de incidir em atitude semelhante; e tanto é assim que a mais significativa anexação de obras literárias ao modelo da *interpretação do Brasil* é aquela oferecida por um crítico que nada deve à tradição uspiana: refiro-me a Silviano Santiago, que, ao organizar uma coleção de *Intérpretes do Brasil* para a editora Nova Aguilar, em 2000,<sup>2</sup> não se limitou aos ensaios usualmente compreendidos como obras de “intérpretes do Brasil”, mas incluiu pelo menos um romance. O romance é *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, que aparece lado a lado com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (obra que, como sabemos, é problemática quanto a seu estatuto genérico, e até mesmo, pelo menos para um leitor como Luiz Costa Lima, quanto a seu caráter literário).<sup>3</sup> Também integram a coleção –cuja seleção, friso, não é óbvia– *O Abolicionismo*, de Joaquim Nabuco, *A América Latina*, de Manuel Bonfim, o primeiro volume de *Populações Meridionais do Brasil*, de Oliveira Viana, *Vida e Morte do Bandeirante*, de Alcântara Machado, *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação*

<sup>1</sup> Penso sobretudo nas leituras de alguns poetas brasileiros por Iumna Maria Simon.

<sup>2</sup> Ou seja, no suposto aniversário de 500 anos do Brasil, e digo “suposto” porque a data do descobrimento, ou da invasão, não é pacífica como marco inicial do que seja o Brasil: pense-se, por exemplo, na importância maior, ou pelo menos igual, de 1822 –data da declaração de “independência”– para quem propôs uma semana de arte moderna no seu centenário. Cf. SILVIANO, S. (org.), *Intérpretes do Brasil*, 3 v., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2000.

<sup>3</sup> Cf. COSTA LIMA, L., *Terra ignota. A construção de Os Sertões*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997; “Os Sertões: ciência ou literatura?”, *Diálogos Latinoamericanos*, 2 (2000), págs. 39-48.

*do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, *A Revolução Burguesa no Brasil*, de Florestan Fernandes, e, por exigência dos detentores dos seus direitos autorais, toda a trilogia de Gilberto Freyre sobre o patriarcado brasileiro, *Casa-Grande & Senzala* (o único inicialmente programado para entrar), *Sobrados e Mucambos* e *Ordem e Progresso*. Num ensaio de 2005, Silviano Santiago, insiste, desde o título (“Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”), na associação entre literatura e esse tipo de interpretação. A associação ganha, aí, a forma de uma *antecipação*:

Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, alguns dos nossos grandes escritores modernistas, poderiam ser também considerados intérpretes do Brasil? Teriam apresentado à sociedade letrada brasileira –desde os anos 1920, década em que acordaram para a literatura– interpretações originais da nação e dos brasileiros? Teriam sido precursores dos cientistas sociais, que, nas décadas de 1930 e 1940, nos ofereceram as interpretações do Brasil que se tornaram canônicas? A contribuição de Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala*, já estaria fragmentada e esparsa nos escritos de Mário de Andrade? O Sérgio Buarque de Holanda, de *Raízes do Brasil*, estaria em parte embutido em Oswald de Andrade? O Caio Prado Júnior, de *Formação do Brasil contemporâneo*, estaria poeticamente previsto na visão de Brasil que Carlos Drummond elabora na juventude e, posteriormente, em *Sentimento do mundo*? Nas obras que nos legaram, encontramos subsídios que mostram a vontade de mudar para melhor o país atrasado, então governado pela República dos coronéis? Em suma, há uma crítica e um novo projeto de Brasil nas palavras e nas polêmicas dos nossos primeiros escritores modernistas?<sup>4</sup>

Ora, se nos ativermos às obras de Euclides, Mário, Oswald, Drummond, Graciliano e Rosa, é preciso perceber, antes de tudo, que o tipo de *interpretação* que eles oferecem em seus textos é muito diversa daquela proposta pelos autores usualmente compreendidos como “intérpretes do Brasil”, como aqueles outros que integram a coleção organizada por Silviano Santiago. Trata-se aí sempre menos de se descrever uma configuração a partir de sua formação e se determinar um significado (tarefas da interpretação) do que de se estranhar as estruturas –preferindo o momento da deformação ao da formação, confundindo, aliás, um e outro– e de se multiplicar os sentidos até o limite do equívoco ou da insignificação. Nisto, talvez Drummond seja especialmente exemplar, porque enfrenta explicitamente os discursos em torno da nação (e do nacionalismo), não se deixando apreender, como se deixaram por

---

<sup>4</sup> Cf. SILVIANO, S., “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”, *Alceu*, 5, 10 (jan.-jun. 2005), pág. 5.

vezes Mário e Oswald, pela interpretação nacionalizante. Veja-se, por exemplo, um poema como “Hino nacional”, que começa com a exortação segundo a qual “Precisamos descobrir o Brasil!” –já que este se encontraria “escondido atrás das florestas, / com a água dos rios no meio”–, passa pelas convocações de que “Precisamos colonizar o Brasil”, “Precisamos educar o Brasil”, “Precisamos louvar o Brasil”, “Precisamos adorar o Brasil!” (note-se o *crescendo* do discurso ufanista vácuo), até chegar à conclamação melancólica de que “Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!”, com direito, mais uma vez, a ponto de exclamação, como no primeiro verso e na convocação imediatamente anterior, e com o acréscimo de uma expressiva reiteração do verbo inicial, este verbo que frisa coletividade –um *nós* implícito, que não deixa claro quem inclui e quem deixa de fora de seu *ajuntamento*<sup>5</sup> e necessidade, que, porém, a própria repetição do verbo enuncia de modo dubitativo, até gaguejante, como se não se soubesse realmente do que se precisa. Veja-se toda a última estrofe do poema:

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!  
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,  
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.  
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!  
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.  
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?<sup>6</sup>

“Nenhum Brasil existe”: extraordinária constatação –se de constatação realmente se trata (num poema como este, a ironia corrói qualquer estabilidade enunciativa)– para quem começa seu hino com um convite à *descoberta* do país. A busca chega aí a um resultado não apenas deceptivo, mas que coloca em questão todo o discurso anterior. Afinal, que objeto é este que se procura, e que ao final parece ganhar mais força, uma presença acachapante, precisamente na sua *inexistência*? Enfim: que tipo de objeto é o Brasil? Como explicar o hiato ontológico (ou, mais exatamente, ontopolítico) que se abre, no último verso, entre o Brasil –que *não existe*– e os brasileiros –que *talvez existam*? Sobretudo, o que significa dizer que “Este não é o Brasil” e que “Nosso Brasil é no outro mundo”? Arrisco uma hipótese, que será sempre imperfeita, parcial: Drummond parece sugerir, aí, que é preciso distinguir entre a nação como unidade ilusória e o povo –ou, melhor, os povos como potencialidade viva, ainda que dubitativa; afinal, os povos, sabemos desde

<sup>5</sup> Cf. “se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens, / por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos”.

<sup>6</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C., “Hino nacional”, in *Brejo das almas* (1934), hoje em *Poesia 1930-62. Edição crítica*, org. Júlio Castañon Guimarães, São Paulo, Cosac Naify, 2012, págs. 173-174.

pelo menos Deleuze, estão sempre “por vir”<sup>7</sup>: “o povo é o que falta, é o que não está lá”.<sup>8</sup> Noção que, no poema de Drummond, ganha forma irônica –e, acima de tudo, erótica– na descrição das estrangeiras que devem ser “importa[das]” para “colonizar o Brasil”: “francesas / muito louras, de pele macia, / alemãs gordas, russas nostálgicas para / *garçonnettes* dos restaurantes noturnos. / E virão sírias fidelíssimas. / Não convém desprezar as japonesas...”. O que se ironiza aí não é apenas o próprio desejo –e Drummond foi um poeta erótico por excelência, desde o primeiro poema de seu primeiro livro–,<sup>9</sup> mas também as políticas de branqueamento da população que orientaram grande parte da atitude do Estado brasileiro com relação à imigração.<sup>10</sup>

Friso: não estou afirmando que textos como este não possam ser vistos também como ensaios de interpretação do Brasil; mas acho importante salientar que a imagem de país –e de mundo, e de “real”– que eles oferecem é muito mais complexa do que pode parecer à primeira vista, e que, portanto, os mapas que neles se desenham, para quem porventura queira por eles se orientar para também descobrir, um dia, o Brasil, não podem ser reduzidos aos mapas oferecidos pelos demais intérpretes “não-literários” (expressão problemática, bem sei, já que onde há escrita há sempre, potencialmente, literatura). Vale lembrar que, em alguns casos, como no de Euclides da Cunha, estes mapas a que aludo são concretos: encontram-se impressos no livro.<sup>11</sup> E mesmo assim... Pode-se dizer que Euclides da Cunha, ao longo de sua obra, não fez menos do que pôr por terra os mapas da nação tal como até aquele momento se organizavam, deslocando –através de uma escrita eminentemente dramática e dialética, que muitas vezes encena o próprio dilaceramento do autor diante dos fatos– os tradicionais lugares da barbárie e da civilização, trazendo os “sertões” (por definição, aquela região que permanece longe dos olhos da maioria dos leitores e espectadores) para o centro de uma reflexão que não pode senão concluir pela falência do discurso republicano, que fora

<sup>7</sup> Cf. DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, págs. 426-427, 467; *Ibidem*, *O que é a filosofia?*, trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo, 34, 2001, pág. 142; DELEUZE, G., *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Minuit, 2006, págs. 282, 288, 290-1.

<sup>8</sup> DELEUZE, G., op. cit., 2006, pág. 281.

<sup>9</sup> Cf. “As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres. / A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos.” DRUMMOND DE ANDRADE, C., “Poema de sete faces”, em *Alguma poesia* (1930), hoje em *Poesia 1930-62* cit., pág. 53.

<sup>10</sup> Cf. HOFBAUER, A., *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*, São Paulo, Editora UNESP, 2006; KOIFMAN, F., *Imigrante ideal. O Ministério da Justiça e a entrada de estrangeiros no Brasil (1941-1945)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

<sup>11</sup> Cf. DA CUNHA, E., *Os Sertões (Campanha de Canudos)* (1902), ed. Leopoldo M. Bernucci, Cotia, Ateliê e São Paulo, Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2002, páginas não numeradas entre as págs. 70-71, 96-97, 160-161, 292-293.

seu ponto de partida, mas também, mais profundamente, pela falsidade do discurso nacional, que tem na unidade seu pressuposto básico.

Um leitor como Mário Faustino traça uma linha de separação, que é também uma linha de superação, entre o tipo de interpretação que oferece a obra de Drummond e o tipo que podem oferecer outros intérpretes que não sejam poetas (e que, sobretudo, não sejam Drummond...): “A poesia de Carlos Drummond de Andrade é documento crítico de um país e de uma época (no futuro, quem quiser conhecer o ‘Geist’ brasileiro, pelo menos de entre 1930 e 1945, terá que recorrer muito mais a Drummond que a certos historiadores, sociólogos, antropólogos e ‘filósofos’ nossos...)”. A isto, curiosamente, se segue uma segunda definição da poesia drummondiana, segundo a qual esta seria também “um documento humano ‘apologético do Homem’”.<sup>12</sup> O que parece ser outro modo de repropor o dissídio, assinalado por Drummond na estrofe final de “Hino nacional”, entre nação e povo – agora, no vocabulário de Faustino (que foi também, como se sabe, o de Euclides), “Homem”. Guimarães Rosa –com empréstimo a uma expressão latina reiterada pelo Settembrini de *A montanha mágica* (“*homo humanus*”)– diria: “Existe é homem humano”. E o dissídio –a cisão aparentemente intransponível– pode se fazer dialética. Daí que, a esta penúltima frase de *Grande sertão: veredas*, sobrevenham uma palavra decisiva *justamente porque não definitiva* –“Travessia”– e o símbolo matemático do infinito, a leminiscata  $-\infty$ .<sup>13</sup> Movimento que, de certo modo, já estava previsto na formulação drummondiana já citada: “Nosso Brasil é no outro mundo”.<sup>14</sup> E que depois voltaria a ser reformular, também em Drummond, em forma de questão, em “A palavra e a terra”, poema que constitui sozinho a seção “Origem”, primeira de *Lição de coisas*, quase três décadas posterior a “Hino nacional”: “Onde é Brasil?”.<sup>15</sup>

Já em *Alguma poesia*, seu primeiro livro, Drummond conjugava a questão do Brasil, que é, para ele, naquele momento, 1930, a questão de um nacionalismo que o repugna, à questão da poesia, e isto num poema intitulado, com grande despudor, “Também já fui brasileiro”:

Eu também já fui brasileiro  
Moreno como vocês.  
Ponteei viola, guiei forde  
e aprendi na mesa dos bares

<sup>12</sup> FAUSTINO, M., “Poesia-Experiência”, in Sônia Brayner (org.), *Carlos Drummond de Andrade. Fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, pág. 90.

<sup>13</sup> GUIMARÃES, R., *Grande sertão: veredas* (1956), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011, pág. 749.

<sup>14</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C., op. cit., pág. 174.

<sup>15</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C., “A palavra e a terra”, in *Lição de coisas* (1962), hoje em *Poesia 1930-62* cit., pág. 801.

que o nacionalismo é uma virtude.  
Mas há uma hora em que os bares se fecham  
e todas as virtudes se negam.  
Eu também já fui poeta.  
Bastava olhar para mulher,  
pensava logo nas estrelas  
e outros substantivos celestes.  
Mas eram tantas, o céu tamanho,  
minha poesia perturbou-se.<sup>16</sup>

A negação ou perturbação –simultâneas? consecutivas?– de uma coisa e de outra, do nacionalismo e da poesia, são transfiguradas por Drummond, enfim, como uma questão de *ritmo* –e, não menos, de *ironia*. Ambos, dados, agora, como perdidos:

Eu também já tive meu ritmo.  
Fazia isto, dizia aquilo.  
E meus amigos me queriam,  
meus inimigos me odiavam.  
Eu irônico deslizava  
satisfeito de ter meu ritmo.  
Mas acabei confundindo tudo.  
Hoje não deslizo mais não,  
não sou irônico mais não,  
não tenho ritmo mais não.<sup>17</sup>

Essa perda do ritmo é crucial –e não é exclusiva de Drummond. Em 1924, Manuel Bandeira já havia publicado um livro intitulado precisamente *O ritmo dissoluto*.<sup>18</sup> Exercício interessante para uma história propriamente poética da literatura seria examinar –e sobretudo datar– o momento assinalado por diferentes escritores, explicitamente ou implicitamente, como aquele da dissolução das principais categorias poetológicas. Entre estas, porém, certamente o ritmo tem especial importância na medida em que ele é o traço formal que comunica as obras com os corpos e com o cosmo. A afirmação da perda ou dissolução do ritmo é sempre, para o poeta, a afirmação de uma nova relação com o tempo e, portanto, com a história. Voltemos àquele poema de título tão emblemático, “A palavra e a terra” (porque, no fundo, talvez se trate sempre, na literatura, da relação entre palavra e terra); escreve Drummond: “O que se libertou da história, / ei-lo se estira ao sol, feliz”.<sup>19</sup> E,

<sup>16</sup> Ibidem, “Também já fui brasileiro”, in *Alguma poesia* cit., pág. 60.

<sup>17</sup> Ibidem, págs. 60-61.

<sup>18</sup> BANDEIRA, M., *O ritmo dissoluto* (1924), hoje em *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, págs. 179-197.

<sup>19</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C., “A palavra e a terra”, op. cit., pág. 798.

ainda neste poema, repropõe a *inexistência* do país, de “Hino nacional”, como *espaçamento da temporalidade* (o contrário de um seu *espessamento*)<sup>20</sup> e algo como uma pura exploração sensorial dos significantes como possibilidade de um novo sentido:

Que importa este lugar  
se todo lugar  
é ponto de ver e não de ser?  
E esta hora, se toda hora  
já se completa longe de si mesma  
e te deixa mais longe da procura?  
E apenas resta  
um sistema de sons que vai guiando  
o gosto de dizer e de sentir  
a existência verbal  
a eletrônica  
e musical figuração das coisas?<sup>21</sup>

Não por acaso, o mesmo livro, *Lição de coisas*, inclui “Isso é aquilo”,<sup>22</sup> todo ele um exercício exemplar disso que, nestes versos do desfecho de “A palavra e a terra”, se formula, digamos, “teóricamente”. Cito apenas a primeira das dez estrofes numeradas:

o fácil o fóssil  
o míssil o físsil  
a arte o infarte  
o ocre o canopo  
a urna o farniente  
a foice o fascículo  
a lex o judex  
o maiô o avô  
a ave o mocotó  
o só o sambaqui<sup>23</sup>

O adjetivo “eletrônica” em “A palavra e a terra” assim como o substantivo “míssil” nesta estrofe de “Isso é aquilo” deixam claro que entramos já, aqui, num regime epocal que talvez se possa chamar de “pós-história” – o livro é de 1962 e inclui também um poema, imediatamente anterior a “Isso é aquilo” na

---

<sup>20</sup> “Ah! Dinamitem a casa dos Átridas, para que se dissolva / *A espessura* das gerações anteriores”, escreve Murilo Mendes num poema de *A poesia em pânico*. Cf. “A casa dos Átridas”, hoje em *Poesia completa e prosa*, org. Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, págs. 295-296. Grifo meu.

<sup>21</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C., “A palavra e a terra”, op. cit., pág. 802.

<sup>22</sup> *Ibidem*, “Isso é aquilo”, in *Lição de coisas*, op. cit., págs. 876-881.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 876.

ordenação interna, chamado “A bomba”,<sup>24</sup> um poema do mundo que tentava se reconstruir depois da devastação de Hiroshima e Nagasaki. Vilém Flusser, alguns anos depois, definiria a pós-história como o “processo circular que retraduz textos em imagens”, processo este proporcionado pela emergência de um mundo pós-industrial dominado pelos “aparelhos”, isto é, por aquelas máquinas que, conforme se depreende da etimologia, estão sempre “à espreita para saltar à espera de algo”, como uma fera no instante da caça.<sup>25</sup> Determinante também, na definição flusseriana de aparelho, é o fato de ele funcionar a partir de uma programação que seu operador imediato nunca domina por completo; operador este que, justamente porque não a domina, não hesita em esgotar a programação, desenvolver todas as suas potencialidades, realizá-la plenamente –inconsciente das consequências dessa plena realização.<sup>26</sup> A câmera fotográfica é o aparelho por excelência, para Flusser; mas podemos nos perguntar se não será também a bomba –o “míssil”– um aparelho neste sentido. Não vale para aquele que lançou a bomba sobre Hiroshima, ou para aquele que hoje opera um drone homicida, o que diz Flusser sobre a relação do fotógrafo com o aparelho? “[...] o programa do aparelho deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade. Na procura de potencialidades escondidas no programa do aparelho, o fotógrafo nele se perde”.<sup>27</sup>

No capítulo introdutório –“O chão que pisamos”– do livro intitulado exatamente *Pós-história*, Flusser compara a vacuidade dos nossos dias com a vacuidade barroca para concluir que são, a rigor, incomparáveis:

A humanidade barroca avançava sobre palco. Todos os seus gestos, até os mais sinceros, eram marcados de teatralidade. A vacuidade que ressoava nos seus passos era a do vazio debaixo do palco. O homem barroco representava. Por exemplo, representava a fé, ao fazer guerras religiosas. A vacuidade barroca era consequência da *perda de fé* medieval, da fé *em dogmas*. A nossa vacuidade é diferente. Nada representamos. O nosso mundo não é o palco. Não somos atores, e se agimos, não é para representar um drama, mas para despistar a atenção da plateia e a nossa própria dos assuntos que interessam realmente. Agimos, como criminosos que querem apagar a pista dos seus passos passados. Disfarçamos. O nosso progresso é farsa. [...] um evento incomparável, inaudito, jamais visto, ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos. *Auschwitz*. Outros eventos posteriores, Hiroshima, os Gulags, não passam de variações desse primeiro. Por isto toda

<sup>24</sup> Ibidem, págs. 869-875.

<sup>25</sup> Cf. FLUSSER, V., *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1985), São Paulo, Annablume, 2011, págs. 19 e 37-38.

<sup>26</sup> Cf. Ibidem, págs. 42-48.

<sup>27</sup> Ibidem, pág. 43.

tentativa para captar a atualidade desemboca na pergunta: como era possível Auschwitz? Como viver depois disto?<sup>28</sup>

E ainda: como viver depois de Auschwitz? Como escrever poesia depois de Hiroshima? Mas sobretudo: “onde é Brasil”, depois de Auschwitz e Hiroshima?

O Brasil não é, a rigor, um país ocidental; mas pode ser dito – como todos os países latino-americanos, cujas sociedades e culturas resultam de complexos processos de colonização e contracolônização – *pós-ocidental*. Neste sentido, como deixam claro livros como *A rosa do povo* de Drummond e *Poesia liberdade* de Murilo, livros atravessados pelas imagens da Segunda Guerra Mundial, a tragédia do Ocidente – tragédia não barroca, mas contemporânea – também nos diz respeito. Flusser, com razão, frisa que a pergunta sobre como foi possível Auschwitz “diz respeito, não apenas aos que são responsáveis, direta ou indiretamente pelo evento, nem apenas aos que por ele ficaram atingidos direta ou indiretamente: diz respeito a todos os participantes da nossa cultura. Porque o que é tão incomparável, inaudito, jamais visto, e portanto incompreensível em Auschwitz [ou em Hiroshima], é que lá a cultura ocidental revelou uma das virtualidades nela inerentes. Auschwitz é *realização característica* da nossa cultura”.<sup>29</sup> Mais precisamente: “Não é apenas produto de determinada ideologia ocidental, nem de determinadas técnicas industriais ‘avançadas’. Brota diretamente do fundo da cultura, dos seus conceitos e dos seus valores. A possibilidade de se realizar Auschwitz [saliente o plural de Flusser] está implícita na nossa cultura desde o seu início: o ‘projeto’ ocidental a abrigava, embora enquanto possibilidade remota. Está no *programa* inicial do Ocidente, o qual vai realizando todas as suas virtualidades, na medida em que a história vai-se desenrolando. [...] o que está em questão não é o campo de extermínio, mas o Ocidente”.<sup>30</sup> Daí surge uma nova pergunta: “[...] como viver em cultura destarte desmascarada?”.<sup>31</sup> Esta

<sup>28</sup> FLUSSER, V., *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo, Duas Cidades, 1983, págs. 9-10.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pág. 10.

<sup>30</sup> *Ibidem*, págs. 10-11.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 11. É neste ponto que Flusser interpretará Auschwitz como *aparelho* – “aparelho de extermínio”: “O inaudito em Auschwitz não é o assassinato em massa, não é o crime. É a *reificação* derradeira de pessoas em objetos informes, em cinza. A tendência ocidental rumo à objetivação foi finalmente realizada, e o foi em forma de *aparelho*. Os ss eram funcionários de um aparelho de extermínio, e suas vítimas funcionaram em função do seu próprio aniquilamento. O programa do campo de extermínio, uma vez posto em funcionamento, se foi desenvolvendo de maneira automática, autônoma de decisões dos programadores iniciais, até se, como efetivamente o fez, contribuiu para a derrota dos programadores” (*Ibidem*). Podemos nos perguntar se não é a máquina colonial – com o genocídio dos indígenas, a exploração do

pergunta traz embutida a constatação de que «engajarmo-nos no ‘progresso da cultura’ é hoje “impossível”, uma vez que significaria “engajarmo-nos no nosso próprio aniquilamento”. “O que nos resta é analisarmos o evento Auschwitz em todos os detalhes, para descobrirmos o projeto fundamental que lá se realizou pela primeira vez, para podermos nutrir a esperança de nos projetarmos fora do projeto. Fora da história do Ocidente”. É isto a *pós-história* para Flusser; ou, mais exatamente, “o clima “pós-histórico” no qual somos condenados a viver doravante”.<sup>32</sup>

E se a questão de início, aqui, era a perda do ritmo, não por acaso Vilém Flusser dedicará um capítulo de sua análise da pós-história a “Nosso ritmo”, capítulo no qual observa que “o ritmo da vida em sociedade de massa é manifestação do ‘eterno retorno do sempre idêntico como vontade do poder’ no sentido antinietzschiano”.<sup>33</sup> Os lugares de realização desse eterno retorno são, para Flusser, os dois sucedâneos da basílica antiga na cidade contemporânea: o supermercado e o cinema, o primeiro, visto por ele como simulacro de “espaço político”, o segundo, como simulacro de “espaço teórico”.<sup>34</sup> Mas conclui Flusser, depois de examinar o funcionamento síncrono e circular do supermercado e do cinema como lugares de programação do comportamento da massa:

O supermercado e o cinema são asas de apenas um dos numerosos ventiladores que nos inspiram. De apenas um dos numerosos moinhos de vento que giram sobre as nossas cabeças. Tal giração, de mais em mais autônoma de interferência humana, nos vai moendo em farinha amorfa a todos. Toda tentativa de rebelarmo-nos contra os moinhos de vento é quixotesca. A única esperança em tal situação é a conscientização da estupidez absurda da rotação automática que nos propela. A conscientização do fato que, por detrás da rotação, não se “esconde” literalmente nada. Que é a rotação absurda que é a realidade do mundo dos aparelhos. Com tal consciência podemos pelo menos esperar sermos propelidos centrifugamente para fora do funcionamento, e em direção do nada.<sup>35</sup>

Outro ritmo –uma espécie de contra-ritmo, se tomarmos como padrão “o ritmo da vida em sociedade de massa”– é ressaltado num momento central do ensaio flusseriano de “interpretação do Brasil”, que tem o título de *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. No capítulo dedicado

---

trabalho escravo dos africanos, a apropriação da terra– um aparelho neste sentido.

<sup>32</sup> Ibidem, pág. 15.

<sup>33</sup> Ibidem, pág. 70.

<sup>34</sup> Ibidem, pág. 65.

<sup>35</sup> Ibidem, pág. 71. Sobre história e pós-história em Flusser, cf. DUARTE, R., *Pós-história de Vilém Flusser. Gênese-anatomia-desdobramentos*, São Paulo, Annablume, 2012.

à “Cultura”, após definir o Brasil como uma “sociedade não-histórica constantemente irrigada pela história”<sup>36</sup> e propor que “o nível básico não-histórico é dominado por elementos negros” (para Flusser, que neste ponto adota deliberadamente a terminologia biológica, haveria uma “dominancia” da cultura africana e uma “recessividade” dos traços culturais indígenas e portugueses na constituição da singularidade brasileira<sup>37</sup>), o filósofo diz que o “termo-chave” para se compreender o que aí está em questão é “ritmo”:

A teoria da comunicação distingue entre fenômenos diacrônicos e sincrônicos na cultura, e revela estruturas fundamentais em tais fenômenos que podem ser classificadas segundo estas categorias. O ritmo é um aspecto diacrônico, no sentido de permitir dissolver as estruturas em sequências organizadas. Pois há um ritmo nitidamente africano e que pode ser constatado em praticamente todos os fenômenos culturais [...]. É este o fato principal que ocorre quando se fala em cultura brasileira no estrangeiro, embora o estrangeiro se concentre sobre manifestações acrobáticas (neste sentido: prostituídas) do ritmo. Por exemplo, o ritmo de um Pelé, de uma dançarina ou de uma orquestra em *night club* [...]. Na realidade o ritmo fundamental não se manifesta principalmente em acrobacias, nem necessariamente em “obras” (as quais, como sambas e lutas lúdicas, não passam de epifenômenos), mas nos gestos do dia-a-dia, gestos estes que injetam um elemento ritual e sacral no cotidiano que distingue radicalmente o ambiente brasileiro de outros. O andar rítmico das meninas e moças, os passos de dançarino dos rapazes na rua (acompanhados de olhar e sorriso interiorizados, como que para manifestar o poder do ritmo sobre o espírito), o constante bater em caixas de fósforos e com colheres, o uso das máquinas de escrever nos escritórios como se fossem tambores, a transformação de martelos em atabaque, a graça dos gestos dos moleques que jogam futebol, até a elegância dos movimentos nas brigas de rua, tudo isso é manifestação de uma profunda cultura. O vulgar e o cinzento que caracterizam o cotidiano nos países históricos são substituídos aqui por elemento extático e religioso que permeia o ambiente todo, de forma que todos, não apenas negros e mulatos, são arrastados pelo ritmo. A síncope africana e a alta organização (sofisticada) do movimento do corpo atestam que se trata de cultura em sentido radical, e faz com que viver no Brasil seja vivenciar ininterruptamente cultura, embora nem sempre o fato esteja presente.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> FLUSSER, V., *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem* (1994), org. Gustavo Bernardo, Rio de Janeiro, Eduerj, 1998, pág. 132.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 134.

<sup>38</sup> *Ibidem*, págs. 136-137.

Daí que, segundo Flusser, não se possa chamar a sociedade brasileira de *cristã* “no sentido verdadeiro do termo”: “Religião não é o que se crê, mas como se vive. O brasileiro vive o ritmo sacral do corpo e dos sentidos do corpo, e vive a beleza do corpo e dos sentidos ritualizada, portanto sacralizada. A sua vida é constante hierofanização do imanente. E, para o cristianismo, o corpo não passa de vaso da alma, desprezível e sacrificável em relação com a alma”.<sup>39</sup>

A “pós-história” –época do predomínio dos aparelhos, época da dissolução dos ritmos originários e da perda dos gestos correspondentes,<sup>40</sup> época da negação da “não-história”, característica de uma sociedade como a brasileira, em nome de sua reinscrição, sempre deficitária e subalterna, numa “história” já preempta, a do Ocidente– é figurada por Drummond como um sistema de bruscas equivalências: o tempo do “míssil” (a inscrição do futuro no presente como destruição da própria ideia de futuro) é também o tempo do “fóssil” (a inscrição do passado no presente como realização do “programa”, no sentido que Flusser dá a esta palavra, mas também, talvez, como imagem de um outro caminho que, perdido outrora, resta, por isso mesmo, porque não realizado de todo, ainda *possível*. É neste sentido que Oswald propunha uma “Errática”, ou “ciência do vestígio errático”, como prática arqueológica –chega a falar em “paleontologia social”– capaz de identificar nos traços da história, nos *fósseis*, o caminho utópico de que nos extraviamos, mas que pode e deve ser recuperado, e que para ele era o caminho do Matriarcado e da Antropofagia).<sup>41</sup> É “o míssil” também “o físsil”, como é “o fóssil” também “o fácil”: um sistema de equivalências é também um sistema de aberturas, algo como um regime extático dos significantes (tudo pode ser tudo) que resulta num regime dialético dos significados (tudo se contrapõe a tudo). O próprio verbo *ser*, numa fórmula como “Isso é aquilo”, comporta menos identidade do que diferença e transformação: se tudo é tudo, nada mais é o que era. O segundo termo de cada verso põe em questão profundamente o sentido do

<sup>39</sup> *Ibidem*, pág. 137. Fico me perguntando o que diria Flusser hoje, se confrontado à expansão violenta das igrejas evangélicas nos últimos anos, com consequências tenebrosas para as religiões de matriz africana, cujos praticantes tornaram-se vítimas preferenciais das campanhas de difamação de pastores inescrupulosos. Dessas campanhas, por exemplo, resultou que, em diversas favelas dominadas por grupos criminosos capitaneados por evangélicos, praticantes do candomblé e de outras religiões afro-brasileiras tenham de ocultar signos exteriores de sua crença, como as vestes rituais –a começar pela simples roupa branca tradicionalmente usada às sextas-feiras.

<sup>40</sup> Este aspecto mereceria ser examinado de uma perspectiva dialética. Afinal, a dissolução dos ritmos e a perda dos gestos pode ser também um primeiro passo rumo a uma nova rítmica e a uma nova gestualidade –mais livres.

<sup>41</sup> DE ANDRADE, O., “A crise da filosofia messiânica” (1950), in *A utopia antropofágica*, São Paulo, Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pág. 111.

primeiro, assim como o fazem, em alguma medida, os termos posteriores de toda uma estrofe ou de todo o poema com relação a tudo aquilo que veio antes. Por toda parte, opõe-se sobretudo a gravidade à graça, ou vice-versa, num jogo que poderíamos talvez interpretar, a partir de Flusser, como uma espécie de gráfico instável das relações entre história e não-história, ou ainda entre história e pós-história. Daí que “a arte” seja “o infarte” (o corpo como obstrução contra a tradição); “a urna”, “o farniente” (o corpo como vagabundagem contra a morte);<sup>42</sup> “a lex”, “o judex” (isto é, em latim, “a lei”, “o juiz”: o corpo como animação contra a letra fria). Mas que essas três equações da primeira estrofe, aqui destacadas, não enganem o leitor: nem sempre se anda no caminho do que pode ser visto como mais liberdade. As relações são complexas, por vezes renitentemente enigmáticas (não por acaso, a última palavra do poema repropõe o enigma mallarmeano do “ptyx”), e um “índio” pode ser não previsível “lenda” (mito), mas “lêndea” (que designa não apenas o ovo do piolho, mas também, pelo menos no Nordeste brasileiro – e para os leitores de dicionários, como sempre foi Drummond –, aquilo que é muito pequeno, que é insignificante, a migalha).

Não esqueçamos que um dos livros decisivos da literatura brasileira moderna é uma história de índio, em que a lenda está o tempo todo jogando com o risco da “lêndea”, o mito questionando desde dentro e por dentro a literatura, mas também a história. *Macunaíma* – escrito em 1926, publicado em 1928, poucos anos, portanto, depois de *O ritmo dissoluto* e quase às vésperas de *Alguma poesia* – é um livro que talvez encene, antes de tudo, uma semelhante busca pela libertação da história. A questão implícita em *Macunaíma*, e também na contemporânea Antropofagia oswaldiana, parece ser sempre: como se colocar “fora da história do Ocidente”? No entanto, a libertação da história, ao cabo, não resulta num corpo vivo que “se estira ao sol, feliz” (como leríamos em Drummond), mas, sim, num corpo despedaçado e rejuntado “com sapé e cola de peixe” que, por obra da lógica mítica, se torna constelação (já *Macunaíma*, muito antes de Macabéa, tem sua “hora da estrela”).

É grande a tentação de se interpretar o personagem de Mário de Andrade como uma espécie de símbolo da nação. O final da primeira frase do livro parece em alguma medida contradizer o subtítulo que nos fala de um “herói sem nenhum caráter”: “No fundo do mato-virgem nasceu *Macunaíma*, *herói de nossa gente*”.<sup>43</sup> A expressão é retomada naquela que é, a rigor, a última frase do livro, à qual se segue apenas um “Tem mais não” com valor de *explicit*. O

<sup>42</sup> Sobre *urna* como signo da morte em Drummond, cf. a última seção – “Errante” – do poema “Cemitérios”, in *Fazendeiro do ar* (1955), hoje em *Poesia 1930-62* cit., pág. 706.

<sup>43</sup> DE ANDRADE, M., *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928), ed. crítica Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Edusp, 1996 (Colección Archivos), pág. 5. Grifo meu.

sentido da combinação das duas expressões – “herói sem nenhum caráter” e “herói de nossa gente” – parece ficar mais claro no prefácio escrito logo depois de concluída a primeira versão do texto e não publicado pelo autor; diz ali Mário de Andrade:

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelear muito verifiquei uma coisa que parece certa: o brasileiro não tem caráter. [...] E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior no sentimento na língua da História da andadura, tanto no bem como no mal. [...] O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma.<sup>44</sup>

Leyla Perrone-Moisés chama a atenção para o fato de que Mário, neste parágrafo, fala em “entidade nacional dos brasileiros”, e não em *identidade nacional brasileira*, o que seria coisa muito diversa.<sup>45</sup> Do mesmo modo, o próprio Mário, no início desse prefácio, diz – como para se prevenir de quem quisesse ver em seu personagem uma representação simbólica do Brasil – que “Macunaíma não é símbolo nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas”.

Mário, ainda nas anotações para o prefácio não concluído (numa espécie de comentário ou adendo ao que escrevera antes e datada de 19 de dezembro de 1926), assinala:

(Um dos meus interesses [ao escrever *Macunaíma*] foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e a flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea = um conceito étnico nacional e geográfico.)

(dizer também que não estou convencido pelo fato simples de ter empregado elementos nacionais, de ter feito obra brasileira. Não sei se sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não).<sup>46</sup>

<sup>44</sup> DE ANDRADE, M., reproduzido em Telê Ancona Porto Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto*, São Paulo, Hucitec, 1974, pág. 87.

<sup>45</sup> Cf. PERRONE-MOISÉS, L., “Macunaíma e a ‘entidade nacional brasileira’”, in *Vira e mexe, nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, págs. 188-209.

<sup>46</sup> DE ANDRADE, M., reproduzido em Telê Ancona Porto Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto cit.*, pág. 89.

Essa fuga da geografia –na verdade, proposição de uma outra geografia, que não corresponde mais aos limites do espaço nacional– é levada ao limite no segundo prefácio (também não publicado) que Mário escreve em março de 1928:

Me parece que os melhores elementos duma cultura nacional aparecem nele [i.e. em *Macunaíma*]. [...] Possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanente e unida que o país aparece desgeograficado no clima na flora na fauna no homem, na lenda, na tradição histórica até quanto isso possa divertir ou concluir um dado sem repugnar pelo absurdo. Falar em “pagos” e “querências” [isto é, usar expressões típicas da geografia vernacular sul-riograndense] em relação às terras do Uraricoera é bom. Além disso possui colaboração estrangeira e aproveitamento dos outros, complacente, sem temor, e sobretudo sem o exclusivismo de todo ser bem nascido prá idéias comunistas. O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites pra parar na “terra dos ingleses” como ele chama a Guiana inglesa. Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada como o quê. [...]

Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito que me parece descobrir nele um *sintoma de cultura nossa*.<sup>47</sup>

Frise-se, aí, que a *desgeograficação* –que é, antes de tudo, fuga da circunscrição nacional e invenção de outros enredos, digamos, metageográficos– não conduz apenas da nação ao espaço externo, mas também comporta, ou sobretudo comporta, um aprofundamento no espaço interno, aprofundamento este que, no entanto, não se confunde com nenhum regionalismo, porque passa longe de qualquer exclusividade regional: é antes, como já se disse, *desregionalização*. E ainda se lê, no mesmo texto:

Só não quero é que tomem Macunaíma e outros personagens como símbolos. É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã.<sup>48</sup>

Essa noção de “sintoma de cultura nossa” –que deve ser lida em paralelo com aquele “herói de nossa gente” que, no entanto (abalando o princípio de identidade implícito em “nossa”), não tem “nenhum caráter”– merece ser desdobrada. O próprio Mário de Andrade o faz em outras anotações esparsas:

Sintoma de cultura

<sup>47</sup> *Ibidem*, págs. 90-91. Grifo meu.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 91.

Uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discrecionária e bem a propósito deste. O que dá o tom sendo pois um universalismo constante e inconsciente que é porventura o sinal mais evidente da humanidade enfim concebida como tal. Coisa que a gente já pode sentir.<sup>49</sup>

Se o que interessa para Mário é sinalizar a indefinição em que então se vivia e não traçar estratégias para a superação da indefinição, pode-se ver, portanto, a indefinição menos como resultado de uma dúvida sobre a forma da nação –dúvida que, se assim fosse enunciada, poderia redundar numa única resposta–do que como constatação da inviabilidade de qualquer concepção exclusiva (e excludente) de nação, e isso justamente no momento em que o desejo de nação se coloca de modo mais claro como projeto político-literário. Mais do que as emanções da imanência (a potência do povo) e as proclamações da eminência (o poder do estado), valem as hesitações da *iminência*. Tudo, aí, é risco e sentimento, mal-estar e não-saber; em suma, numa palavra, *sintoma*:

Nas épocas de transição social como a de agora é duro o compromisso com o que tem de vir e quase ninguém não sabe. Eu não sei. Não desejo a volta do passado e por isso já não posso tirar dele uma fábula normativa. Por outro lado o jeito de Jeremias me parece ineficiente. O presente é uma neblina vasta. [...] Se trata duma verdadeira impossibilidade, a pior de todas, a de nem saber o nome das incógnitas.<sup>50</sup>

É evidente, na configuração dramática, de debate interno e não resolvido, dessas anotações, que Mário de Andrade compôs sua rapsódia menos como uma resposta do que como uma interrogação, e que o *sintoma*, nele, não é signo totalmente involuntário, como na semiologia médica convencional, mas uma combinação de “fatalidade” e “escolha”, como na psicanálise (e Mário, não esqueçamos, foi leitor de Freud e constantemente se apropriou de conceitos psicanalíticos para suas reflexões).<sup>51</sup> E não deixa de ser curioso que “fatalidade”, para Mário, seja o elemento “nacional”, e “escolha”, o “interna-

<sup>49</sup> *Ibidem*, págs. 94-95.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 92.

<sup>51</sup> Cf. BORBA MAIA, A., PEREIRA DE MEDEIROS, C., e FONTES, F., “O conceito de sintoma na psicanálise: uma introdução”, *Estilos da Clínica*, 17/1 (2012), pág. 44-61. Sobre Mário de Andrade e a apropriação de conceitos da psicanálise, há o caso exemplar da *Verdrängung* freudiana –o que usualmente conhecemos por *recalque*– traduzido por ele como *sequestro*. Cf. PORTO ANCONA LOPEZ, T., *Mário de Andrade: ramais e caminho*, São Paulo, Duas Cidades, 1972, pág. 106; DE CAMPOS, H., *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1973, págs. 277 e 298n. Haroldo de Campos retomaria o conceito freudiano tal como traduzido por Mário no título de *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

cional” –que logo, porém, se revela, diríamos, elemento *cósmico*, já que nos diz da ausência de fronteiras de “um universalismo constante e inconsciente”, de uma “humanidade enfim concebida como tal”.

Talvez possamos lembrar, aqui, Jacques Lacan, que, em seu seminário de 1975-1976, desenvolveu importantes considerações sobre o *sinthoma* (ou, conforme passou a escrever, recorrendo a uma grafia antiga, *sinthoma*)<sup>52</sup> a partir de uma análise da obra de James Joyce, considerações que passam, já de início, pelo espanto, que é, antes de tudo, contrariedade, diante da “missão” que se impusera o escritor irlandês na juventude, por meio de seu personagem Stephen Dedalus; missão, de resto, análoga, em certa medida, àquela assumida por Mário ao compor o *Macunaíma*: criar, por meio da literatura, “a consciência incriada de minha raça” (é o que se lê no final de *Um retrato do artista quando jovem*).<sup>53</sup> Sobre isso, diz Lacan:

Stephen é Joyce na medida em que decifra seu próprio enigma. Ele não vai longe porque crê em todos os seus sintomas. É muito impressionante. Começa por crer em sua raça. Quanto a começar, de fato ele começou bem antes, cuspiu uns trechinhos, até mesmo poemas, e não é o que fez de melhor. Mas, caramba, ele crê em coisas como a *consciência incriada de minha raça*. Encontramos isso no final de *Um retrato do artista*. É evidente que isso não vai longe. [...] crer que haja uma consciência incriada de qualquer raça é uma grande ilusão.<sup>54</sup>

Se o jovem Joyce “não vai longe porque crê em todos os seus sintomas”, a saída talvez esteja em encontrar uma “boa maneira” de lidar com os sintomas. “A boa maneira”, esclarece Lacan, “é aquela que, por ter reconhecido a natureza do *sinthoma*, não se priva de usar isso logicamente, isto é, de usar isso até atingir seu real, até se faltar”.<sup>55</sup> Nunca questão de *raça* –mas questão, antes de tudo, de *língua*. De fato, é sobretudo na reinvenção da língua pelos escritores que a literatura coincide com essa “boa maneira” e, de certo modo, com o próprio sintoma. Isso é especialmente verdadeiro no caso de escritores que se veem forçados a escrever na língua do invasor ou colonizador, como ocorreu com Joyce e Mário. Afinal, neles, é levada às últimas consequências a constatação, válida para todos nós (a “humanidade enfim concebida como tal”), de que não escolhemos “falar a língua que efetivamente falamos”:

Com efeito, apenas imaginamos que a escolhemos. E o que resolve a coisa é que, no final das contas, criamos essa língua. Isso não está

<sup>52</sup> Em francês, *sinthome* em vez de *symptôme*.

<sup>53</sup> Lacan, J., *O seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976), trad. Sérgio Laia, Rio de Janeiro, Zahar, 2007, pág. 23.

<sup>54</sup> *Ibidem*, págs. 67-68.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pág. 16.

reservado às frases em que a língua se cria. Criamos uma língua na medida em que a todo instante damos um sentido, uma mãozinha, sem isso a língua não seria viva. Ela é viva porque a criamos a cada instante. É por isso que não há inconsciente coletivo. Há apenas inconscientes particulares, na medida em que cada um, a cada instante, dá uma mãozinha à língua que ele fala.<sup>56</sup>

Talvez seja o caso de, mais uma vez, retornarmos ao verso derradeiro do “Hino nacional” de Drummond, reinterpretando-o de novo, de novo imperfeitamente, agora à luz de Lacan. “Nenhum Brasil existe”: “Não há inconsciente coletivo”, não há “consciência incriada de qualquer raça”. “E acaso existirão os brasileiros?": “Há apenas inconscientes particulares”, que insistem na língua, numa língua nunca de todo própria, mas também nunca totalmente estrangeira, língua, por isso mesmo, em permanente recriação, língua em estado de bloqueio e inexistência tanto quanto de travessia e infinito. O sintoma, por oposição ao símbolo, nos diz de uma *resistência à interpretação* que é também um salto à poesia como *reinvenção da linguagem*. E reinventar a linguagem é reinventar muita coisa mais. Se a poesia, por um lado, é a arte que nos leva a constatar, sempre de novo, que ainda não há povo e ainda não há língua, que talvez nunca haja povo nem língua, que povo e língua são fundamentos faltantes para a fala de cada um (e, no entanto, se fala...), por outro, é também o experimento que nos permite criar, a um só tempo, um povo para uma língua e uma língua para um povo; ou antes: muitos povos para muitas línguas, todos os povos, todas as línguas.

---

<sup>56</sup> Ibidem, pág. 129.

## BIBLIOGRAFÍA

- BANDEIRA, M., *O ritmo dissoluto* (1924), hoje em *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.
- BORBA MAIA, A., PEREIRA DE MEDEIROS, C., e FONTES, F., “O conceito de sintoma na psicanálise: uma introdução”, *Estilos da Clínica*, 17/1, 2012.
- COSTA LIMA, L., “Os Sertões: ciência ou literatura?”, *Diálogos Latinoamericanos*, 2, 2000.
- , *Terra ignota. A construção de Os Sertões*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.
- DA CUNHA, E., *Os Sertões (Campanha de Canudos)* (1902), ed. Leopoldo M. Bernucci, Cotia, Ateliê e São Paulo, Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2002.
- DE ANDRADE, M., *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, ed. crítica Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, EDUSP, 1996.
- DE ANDRADE, O., “A crise da filosofia messiânica” (1950), in *A utopia antropofágica*, São Paulo, Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- DE CAMPOS, H., *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- , *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- DELEUZE, G., *Cinéma 2: L’image-temps*, Paris, Minuit, 2006.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- , *O que é a filosofia?*, trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo, 34, 2001.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C., “Hino nacional”, in *Brejo das almas* (1934), hoje em *Poesia 1930-62. Edição crítica*, org. Júlio Castañon Guimarães, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

- , “Poema de sete faces”, in *Poesia 1930-62*, 1930.
- DUARTE, R., *Pós-história de Vilém Flusser. Gênese-anatomia-desdobramentos*, São Paulo, Annablume, 2012.
- FAUSTINO, M., “Poesia-Experiência”, in Sônia Brayner (org.), *Carlos Drummond de Andrade. Fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- FLUSSER, V., *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem* (1994), org. Gustavo Bernardo, Rio de Janeiro, EDUERJ, 1998.
- , *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Annablume, 2011.
- , *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo, Duas Cidades, 1983.
- GUIMARÃES, R., *Grande sertão: veredas* (1956), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.
- HOFBAUER, A., *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*, São Paulo, Editora UNESP, 2006.
- KOIFMAN, F., *Imigrante ideal. O Ministério da Justiça e a entrada de estrangeiros no Brasil (1941-1945)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.
- LACAN, J., *O seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976), trad. Sérgio Laia, Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- MURILO MENDES, *A poesia em pânico*. Cf. “A casa dos Átridas”, hoje em *Poesia completa e prosa*, org. Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, L., “Macunaíma e a ‘entidade nacional brasileira’”, in *Vira e mexe, nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- PORTO ANCONA LOPEZ, T., *Mário de Andrade: ramais e caminho*, São Paulo, Duas Cidades, 1972.
- SILVIANO, S. (org.), *Intérpretes do Brasil*, 3 v., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2000.

¿QUÉ BRASIL?  
LECTURAS ANÓMALAS, POTENCIAS POLÍTICAS



## ¿DE QUÉ ESTÁ HECHA MACABEA? LISPECTOR Y LO PRECARIO

*Gabriel Giorgi*

La noción de “precariedad” –y la constelación que convoca, cada cual con sus matices y sus direcciones: precariado, precarización, trabajo precario, o el deslizamiento entre *precarity/precarioussness* trabajado por Judith Butler– se ha vuelto, más allá de sus historias previas, inseparable de los modos en que hablamos de la sociedad neoliberal: lo precario quiere nombrar, como una fórmula, los múltiples modos en que el neoliberalismo transformó paisajes previos de lo social, y funciona como una especie de condensador de sentidos, de imaginarios y de posicionamientos políticos. Nombra, quizá principalmente, la erosión implacable de la infraestructura material y jurídica de los Estados de bienestar, y también de los sueños incumplidos del desarrollismo –pleno empleo, dignidad de la vida humana, universalidad de las protecciones sociales básicas,<sup>1</sup> entre otros. La erosión implacable de esos sueños desarrollistas (que los neodesarrollismos de los últimos 15 años intentan reformular en condiciones extremadamente adversas) nos deja esa palabra, o esa constelación de palabras que es también un mundo, y que se conjuga en torno a “lo precario” –una luz que, a medida que asistimos a distintas “generaciones” de gestión neoliberal, va expandiendo sus alcances y va capturando nuevas dimensiones de lo real. En cualquier caso, tal centralidad de lo “precario” dice que, en la fase actual del capitalismo, tal como se expresa en los diversos modos y momentos del neoliberalismo, las sociedades han renunciado a la universalidad de la protección social –universalidad nunca realizada, obviamente, pero que había funcionado como horizonte normativo de la política y de lo social: nuestras sociedades se definen, en gran medida, por haber descartado ese horizonte normativo. Y complementariamente, se definen por el hecho de haber transformado esa condición precaria –que es,

---

<sup>1</sup> Sueños, debemos recordarlo, atravesados por violencias patriarcales, heteronormativas, racistas: la protección universal que el desarrollismo prometía en la figura del “trabajador” era un mecanismo básicamente patriarcal, donde la protección se distribuía a través del varón heterosexual, siempre de alguna manera racializado en la medida en que tenía que coincidir con una figura respetable en su vida laboral, social, sexual, de la que quedaban sistemáticamente excluidos indígenas, mujeres, ni hablar de sujetos queer. Véase: LLOREY, I., *States of Insecurity: Government of the Precarious*, London, Verso, 2015.

como nos lo recuerda Butler, constitutiva de nuestra existencia como vivientes— en instancias de decisión explícitas: la sociedad neoliberal será aquella en la que la distinción entre vidas a proteger y vidas a abandonar se multiplica, se diversifica, tornándose una instancia de gestión, de decisión, que se induce políticamente en atención a racionalidades diversas. Precariedad parece permitir atravesar y anudar, como un nuevo vector, esas racionalidades.<sup>2</sup>

Una de las consecuencias más insistentes y menos exploradas de la noción de precariedad es la presión que ejerce sobre muchos presupuestos humanistas y antropocéntricos de nuestros lenguajes compartidos. En efecto, uno de los puntos de partida fundamentales en torno a lo precario y la vida precaria es, justamente, que no puede contenerse ni limitarse al universo de lo humano, fundamentalmente porque “precariedad” ilumina una vulnerabilidad que afecta a los cuerpos vivientes en tanto que tales y a las condiciones de su persistencia. Precarios o precarizados son, sin duda, el trabajo y sus condiciones materiales bajo el neoliberalismo. Pero también lo son muchos animales cuya explotación y muerte los vuelve una suerte de paradigma de la “vida precaria”. Precarios son los cuerpos expuestos a la violencia contra la inmigración indocumentada pero también son precarias las condiciones ambientales, ecológicas, allí donde la nueva intensidad de explotación pone en juego la viabilidad misma de vidas humanas y no-humanas por igual. Un efecto expansivo, sin duda difuso, de una condición precaria que ilumina la vulnerabilidad que identificamos muchas veces con la existencia humana allí donde la vida del cuerpo se vuelve irrecusable, pero que a la vez descentra la esencia misma de lo humano: *lo precario nos constituye, pero no es “lo propio” del hombre*; complica toda reapropiación humanista e ilumina un terreno en el que configuraciones de lo compartido, de lo común (en el sentido de eso que viene dado y que compartimos con los otros en tanto que seres humanos) enfrentan un desafío decisivo, dado que impone un terreno que inevitablemente se comparte con otros animales, y que involucra las condiciones que hacen posible la vida misma. Lo precario nombra así una reagrupación de vidas humanas y no-humanas según nuevos ordenamientos: una *transversal* que rearticula y desclasifica clases, identidades, especies, pero también distinciones entre lo social/natural, entre intersubjetivo e interespecie, entre “vida humana” y “vida” a secas —implica, esto es, un reordenamiento de discursos y saberes, una nueva gramática. Pensar las consecuencias de esa transversal y esa gramática quizá sea uno de los desafíos más acuciantes del presente. Tarea, evidentemente, de la filosofía política y del activismo, pero igualmente de la crítica estética y cultural, no porque los artefactos estéticos del presente “reflejen” tal condición precaria, sino fundamentalmente

---

<sup>2</sup> Ibídem.

porque lo precario, o la condición precaria es en sí misma un reordenamiento de lo real, una reconfiguración de los modos –los *marcos* y las *formas*– de percibir, de sentir, de hacer ver y de trazar los límites de lo visible. Precariedad es, antes que nada, asunto de sensibilidad y percepción: su misma hechura es materia de lo estético.

¿Cómo pensar esta presión de lo precario sobre el suelo humanista de nuestros lenguajes de lo común y lo compartido? Me gustaría sugerir que algunos textos de Clarice Lispector son herramientas formidables para pensar esa transversal de lo real que es la condición precaria –pensando sobre todo en sus últimos textos, y muy especialmente en la Macabea de *A hora da estrela*. En la escritura de Lispector pasa algo a *nivel de la forma* desde donde se piensa esa reconfiguración de la vida en condición precaria: otra relación con lo viviente, con la materia, otras producciones de subjetividad que se están despegando de formas y repertorios culturales previos. Lispector nos deja leer, quiero sugerir, esa emergencia de nuevas formas de lo real que hacia mediados de los 70 ya se empezaba a hacer sentir –especialmente en las periferias del Sur global como Brasil– y que luego se cristalizará como condición precaria.

El presente ensayo gira en torno a dos puntos. El primero dice que el mapeo de lo precario que tiene lugar en Lispector apunta a un rasgo fundamental, y cuyas consecuencias tenemos que empezar a desmenuzar: tensa el sedimento humanista que habían constituido las *retóricas culturales de la pobreza* durante gran parte del siglo xx y las reemplaza con retóricas de la precariedad que, en lugar del “hombre”, ponen en el centro de la mirada un “viviente” cuya naturaleza, cuyas éticas y cuyas políticas desacomodan aquellas que se anudan en torno a lo humano. *Del pobre al precario*: allí emerge un terreno que conjuga nuevas éticas y políticas de la vida, de la supervivencia y de la existencia corporal que ya no se acomodan a los modelos humanistas y antropocéntricos. Pensar la tensión entre pobreza y precariedad, tal como se ilumina desde Lispector, nos permite, creo, comprender mejor y potenciar con más precisión esa dimensión ético-política del viviente.

Segundo punto: esa misma tensión sobre presupuestos humanistas afecta otra figura decisiva para pensar antagonismos sociales y temporalidades colectivas: la figura del “trabajador”. Los precarios –esto queda muy claro en la Macabea de *A hora da estrela*– emergen en el revés de la figura humanizante, socializada y frecuentemente redentora e idealizada del “trabajador”, y en esa tensión cifra otras de sus políticas. A distancia del “pobre” y del “trabajador” –sin necesariamente contraponérseles, sino en su tensión respecto de esas figuras– el precario cifra un reordenamiento de cuerpos, temporalidades y modos de subjetivación que son propios de la sociedad neoliberal.

El/lo precario, entonces, como signo histórico y social del presente, y como una cifra de sus ambivalencias: una nueva configuración y producción de subjetividad; una recomposición de líneas de fuerza, una reorganización de materias, sentidos y posiciones de sujeto. El precario no coincide, como veremos, con el pobre; no es el desempleado, no es el lumpen, no es el delincuente, no es la víctima ni el *homo sacer*, aunque los atraviesa y los reparte de un nuevo modo. Surge en el corazón de las sociedades neoliberales, y retrabaja tradiciones culturales y políticas previas a las que reordena e ilumina de un nuevo modo. Articula líneas económicas que pasan por la nueva inseguridad que las economías neoliberales inyectan en el universo del trabajo bajo la consigna de la hipercompetitividad y del fin del “pleno empleo”; líneas políticas que pasan por la nueva conciencia sobre la vulnerabilidad de los cuerpos y la vida ante la gestión política de la protección social; líneas afectivas, en la medida en que demarca lugares de subjetivación e identificación individuales y colectivas; y líneas ambientales, en tanto ilumina los modos en que la gestión política del medio ambiente afecta directamente la vida y la supervivencia de los cuerpos. Es, como decíamos, una *figura transversal*: desclasifica repertorios, identidades y lenguajes, cruzando de nuevos modos vocabularios de la economía y de la subjetividad, e iluminando nuevos anudamientos políticos entre, por caso, cuerpo y medio ambiente.

Hacer la cartografía de este nuevo personaje y de este territorio existencial es una de las tareas claves de la crítica del presente. La escritura de Lispector es, como veremos, una caja de herramientas formidable para esa tarea.

### UNA FIGURA CONTAGIOSA

*A hora da estrela* es, sin duda, el punto de entrada central para pensar la cuestión de lo precario en Lispector. Es un texto que recupera ciertos materiales, figuras, interrogaciones que Lispector ya había trabajado (en *A paixão*, en *Água viva*; también en las crónicas) pero sitúandolos en torno a una figura políticamente más densa como es la de Macabea, y en torno a ese horizonte de precariedad –el texto se publica en 1977– que es lo que, quiero sugerir, *Macabea inscribe* en la cultura. El texto de Lispector trae *otros 70*: no los de la emergencia de los proyectos revolucionarios, y su eventual derrota, ni la de las tensiones propias de la modernización autoritaria de las dictaduras regionales; tampoco los del incipiente *desbunde* que será una de las marcas de los 80 brasileros. Los 70 que el texto de Lispector reflejan, sin duda, como bien lo indica Garramuño,<sup>3</sup> ese “desencanto” de lo moderno propio del fracaso de

<sup>3</sup> GARRAMUÑO, F., *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

los proyectos revolucionarios, desencanto que también cobra la forma de ese nuevo personaje que será el protagonista de la sociedad neoliberal que ya en los 70 está en gestación: el *precario*. Macabea precaria: *A hora da estrela* está mapeando –a ciegas, si se quiere, como en toda cartografía efectiva y práctica– ese nuevo terreno en el que la precariedad se vuelve una herramienta para entender los efectos, las subjetivaciones y las luchas que serán específicas al orden neoliberal.

Hay un procedimiento formal que se trabaja de modos nítidos en *A hora da estrela*, y que es indicativo de la reconfiguración que viene con lo precario. Se trata de ese efecto contagioso, contaminante, demarcador de todo límite individual que viene con el personaje de Macabea; esto es, el modo en que Macabea no termina de ser un personaje en sentido estricto –porque el texto no quiere delinear allí una “persona” como tipo/signo social– sino que es más bien un dispositivo formal que suspende toda demarcación individual, un dispositivo de relación, de transferencia o de tráfico de afectos, que no reclama cierre formal sino al contrario una apertura insistente hacia su exterior –hacia el narrador, y desde allí, hacia la autora y los lectores–: el personaje como una *pragmática de tráfico de afectos*. Es similar, en este sentido a la Angela Pralini de *Um sopro de vida*, texto que le es cercano en el tiempo: una figura que no termina de demarcar el contorno de la persona –en el sentido teatral del término, como lo subraya Roberto Esposito– y que se abre a un registro de fuerzas que la atraviesan. Macabea es pegajosa, se adhiere a su alrededor; está hecha de una sustancia en relación a la cual no es posible trazar un límite, una frontera y una distancia, una distribución más o menos estable: algo incontenible viene con ella. Seguramente se recordará la proliferación de expresiones con las que el narrador Rodrigo M intenta señalar esto: “lama negra”, “melado pegajoso”,<sup>4</sup> “material poroso”,<sup>5</sup> como si el cuerpo mismo de Macabea no pudiese respetar o contenerse en sus propios límites, “pois a datilógrafa –escribe Rodrigo– não quer sair dos meus ombros”.<sup>6</sup>

Esto se hace aún más evidente en esa célebre escena, breve pero decisiva y densísima, en la que Rodrigo y Macabea se cruzan, por un instante, en una calle de Río:

E que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de **perdição** no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> LISPECTOR, C., *A hora da estrela*, Sao Paulo, Francisco Alves, 1993, pág. 30.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 30.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 22.

“Ar de relance”: en el instante algo que se “pega”, en el azar y la contingencia del encuentro imprevisto en la calle, algo en el aire –en la atmósfera, como una especie de fuerza ambiental–, que llega anónimamente, sin origen, sin causa aparente, desde el cruce azaroso en la multitud de la calle: el “sentimiento de perdição”. No hay lenguaje, no hay conversación, no hay relatos compartidos: hay un entre-cuerpos. Hay, sí, un oscuro reconocimiento: ambos vienen del Nordeste. Sin embargo, este origen compartido no es privativo: porque lo que circula en la escena es un saber, un saber que se tiene por el hecho de estar vivo, de ser un cuerpo viviente –un saber que se manifiesta o se actualiza en el encuentro entre los nordestinos en Rio, esos fuera-de-lugar, pero que desde ese encuentro, desde el “entre” que instituye, se distribuye hacia afuera: contagia todo lo que tiene alrededor. Por eso Rodrigo dice, no sin ironía: “assim é que os senhores sabem **mas** do que imaginam...”.<sup>8</sup> “Os senhores” somos nosotros: los lectores. Entonces, el “ar do relance” que se contagia, el saber que también se contagia y que llega al lector: en torno a Macabea todo es inintención, línea de arrastre que se “pega” a Rodrigo pero también al lector –y, sin duda, a esa figura inestable, a la vez espectral y ubicua que es “CL”. Y eso que llega se queda con Rodrigo, tiene una naturaleza y un poder adhesivo, y desde ese umbral corporal, orgánico, que tiene que ver con la existencia en tanto que cuerpo viviente y con el afecto: “sentimiento de **perdição**” –se vuelve una especie de inyunción ética y estética como obligación o necesidad de escribir, una zona o línea de imantación de lenguajes. Es, entonces, antes que nada, una distribución, una formalización de fuerzas y de afectos. Insisto con el “contagio” justamente porque eso que emerge y se impone en Macabea no pasa tanto por una relación discursiva, en el ámbito de la significación, sino por ese entre cuerpos, por ese espacio o espaciamiento que se traza entre vivientes, en la mirada y el rostro, que pasa por el afecto y que Macabea ilumina bajo una nueva luz.

Macabea aparece así como un *dispositivo formal que distribuye una nueva materia compartida o compartible*, un nuevo “entre”. Algo en común –*un nuevo común*– que pasa entre Macabea, narrador, autora, lector: algo que afecta, y que hace presión sobre todas esas figuras; un nuevo centro de gravedad: de eso se trata Macabea. Ese “entre”, eso común que se anuncia en Macabea, no coincide con retóricas previas de lo común y de lo compartido. Macabea no es, de ninguna manera, el sujeto de una cultura nacional o una cultura popular; está más bien en el límite exterior de lo cultural. Tampoco pasa por la raza o por una racialización que subtendería retóricas o gramáticas de la comunidad: Macabea refiere, más bien, como veremos, a una especie de sub-raza, el residuo racial de los celebrados mestizajes. Tampoco la “mujer”, dado

---

<sup>8</sup> Ibídem.

que si, indudablemente, aquí lo femenino es una dimensión decisiva para la reflexión sobre lo precario que se lleva adelante en *A hora...*, eso femenino no coincide con las determinaciones biopolíticas del género, con los modos de subjetivación que se conjugaron en torno a la mujer como identidad y como norma y con los que Macabea, claramente, no coincide. Tampoco –y esto es clave– ni siquiera la lengua o el lenguaje es aquí terreno compartido: Macabea tiene lugar en el límite del sujeto parlante como suelo del lazo intersubjetivo; está en el límite, pues, de lo humano, en una contiguidad y una proximidad con lo animal que en *Lispector* se revelará decisiva. Macabea, que sin duda verifica las inscripciones biopolíticas de la nación, la raza o el género, no termina de coincidir con ellas; más bien, las inscribe y las excede, para gesticular hacia otro umbral, otro suelo desde donde traza un nuevo terreno o dimensión de lo común, otra retórica (es decir, otra gramática de las formas) en la que se hace visible una nueva repartición de lo que nos atraviesa y nos constituye en común. Ese terreno o esa redistribución pasa, quiero sugerir, por la precariedad vuelta condición compartida, un modo de inscribir políticamente la vida, y que Macabea –y la escritura de *Lispector*– vuelve contagio, presión, centro de gravedad.

#### DE LA POBREZA A LA PRECARIEDAD

En este sentido, esta capacidad de arrastre y de contaminación que, desde su resolución formal, parece caracterizar a la figura de Macabea impacta directamente sobre uno de los desplazamientos que creo tienen lugar en *A hora da estrela*, y que pasa por los modos en que se inscribió al pobre y a la pobreza –y desde allí, al sujeto popular– en la cultura moderna latinoamericana. Como ha sido abundantemente señalado, el personaje de Macabea verifica las retóricas de la pobreza, los lugares comunes o estereotipos violentos en torno a la nordestina, toda la violencia que se conjuga en esos lenguajes racializantes en los que clase, cultura regional, e incluso género se estampan sobre el dibujo de una especie de sub-raza, un “subproducto”, que, como dice el narrador, “**nao** tinha força de raça”. Seguramente se recordará la violencia de las palabras de Rodrigo: “Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão –os maus antecedentes de que falei...”. Se le mueren los padres, la cria la tía beata. Tiene la cabeza “de ossos fracos por falta de cálcio”<sup>9</sup> y “seus pequenos óvulos tão murchos”. En Macabea se hacen explícitos los vocabularios culturales que biologizan y racializan los antagonismos económicos y culturales, y que han sido una matriz sistemática de representación del pobre (y de la clase) como “otro” social pero también como, por así decirlo, un “otro” biopolítico

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 36.

–la sub-raza, el sub-humano, el menos que humano, la pura alteridad vuelta cuerpo, herencia biológica y racial, resurgencia de una animalidad indócil a toda fuerza civilizatoria. El pobre como “cesura biopolítica”, para decirlo en términos de Agamben, como fractura interna de la nación, la fractura que la nación debe “superar” ya sea vía revolución o vía desarrollo, pero que en todo caso indica el lugar del pobre como el lugar de una alteridad radical que no se limita a la desigualdad social sino que se biologiza y se ontologiza: en el borde mismo de la especie.

Ahora, bien, *A hora da estrela* verifica esas retóricas pero al mismo tiempo las excede, las hace girar sobre sí mismas, llevándolas a un punto de saturación y de extenuación, como si el esfuerzo por “othering” Macabea por medio de esas marcas biopolíticas fracasara, y la distancia que esa violencia quiere estampar se resolviera en una proximidad vertiginosa. Como si las representaciones de la pobreza como “otro” biopolítico, como materia de antagonismos raciales, culturales y de género, *fallaran*, no pudiendo contener esa nueva materia y esa nueva condición generalizada que se está volviendo más explícita, y que se lee bajo el signo de lo precario. Macabea se hace cargo de la relacionalidad intensa, multiplicada, que se inscribe en ese *bios* que hace su irrupción en la cultura. Y hará de lo precario la marca de eso viviente que se expone en Macabea. *A hora da estrela*, entonces, podemos pensar, está entre dos retóricas, entre dos inscripciones políticas de la vida, la del “pobre” y la del “precario”, y señala, como quizá ningún otro material, el terreno de este desplazamiento y de esta tensión que es, creo, decisivo para los modos en que pensamos la condición precaria.

Una clave para pensar esto pasa por la representación de las “domésticas” en las crónicas de Lispector, donde son una figura recurrente. Por lo general leídas como “antecedentes” de los textos de ficción, las crónicas dan cuenta de la insistencia de los antagonismos de clase en la escritura de Lispector, y que funcionan sobre todo como modeladores de la vida cotidiana y como instancias del paisaje social –razones suficientes para pensar las crónicas como materiales con peso y significación propia, y no solo como provisión de materiales para la ficción. Un hilo común que parece recorrer las muchas y diversas crónicas en torno a las domésticas es la distancia, el antagonismo cuando no la directa hostilidad entre patrona y empleada y que es uno de los modos en que el antagonismo social en general se inscribe en la escritura de Lispector. Las escenas entre patrona y empleadas matizan la tensión de clase alrededor de ese escenario, que en Lispector es fundante de lo femenino: la identificación quebrada, el espejo roto de esas *otras* con las cuales no hay, no puede haber, identidad compartida o lazo que eluda la desigualdad entre ambas. “Ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma

ofensa à humanidade”.<sup>10</sup> Un abismo separa a las “criadas” del propio lugar como sujeto, abismo en el que se refleja, como señala Peixoto, el sedimento de la sociedad esclavista.<sup>11</sup> Dos crónicas son ilustrativas de esta distancia irreductible. En una –“Como uma corça”– Lispector rememora una empleada, “Eremita”, cuyos ojos castaños era “intraduzíveis”, y que se caracterizaba por quedarse ausente, su rostro perdido en una “tristeza impessoal”.<sup>12</sup> Esas ausencias y ese misterioso silencio, resuelve Lispector, se debían a que “ela descobrira um atalho para a floresta”:<sup>13</sup> Eremita habita paralelamente el mundo del bosque, el reino vegetal y animal al que retorna, y que la acompaña incluso en sus tareas habituales (“Ela se arranjava para servir muito mas remotamente, e a outros deuses”).<sup>14</sup> Criatura natural, habita en parte en otro mundo, inaccesible y pura distancia –en el que también aprende a robar “de leve”, robos menores en la despensa, como un animal furtivo. En otra crónica, “O lanche”, Lispector imagina un té con todas las criadas que tuvo en su vida, incluso las que olvidó (para esas, una silla vacía). Se trata de una reunión con espectros, y como tales son convocadas: “redivida, morta-viva”,<sup>15</sup> cada criada empieza a pronunciar las frases que la caracterizaban, como una especie de máquina parlante.<sup>16</sup> Animalizadas, espectralizadas, las empleadas a la vez asedian la escritura de Lispector –justamente porque la escritora no termina de saber dónde ponerlas para trazar un lazo más estable, ni de asignarse un lugar más habitable ante ellas– pero lo hacen siempre bajo el signo de una alteridad irreductible, insuperable, sin sutura. Esa otredad, que en Lispector se vuelve una inyunción ética, se matiza desde un antagonismo de clase sobre el que se invisten marcas culturales, sociales, religiosas, raciales. Y tiene lugar sobre esa “ofensa” a la humanidad que es el sedimento filo-esclavista sobre el que se recorta la figura de la criada, como matriz de representación en Lispector de la pobreza.

Esa alteridad, esa otrorización están, como ha sido señalado, en la base del personaje de Janair, en *A paixão segundo gh*, especialmente en su proximidad a lo animal –aunque lo espectral no deja de resonar en ese personaje

---

<sup>10</sup> LISPECTOR, C., *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1999, pág. 71

<sup>11</sup> PEIXOTO, M., “Fatos são pedras duras. Urban Poverty in Clarice Lispector”, en PAZOS ALONSO, C., y WILLIAMS, C., (editoras), *Clores to the Wild Heart: Essays on Clarice Lispector*, Oxford, Legenda, 2002, pág. 106-125.

<sup>12</sup> LISPECTOR, C., *A descoberta do mundo*, op. cit., pág. 71.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 72.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 277.

<sup>16</sup> “Comida é questão de sal. Comida é questão de sal. Comida é questão de sal. Lá vem a lordeza: te desejo que obtenhas o que ninguém pode te dar, só isso quando eu morrer. Foi então que o homem disse que a chuva era de ouro, o que ninguém pode te dar...”, *ibidem*, pág. 278.

y su silencio. Y reaparece en Macabea, como figuración de la migrante pobre en Rio: la pura alteridad de la otra social, el pobre como referencia a otro mundo distante e inaccesible, a la vez más pleno y más privativo. Pero si en las crónicas las domésticas figuran esa distancia insistente entre las clases, ese abismo sin sutura, Macabea invierte esa matriz y transforma esa alteridad amenazante y constitutiva en una proximidad de fuerza ética y política bajo el signo doble de lo animal –que ya se había trabajado en *A paixão...*– y de lo precario. Eso que se había acordonado como distancia de clase (eso que, podríamos decir, la noción misma de clase había intentado acordonar y contener como distinción estructural), empieza a filtrar y a permear de nuevos modos el paisaje de lo social, y Macabea será un sensor de ese desplazamiento incipiente. La paradoja de ese contagio, como vimos, es que no tiene lugar en nombre de la humanidad, de las retóricas compasivas de una igualdad ontológica más allá de las clases, sino todo lo contrario: en el nombre de lo que tensa lo humano, lo que lo desborda, lo que trae, con una nueva fuerza política, los cuerpos y sus vidas al centro de la interrogación. Lo precario, entonces, tensa la lógica del antagonismo y la alteridad que definen los itinerarios del pobre y la sustituye por los modos de lo próximo, lo constitutivo, lo contagioso: Macabea funciona como un operador formal de ese pasaje.

### POBREZA, PRECARIEDAD: EL VIVIENTE EN CUESTIÓN

Quizá aquí convenga alguna clarificación conceptual. Dado que se objetará, la pobreza, en cualquiera de sus modulaciones, siempre implica ya la precariedad o al menos una relación con esa constelación de problemas y de interrogaciones que pasan por lo precario; no tiene mayor sentido diferenciar o contraponer “pobreza” y “precariedad” en la medida en que ambas nociones apuntan a un mismo horizonte de desposesión, abandono, explotación y violencia. Y en gran medida, esto es así, claramente. Sin embargo, creo que vale la pena señalar una diferencia y un desplazamiento, del cual Macabea, tal como estoy intentando plantear, sería un índice. Porque si las retóricas de la pobreza han orbitado, como vimos, alrededor del antagonismo entre clases, y/o entre cuerpos racializados (o incluso entre “partes” de la nación en conflicto),<sup>17</sup> o alrededor de la distancia que separa a excluidos e incluidos, a los representados de los invisibilizados, si el pobre y su pobreza han producido las retóricas de la alteridad que desfondan los mecanismos de la representación modernos, la precariedad o la vida precaria, en cambio, funciona so-

---

<sup>17</sup> Sá, L., “De cachorros vivos e nordestinas mortas: *A hora da estrela*, e o mal estar das elites”, en GARRAMUÑO, F., AGUILAR, G. y di LEONE, L., *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, págs. 76-92.

bre un procedimiento íntegramente diferente –funciona sobre la base, como vimos, del contagio, la contaminación, la proximidad, el impacto adhesivo; esto es, como fuerza afectiva, como afecto que oscila entre cuerpos, entre lugares de sujeto, y que impone una proximidad a partir de una inseguridad siempre generalizable. *El pobre es, siempre, el otro; el precario es, en cambio, el mensajero de una nueva inseguridad de la cual no estoy ni estaré nunca lo suficientemente protegido.* Esa tensión y ese desplazamiento es el que *A hora da estrela* dramatiza en torno a Macabea y a las figuras que ella convoca, que son las figuras de la “literatura” –“Rodrigo SM”, “CL”, “os senhores” lectores– como modulación de lo colectivo: un público. Algo que no se acomoda a los modos en que el pobre había sido inscripto por la cultura, y que amenaza no con la violencia (“de clase”) sino con una nueva condición precaria que no se puede poner a distancia, ni siquiera, como lo demuestra Rodrigo, al precio de una violencia retórica que fracasa ante nuestros ojos y exhibe esta condición precaria que está haciendo su irrupción.

Lauren Berlant trabaja en su *Cruel Optimism* esa condición expansiva de lo precario en torno a la pregunta sobre el precariado o los precarizados como “clase afectiva”. ¿Qué significa esto? Evidentemente, no que lo precario se defina por un tipo o un repertorio de afectos, sino por el hecho de que la precariedad, allí donde se politiza o donde produce subjetividad, puede funcionar como un conector, un modo de afectación entre cuerpos, individuos, grupos que no tienen, necesariamente, una misma posición en el mapa de desigualdades estructurales pero que comparten esa misma sensación, un “imaginario afectivo”, en palabras de Berlant, que remite a un “sentido” (*sense*: significado y sensorialidad) en el que “la precariedad dramatiza la situación del presente”<sup>18</sup> –un estar expuestos (y “dramatizar”, escenificar), de modos diferenciales, a la nueva lógica de la inseguridad y la desprotección que las sociedades neoliberales volvieron regla de juego. “Clase afectiva” –noción sin duda problemática–,<sup>19</sup> entonces, como indicador de una dimensión en la que la distribución de privilegios y de exclusiones sociales se refleja no tanto en la “posición objetiva” dentro de la estructura económica, sino en el umbral de afectos que hablan de distintas trayectorias sociales pero

<sup>18</sup> BERLANT, L., *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011, pág. 195.

<sup>19</sup> Recurrir a la noción de “clase” como categoría que actualiza una economía afectiva resulta, como ha sido señalado, problemático: vuelve la precariedad una correlación de imaginarios afectivos, que pueden fácilmente ocultar o eludir desigualdades “estructurales”. Para una discusión de las relaciones entre “precariado” y “clase”, véase SEYMOUR, R. “We are all precarious. On the concept of the ‘precariat’ and its misuses”, [en línea]. Disponible en: [http://www.newleftproject.org/index.php/site/article\\_comments/we\\_are\\_all\\_precairous\\_on\\_the\\_concept\\_of\\_the\\_precairiat\\_and\\_its\\_misuses](http://www.newleftproject.org/index.php/site/article_comments/we_are_all_precairous_on_the_concept_of_the_precairiat_and_its_misuses); STANDING, G., *The Precariat: the New Dangerous Class*, London, Bloomsbury Academic, 2011.

que comparten su exposición a distintas lógicas de vulnerabilidad. Y donde, como sugiere Butler, identidades y grupos heterogéneos encontrarían líneas de conexión, de identificación, de potencial alianza, a partir de ese terreno hecho de afectos y de afectaciones compartibles.

A diferencia de Berlant, sin embargo, que piensa la cuestión de la “clase afectiva” en torno a los filmes de Cantet –en los que se escenifica el derrumbe de las expectativas de la clase media en la era neoliberal–, *A hora...* narra no tanto la configuración de una “clase afectiva” o de un “imaginario afectivo”, como la inminencia de un nuevo “común”, una transversal entre clases que se ilumina como condición precaria. Y en este sentido, la noción deleuziana de afecto funciona mejor para describir esa emergencia en tanto fuerza relacional que pasa antes que nada por el cuerpo, por una especie de física de la relación, y que desde ahí se vuelve subjetividad. Creo que esto es importante justamente para subrayar el hecho de que la retórica de la precariedad en *Lispector* pone en el centro de la escena el cuerpo como multiplicidad –esto es, el cuerpo como terminal de una red de políticas que hacen a su protección y a su abandono: el *viviente*. Ese viviente como terreno de precariedad y de precarización, y por lo tanto, hecho de las relaciones y de la relacionalidad intensa –eso es lo que emerge como protagonista y como horizonte que se conjuga en torno a lo precario. La identidad de clase no funciona en *A hora...* como el índice que ilumina la condición precaria; más bien, es ese viviente, en la materialidad misma de su existencia, lo que expresa esa condición vuelta suelo contagioso, una condición que se impone con una nueva fuerza de realidad. Dado que “precariedad” tiene una resonancia ontológica que “pobreza” no tiene, y que tiene que ver con la conciencia creciente, que el neoliberalismo ha hecho ver de múltiples maneras, sobre la relación entre la vida, lo viviente, el *bios*, y una vulnerabilidad que le es constitutiva y que constituye nuevos territorios existenciales en torno a los cuales pensamos la experiencia humana, pero por eso mismo se refleja en los cuerpos no-humanos (sobre todo de los animales) con los cuales compartimos la exposición al dolor, al sufrimiento y a la muerte. Entonces, la precariedad o “lo precario” reconstituye el terreno, desclasifica la distinción entre lo ontológico y lo político, entre lo que sería “natural” y lo que sería “social”, iluminando el terreno justamente de eso que llamamos “biopolítica”.

Por esto mismo, este desplazamiento entre pobreza y precariedad **subraya** la dimensión de lo no-humano en la imaginación de lo precario y en el horizonte de politizaciones posible que traza. El pobre gravita en torno a las representaciones de lo humano; es inseparable de una matriz humanista en la que la degradación y la deshumanización se contrapesan contra una humanidad plena, originaria, que funciona como horizonte normativo.

El precario, en cambio, no proviene de vocabularios humanistas sino biopolíticos: precario no es el sujeto; es el cuerpo y la vida que lo constituye. Lo que emerge bajo la luz de lo precario es el viviente, y ese viviente no coincide nunca del todo con lo humano. Lo desborda y lo excede, pero también lo desplaza como centro de la pregunta por lo político. Precariedad es, *antes que nada*, algo que se comparte con el resto de lo viviente. El punto de partida del ser precario, de la vida precaria, no tiene rostro humano: no tiene rostro, tiene el pulso, el pulsar de un viviente en su afirmación siempre al límite de su supervivencia. Por eso, *A hora da estrela* comienza (al menos uno de sus no-comienzos) no con Macabea, o con el narrador, o con algún “yo”; empieza con células que, al azar, se afirman, y en esa afirmación arranca una novela que, en su artificio mismo, dice que no hay comienzo porque la vida no tiene, en sentido estricto, origen propio. El terreno, entonces, es el del viviente, no el del humano: a ese terreno pertenece la precariedad, y es hacia ese terreno adonde arrastra las imágenes, las formas, los sentidos de la cultura.

## PRECARIEDAD Y TRABAJO

Esta naturaleza a la vez próxima y afectiva de lo precario tiene otra dimensión que resulta clave para pensar sus nuevas cartografías, y que encuentra en Macabea su línea de formalización. Esta dimensión pasa por los modos en que la vida precaria *suspende* las subjetivaciones que pasan por el trabajo y por la figura del trabajador. Volvamos a Macabea: el narrador, Rodrigo, deja más que en claro el hecho de que Macabea no es exactamente una explotada, una fuerza de trabajo extenuada y no compensada, una figura de la injusticia económica y social. Más que una proletaria explotada, Macabea –la crueldad de Rodrigo deja pocas dudas al respecto– es no-empleable: es un cuerpo en el límite de las formas reconocibles de productividad económica. Recordemos que Macabea empieza su historia como *desocupada*: la figura de Macabea se conjuga en torno a la desocupación y al trabajo y la “empleabilidad”, la capacidad de Macabea para ser empleada, para ser productiva.

“Mal tem corpo para vender”, dice Rodrigo; las chicas como Macabea (y son un tipo, desingularizadas), “**nao** notam sequer que **sao** fácilmente substituíveis e que tanto existiram como nao existiram”.<sup>20</sup> Macabea es la superflua, parte de esa población excedente que será específica y sistemática en sociedades que han renunciado al pleno empleo (que había sido, como sabemos, el horizonte normativo del desarrollismo). Pero recordemos también ese comienzo abrupto de la historia de Macabea, ese “vou agora começar

<sup>20</sup> LISPECTOR, C., op. cit., pág. 23.

pelo medio diciendo que –que ella era incompetente. Incompetente para a vida”.<sup>21</sup> Macabea arranca con la incompetencia: de nuevo, las capacidades, las facultades, la “productividad” de Macabea: eso es lo que no tiene, y lo que en gran medida la define (*la que no puede competir*, la que no puede arrancar siquiera con alguna competencia porque no tiene las capacidades requeridas para eso que llamamos “la vida”: la *unfit*, la menos apta en todo imaginario de la “lucha por la vida” en clave de darwinismo social). Emerge allí donde su “potencialidad” –difusa, que no se resuelve en “competencias”–<sup>22</sup> no se reconvierte ni en la figura del trabajador fordista propia del desarrollismo pero tampoco coincide con el proletario que será, en los imaginarios revolucionarios, capaz de desalienar el trabajo y reconducirlo hacia su utilidad colectiva. Y –mucho menos– tampoco coincide con esa otra figura que es la que está emergiendo como horizonte de subjetivación en las nacientes sociedades neoliberales: la “empresaria de sí misma”, el sujeto del “capital humano” que, tomando distancia del trabajador clásico, quiere hacer de su existencia como viviente y como sujeto social una empresa (y que será una figura decisiva en las décadas por venir: la inmigrante precaria como figura de una nueva empresariedad).<sup>23</sup> Ni trabajadora –o proletaria–, ni emprendedora o empresaria de sí: Macabea emerge en el revés de las dos figuras económicas de las modernizaciones latinoamericanas y de sus matrices en torno al trabajo. No convierte su energía corporal en “fuerza de trabajo” intercambiable por un salario, ni tampoco en “capital humano” que pueda ser movilizado bajo el formato de la empresariedad neoliberal emergente. “Mal tem corpo para vender”: un cuerpo en el revés de los universos disponibles de la productividad, del trabajo y de la obra. La vida precaria aquí es, entonces,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 32.

<sup>22</sup> Ni tampoco, valga la aclaración, en la figura de artista o de escritor/a, que será una resolución sistemática de la incompetencia en distintas inflexiones de la disciplina capitalista, y que reaparece en las escrituras y narraciones de lo precario. Es interesante, en este sentido, el contraste entre *A hora ...* y una crónica reciente –una picaresca– del trabajo precario en Francia, *Précaire* (Mustafá Belhocine, 2016). Allí, después del recuento de su infructuosa búsqueda de trabajo y de pintar la postal escalofriante de la precarización laboral en la Francia contemporánea, el narrador termina definiendo su no-posición en el mundo laboral con un “Je suis écrivain!” que cierra la crónica, como si el “escritor” registrara, justamente, la posición de los que no tienen posición en el presente. Esa alternativa no está disponible para Macabea –empezando porque justamente tiene dificultades para tipear correctamente las palabras que se le dictan: la suya es una contra-escritura, una interrupción del flujo de lo escrito. Ver, en tal sentido, el análisis iluminador de Sarah Wells sobre Macabea ante la máquina de escribir y sus resonancias en la escritura de Lispector, “Pounding Away at the Typewriter: Authorship and Proprioception”, in WELLS, S., *Media Laboratories*, en prensa.

<sup>23</sup> Véase: GAGO, V., *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.

antes que nada irreductible al trabajo. *Precariedad = desobra*:<sup>24</sup> suspende las subjetivaciones disponibles en torno al trabajo: las “formas de ser” un sujeto que se juegan alrededor del trabajo.

El texto de Lispector no quiere dejar muchas dudas al respecto. Registra el universo del trabajador fordista, su imaginario, a través de la figura de Olímpico, el “metalúrgico”: Macabea y él forman “un casal de clases”, la pareja de la dactilógrafa y el metalúrgico. Pero Macabea, justamente, no encaja en esa postal de la sociedad disciplinaria, tan propia de los universos desarrollistas latinoamericanos. Y no encaja no por transgresora, sino por desistencia, por sustracción, por su “incompetencia”. Macabea no se encuadra en la figura de la dactilógrafa pero tampoco en las posiciones disponibles para una mujer pobre: “esposa”, “madre”, “trabajadora sexual”: su cuerpo no se puede vender ni en el mercado del matrimonio y la reproducción, ni en el de la prostitución. Se recordará el señalamiento de Rodrigo respecto de la inutilidad reproductiva de Macabea: “**nao** tina força de raça”, por oposición a Gloria, la compañera de trabajo carioca, que sí aparece marcada como la buena mezcla racial con potencial de dar buenos especímenes; Gloria sí es apta para la reproducción y la maternidad; por eso, en ese teatro de subjetivaciones esquemáticas en torno al trabajo y la reproducción que es *A hora da estrela*, podemos pensar, Olímpico elige a Gloria.

En este sentido, es interesante que esa precariedad que se anuncia en Macabea –el cuerpo económicamente superfluo que será uno de los rostros de la sociedad neoliberal– implique antes que nada *una suspensión de las subjetivaciones disponibles para una mujer pobre*: no es, como vimos, la “trabajadora” ni la “empresaria de sí”; tampoco el lugar que sería una de las posibilidades más cercanas para una muchacha pobre en Rio: el trabajo sexual. Pero tampoco es apta para el trabajo reproductivo asignado a la “mujer” como lugar de subjetivación. Ni empleo formal, ni empresarialidad, ni trabajo sexual, ni trabajo doméstico: sin ser, repito, transgresora, encarnando una pasividad radical, Macabea desmarca y desmonta los modos de subjetivación a partir del trabajo que le están reservados. Al hacerlo, libera o despliega una vida o un viviente que se hace visible en la revocación del anudamiento, tan sistemático en la tradición moderna que atraviesa el liberalismo y llega hasta el neoliberalismo, tan constitutivo de nuestros modos de producir sujetos, que es el anudamiento entre la vida –su potencia, su fuerza, su tiempo– con la producción y con el trabajo.

En esto se hacen evidentes dos desplazamientos que son, quiero sugerir, clave. El primero: el trabajo deja de funcionar como “producción de

---

<sup>24</sup> Para la cuestión de la “desobra”, véase: NANCY, J. L., *La commonauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1990.

subjetividad”, como matriz de subjetivaciones sociales y políticas. El empleo –y su correlato en la figura del trabajador–, se debilitan como matriz de pertenencia social, fuente de dignidad y de identidad personal. Aquí *A hora de la estrela* registra, podemos pensar, un futuro que se está abriendo: el hecho de que en las sociedades del trabajo precario, en las sociedades en las que la precarización laboral será el núcleo de la gestión neoliberal, en esas sociedades el trabajo dejará de ser, crecientemente, instancia de subjetivaciones fuertes, de densidad simbólica y de pertenencia social. Trabajo y trabajador dejan de ser “revolucionarios” y también instancias de “desarrollo nacional”; queda un nuevo escenario demarcado por las retóricas del “capital humano”, que en Lispector no aparecen, y el universo de desocupación y de potenciales trabajos basura que es el escenario de precariedad que sí se abre para las nacientes Macabeas. Pero en todo caso, lo que interesa subrayar es que el trabajo clásico –en el sentido fordista– y la figura del trabajador dejan de ser núcleo de espesor político y de aliento ético.

Y –segunda consecuencia–: la precariedad *no se redime por el trabajo*. Aquí se evidencia uno de los desplazamientos más significativos que tienen lugar en torno a la precariedad por oposición a las retóricas de la pobreza que veíamos más arriba. Las retóricas modernas de la pobreza gravitaron sistemáticamente en torno al trabajo como horizonte normativo y como fuente de subjetivaciones socialmente valorizadas: el trabajo como fuente última de dignidad y de protección social. El universo, el mundo que gravita en torno a la precariedad funciona de un modo radicalmente diferente, al que Macabea ilumina y potencia de modos extraordinarios. Aquí la precariedad es irredimible por el empleo –la superfluidad de Macabea, su existencia económicamente superflua, no se resuelve por ninguna de las formas disponibles del trabajo, tanto en sus modulaciones capitalistas (entre desarrollismo y neoliberalismo) como en los horizontes revolucionarios. La superfluidad de Macabea, y su “incompetencia”, anuncia e ilumina una dimensión de lo precario que no se resuelve o no se sutura a partir del trabajo y de sus subjetivaciones posibles y sus dimensiones ético-políticas.

Una vida o un viviente irreductible al trabajo, que no se deja apropiar ni humanizar por la figura de ese trabajador que, para serlo, debe reclamar la propiedad sobre su cuerpo, su fuerza (como “fuerza de trabajo” para vender), o como “capital humano” –esa matriz del “individuo propietario” que ha sido, como dice Isabell Lorey, la base de modos de gubernamentalidad liberal y neoliberal, ese individuo que, para poder declararse “sujeto” o “persona”, debe antes que nada ser capaz de dominar eso viviente que constituye su dominio y su riqueza, y para ello, separarlo del tejido de relaciones (materiales, biológicas, sociales, tecnológicas) que lo hicieron posible; esa figura

*inmunitaria* que es el del inviduo y su cuerpo “propio”– esa figura es la que, en esa transición histórica que despuntaba en Brasil en los 70, se desvanece o se revierte en ese nuevo universo que viene con Macabea, y que encuentra en la precariedad uno de los modos de nombrarse y de aparecer.

Un viviente, en última instancia, que suspende la racionalidad productiva de la “obra”: eso es lo que aparece en esa Macabea, una suerte de revés, o de ambivalencia radical, que viene con lo precario. Los inútiles y los “muchos”, los inservibles y los que sobran: no es difícil escuchar las resonancias de esas fórmulas en los modos en que muchas retóricas económico-políticas (pero sin duda también morales, pastorales) nombran el paisaje de desigualdad que se construye desde el ordenamiento neoliberal. Lispector sitúa exactamente ese eje para Macabea; desde allí lo tensa y lo revierte.

Entre el trabajador disciplinario del desarrollismo y el empresario de sí neoliberal, y a distancia de ambos, un viviente precario que no se redime –y por lo tanto, no se humaniza: no se vuelve asimilable social y culturalmente, no ocupa lugares de sujeto– a través del trabajo ni a través de su capitalización, de su volverse propiedad. Justamente, en el momento en que el capitalismo iba a dar un nuevo salto de intensidad en sus modos de controlar y capitalizar la vida, ahí emerge la Macabea incompetente y precaria, su *contra-vida*, su *vida-otra*. Una vida, un viviente, un cuerpo cuya existencia es irreductible al trabajo y al trabajador, y fundamentalmente, es irreductible a esa figura del “individuo propietario” –propietario de sí, de su vida, de su cuerpo, de su “fuerza de trabajo”: la matriz del individuo como dueño soberano de eso que se constituye en su primera propiedad: su cuerpo, sus fuerzas, su potencia vital.

*Esa vida-otra que se anuncia en Macabea forma parte del terreno mismo de lo precario*, es una de sus posibilidades. Ahí se lee una de **sus** ambivalencias de lo precario: su desestabilización de viejas formas de disciplinariedad, que serán reemplazadas por las nuevas, y quizá más rígidas disciplinas del neoliberalismo, pero que al mismo tiempo abre un momento de indeterminación, una posibilidad. Allí Lispector sitúa una vida o un viviente, un bios, que no se deja articular ni formatear bajo esa “norma” de lo humano que es, para nosotros, el individuo propietario y los modos de subjetivar eso que llamamos el “cuerpo” y la “vida” propios. Fundamentalmente: lo precario como el terreno de un viviente que no se formatea bajo la matriz del trabajo, de la obra, de la productividad –ni la del capital ni tampoco la del trabajo socialmente valioso. Una vida que no se anuda en torno al trabajo: una desubjetivación respecto de esa matriz tan insistente en los imaginarios y las biopolíticas modernizadoras. Esa distancia que Lispector traza respecto del trabajo se volverá *sistemática* en las culturas latinoamericanas de lo precario de las décadas siguientes, que harán las cartografías de esos superfluos para los cuales las

nuevas economías, simplemente, no tendrán lugar, y donde toda idealización en torno al “trabajador” será implacablemente erosionada por la figura cuasi-universal del trabajo basura. Esa crisis del trabajo y del trabajador, esa distancia respecto de la tradición –frecuentemente progresista– del trabajo como ideal humanizador y como fuente de la dignidad de la vida, encuentra en Lispector, quiero sugerir, un punto de partida.

En **A hora...**, la precariedad pasa por una especie de *física*: un modo de organizar lo visible, una suerte de principio formal que reparte de nuevos modos cuerpos, territorios, afectos, fuerzas, líneas de posibilidad e imposibilidad, agenciamientos. Precariedad no es una realidad dada: es una reorganización profunda de lo real. Dicha reorganización traza *nuevos modos de localizar la fragilidad y la indeterminación en las cosas y en los cuerpos*; figura otras temporalidades –especialmente la relación con el futuro– y abre nuevos saberes en torno a ese umbral de lo viviente que llamamos “supervivencia”. Lispector vio esto, vio que esa condición precaria que se empezaba a instalar como el nuevo suelo del presente era antes que nada un régimen de las formas, un trabajo, intensivo, incesante, sobre los contornos y la hechura misma de lo real. Por eso construyó las herramientas –las formas– más precisas, y por eso las más radicales, para dar cuenta de eso precario que se instaló en el corazón de nuestro tiempo para quedarse. Lispector, nuestra “caja de herramientas”.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Agradezco muy especialmente la lectura y comentarios de Florencia Garramuño, Mario Cámara, Sarah Wells y Martín De Mauro.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERLANT, L., *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011.
- GAGO, V., *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.
- GARRAMUÑO, F., *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- LISPECTOR, C., *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1999
- , *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1999.
- , *A hora da estrela*, Sao Paulo, Francisco Alves, 1993.
- LLOREY, I., *States of Insecurity: Government of the Precarious*, London, Verso, 2015.
- NANCY, J. L., *La commonauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1990.
- PEIXOTO, M., “Fatos são pedras duras. Urban Poverty in Clarice Lispector”, en PAZOS ALONSO, C., y WILLIAMS, C., (editoras), *Clores to the Wild Heart: Essays on Clarice Lispector*, Oxford, Legenda, 2002, pág. 106-125
- SÁ, L., “De cachorros vivos e nordestinas mortas: *A hora da estrela*, e o mail estar das elites”, en GARRAMUÑO, F., AGUILAR, G. y di LEONE, L., *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, págs. 76-92.
- SEYMOUR, R. “We are all precarious. On the concept of the ‘precariat’ and its misuses”, [en línea], Disponible en: [http://www.newleftproject.org/index.php/site/article\\_comments/we\\_are\\_all\\_precarious\\_on\\_the\\_concept\\_of\\_the\\_precariat\\_and\\_its\\_misuses](http://www.newleftproject.org/index.php/site/article_comments/we_are_all_precarious_on_the_concept_of_the_precariat_and_its_misuses);
- STANDING, G., *The Precariat: the New Dangerous Class*, London, Bloomsbury Academic, 2011.
- WELLS, S., *Media Laboratories*, en prensa.



# MACUNAÍMA, EL PLATO INDIGESTO DEL BANQUETE MODERNISTA

Juan Manuel Fernández

“Plantei mandioca nasceu maniva,  
de ladrão de casa ninguém se priva,  
paciência!”.

Mario de Andrade, *Macunaíma*

En la crónica “Tacacá com tucupí” (1939), Mario de Andrade rememora una conversación con Blaise Cendrars, puede que de sobremesa, en su primera visita a Brasil (1924), en la que resuena el eco de la estética antropofágica. El poeta francés, ostentando cosmopolitismo, llama su atención sobre la cocina brasileña, a la que considera síntoma de una cultura plena y específica, y advierte que en sus viajes jamás se topó con un pueblo que, poseyendo una culinaria nacional, no tuviese también una cultura propia. Más que la procedencia de los platos, que descubre con la erudición de Mario, Cendrars acentúa el devenir que los hizo originales e inconfundibles. Mario de Andrade, cuyo cosmos era el Brasil, parte de esta anécdota para presentar, con el adobo de sus analogías literarias, una variada carta de platos representativos de las diversas regiones y destacar la cocina amazónica por su potencial refinamiento, considerándola, sin embargo, una excepción.<sup>1</sup> Para el autor de *Macunaíma* (1928), la culinaria brasileña suele ser, por lo regular, grosera y de difícil digestión:

Alguns comedores bons discordam de que a nossa cozinha seja completa. Acham-na pesada e incapaz de criar jantares dignos, leves e cerimoniais. Culinária própria do almoço, exclusivamente. Não há duvida que a maioria dos nossos pratos principais é pesada, mesmo grosseira. Pratos como a panelada de carneiro nordestina, o vatapá baiano, o tutu com torresmo são de violência estabanaada. O efó preparado à baiana é tão brutalmente delirante que nem somos nós que

---

<sup>1</sup> En una respuesta a una encuesta de la Editorial Macaulay (1933), Mario de Andrade confiesa: “gosto porém muito de arte culinária, invento pratos, e creio mesmo que se tivesse nascido noutra classe, seria algum cozinheiro famoso. E gosto enormemente de comer bem”. ANRADE, M., “Resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay”, *Entrevistas e depoimentos*, Ed. Org. Telé Porto Ancona Lopez, São Paulo, T. A. Queiroz Ed., 1983, pág. 40.

o comemos, ele é que nos devora. A primeira vez que ingeri uma colherada de efó a sensação exata que tive foi essa de estar sendo comido por dentro. Pratos que implicam a sesta na rede e o entre-sono... Algumas mesmo nos deixam num tal estado de burrice (de sublime burrice, está claro) que não é possível, depois deles, comentar sequer Joaquim Manuel de Macedo.<sup>2</sup>

El *Manifiesto Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade, otro de los diálogos con Blaise Cendrars, menciona también como sinónimo de la comida brasileña al *vatapá*, sabor bárbaro, primitivo, de exportación. *Macunaíma* suele ser leído como un producto más de esta estética *Pau-Brasil*, o antropofágica, una síntesis cultural que, al igual que los platos del Amazonas, ofrece la aspereza primitiva de la selva como un *background* de paladar. Partiendo de esta crónica-banquete, nos interesa interrogarnos sobre una cualidad indigesta de esta singular rapsodia de Mario de Andrade, coherente con su propio concepto de la cocina popular brasileña, que abre una brecha propia en la discusión que trama la estética digestiva del modernismo brasileño. Si bien es producto de la síntesis, un *melting pot* como quería Oswald, *Macunaíma* se ofrece como este *efó* preparado a la bahiana, que, en su “brutalidad delirante”, no es algo que comemos (incorporamos, sintetizamos), sino algo que puede comernos por dentro. Es una comida inasimilable que, en el mismo gesto de ser degustada, se vuelve y nos vuelve cosa; una de estas comidas para el almuerzo que deja un estado de ensoñación para la siesta, la hora del diablo meridiano.

### DE MUSARANAS Y MACANAS

Mario de Andrade, en una carta a Alceu Amoroso Lima, de poco tiempo antes de la publicación de *Macunaíma*, expone sus diferencias con Oswald de Andrade en torno al *Manifiesto Antropofágico*, de reciente aparición: “Não posso falar que acho horrível porque não entendo bem. Isso, como já falei para ele mesmo, posso falar em carta sem que fique cheirando intriga nem manejo. Os pedaços que entendo não concordo. Tivemos uma noite inteirinha de discussão quando ele inda estava aqui”.<sup>3</sup> Allí comenta también que, producto de las reiteradas críticas, en la presentación del manifiesto –el plato frío que le ofrece en su casa de Barra Funda– Oswald se retiró en mitad de la velada “meio estomagado”.<sup>4</sup> Unos de los primeros indicios de la famosa ruptura.

<sup>2</sup> ANDRADE, M., “Tacacá com Tucupi”, *Os Filhos da Candinha*, São Paulo, Livraria Martins Ed., 1963 [1939], pág. 220.

<sup>3</sup> ANDRADE, M., “Carta a Alceu Amoroso Lima”, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, Ed. Crítica Telê Ancona Lopez Coord., Florianópolis, Ed. da UFSC, 1988 [19/05/1928], pág. 400.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 400.

Prueba ello que no falta en la misma mesa de los antropófagos modernistas la dimensión agonista que exalta el propio manifiesto de Oswald, una lucha intestina de inmovilización y asimilación del otro. Ya en el rito tupí, están presentes las *musaranas*, las elaboradas trenzas con las que enlazaban a la víctima, y la *macana*, la maza con la que aplastaban el cráneo de quien serviría de alimento a la tribu.<sup>5</sup> En una carta a Murilo Miranda, Mario retoma, para hablar de sí, un juicio que sobre él hace Manuel Bandeira: “[...] na mais aberta das confidências, na alma mais de pijama em que me apresento, sou duma reserva e duma cerimoniosidade inglesa. E que o meu amigo mais íntimo jamais está perfeitamente a gosto junto de mim.”<sup>6</sup> Un “cem-por-centismo de tudoamar” en el que subsiste, sin embargo, un resto de preservación de la intimidad; la expresión de una individualidad evasiva, solitaria, que lucha contra la asimilación del otro.

En la misma carta a Amoroso Lima, Mario de Andrade sobre todo lamenta, sembrando suspicacias, las casualidades siempre oportunas de la publicación de los manifiestos de Oswald, que aparecen con toda su propaganda poco tiempo antes de la publicación de sus libros, siempre demorados por correcciones o falta de dinero, situación que los inscribe, contra su deseo, en un programa estético que no comparte plenamente, que desoye u opaca al suyo. Teme que, por ello, así como su *Losango Cáqui* (1926) devino *Pau-Brasil*, su *Macunaíma* parezca enteramente antropofágico. Mario ya había experimentado un corsé oswaldeano (su *musarana*) cuando este lo presentó en una crónica como futurista,<sup>7</sup> poco tiempo antes de la Semana del 22, momento a partir del cual esta estética se convirtió en mala palabra, sinónimo de locura

<sup>5</sup> Cf. METRAUX, A., *Antropofagia y cultura*. Traducción Silvio Mattoni, Apostilla de Raúl Antelo, Buenos Aires, Ed. Cuenco de Plata, 2011.

<sup>6</sup> ANDRADE, M., *Cartas a Murilo Miranda*, Org. Raúl Antelo, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1981, pág. 29.

<sup>7</sup> “O meu poeta futurista” (1921), es el título de la crónica oswaldeana de la polémica. “Assim falou o papa do futurismo” (1925), entrevista a Mario de Andrade para el diario *A Noite* de Rio de Janeiro, es un gracioso testimonio de su insistencia en quitar de sí mismo y de los artistas de la Semana el famoso mote. Ya en la primera pregunta se pone de manifiesto:

“—Falemos de literatura futurista, começamos.

—Já vem com futurismo! ...Fale Modernismo, que custa! E fica certo”. ANDRADE, M., Entrevistas e depoimentos, op. cit., pág. 16.

Vale considerar esta polémica como una consecuencia indeseada del uso de técnicas de propaganda por parte de los modernistas, entre ellas, la Semana de Arte Moderna, que posteriormente Mario reprochará incluso al propio Marinetti, cuando lo conoce en São Paulo, según su propio relato. *Ibidem*, págs. 40-41. Aprovechando esta visita, señala también en un artículo sobre el autor que “foi o maior dos malentendidos que prejudicaram a evolução, principalmente a aceitação normal do movimento moderno no Brasil”. ANDRADE, M., “Marinetti”, Taxi e crônicas no Diário Nacional, Tele Ancona Lopez (Org.), São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976b, pág. 191.

e improvisación. En el “Prefacio interessantissimo” de su *Paulicéia desvairada* (1922), obra que no había llegado a publicar antes de la Semana, Mario ofrece su primera desmarcación respecto de Oswald a la que sucedería otra en *A escrava que não é Isaura* (1924), no carente de afecto sin embargo, dado que a él le dedica el libro.

Esta obra ya expone como principio poético uno de los fundamentos de *Macunaíma*, el de generar *brincando* una molestia, una ajenidad que incomoda; término este, *brincar*, que en la rapsodia de Mario de Andrade guarda connotaciones eróticas:

O Poeta brinca.

Brincadeira sem importância mas que entre outros benefícios traz o de irritar até a explosão os passadistas. Ora a cólera dos passadistas é um dos prazeres mais sensuais que nós temos. Musset já enfraquecia propositamente as suas rimas só pra irritar Victor Hugo...<sup>8</sup>

Los pasatistas no son, en su propuesta, necesariamente una otredad, como en el manifiesto de Oswald; también pertenecen, como en el caso citado de Musset y Victor Hugo, al ámbito íntimo, ya sea por cercanía afectiva, ya sea por el sentimiento, frecuente en las expresiones de Mario, de estar hermanados en Dios. Vale recordar, en este sentido, **que**, así como *A escrava...* fue dedicada a Oswald, *Macunaíma* fue dedicado a Paulo Prado, el principal promotor de la Semana de Arte Moderna (1922), autor de *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928). Obra que puede considerarse disonante entre las del modernismo por su tesis pesimista, coherente con lo que era ya en ese entonces una convención decimonónica, la de la nación condenada al atraso por ser tropical y mestiza. Suele leerse a la rapsodia de Mario de Andrade en sintonía con este ensayo psico-social,<sup>9</sup> como otro retrato de similar perspectiva y sensibilidad sobre la misma esfinge nacional. Su protagonista, el héroe sin carácter, evocaría satíricamente las visiones sombrías de Paulo Prado.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> ANDRADE, M., “A escrava que não é Isaura. (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)”, *Obra Imatura*, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Ltda., 1980, pág. 231.

<sup>9</sup> Como ejemplo de esta lectura, cf. BOSI, A., “Situação de Macunaíma”, ANDRADE, M., *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., págs. 178-179.

<sup>10</sup> Este ensayo de interpretación nacional sostiene una concepción fatalista de Brasil, cuya decadencia, prácticamente irreversible, sería producto de las taras de cinco siglos sobre la psiquis nacional, en particular, generadas por la lujuria, la codicia, la tristeza y los desvaríos (el mal) del romanticismo. Prado señala como influencias contrapuestas a esta decadencia, a la orden jesuita y a la cultura protestante anglosajona y alemana. Referencias presentes como discurso de autoridad en las crónicas de viaje de las que se nutre su ensayo. Citando a uno de estos cronistas, Prado advierte que en la población del Rio colonial “as exceções existiam, respeitáveis, como em tôda parte, mas em geral era grande a proporção de caracteres duvidosos, com visível predisposição para o mal”. PRADO, P., “Retrato do Brasil”, *Provincia & Nação*, Rio de Janeiro, Ed.

Muchas de las expresiones de Mario de Andrade abonan esta lectura; otras, sostienen la vaguedad y la elasticidad del símbolo,<sup>11</sup> su carácter contradictorio: toda cualidad que el personaje demuestra en un capítulo, se deshace en otro.<sup>12</sup> La óptica propia del modernismo, en contraposición con la perspectiva parnasiana que la precede, ofrece símbolos más complejos, de mayor espesura metafórica.<sup>13</sup> Es posible leer, en este sentido, a la dedicatoria de *Macunaíma* como el indicio de una respuesta, una *brincadeira* sobre esta visión sombría, otro producto de su “cem-por-centismo de tudoamar”, que instala una interrogación allí donde el melancólico imperativo objetivador de su amigo Paulo pretende establecer definiciones esencialistas.

En la carta antes mencionada a Alceu Amoroso Lima, Mario de Andrade afirma que su intención no es hacer una sátira, sino representar una concepción del mundo que no se sostiene sobre un código común, como proponía el realismo, sino que demanda un lector intérprete de un escritor *médium*, algo que ya había señalado en *A escrava que não é Isaura*.<sup>14</sup> En el “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulícea desvairada* (1922), Mario advierte también que “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem/ pensar tudo o que meu inconsciente me grita./ Penso depois: não só para corrigir, como para/ justificar o que escrevi”.<sup>15</sup>

---

José Olympo, 1972, pág. 203. Mario de Andrade, en entrevistas para diarios de Belem y Manaus (1927), contemporáneas a la escritura de *Retrato do Brasil*, en pleno viaje por el Amazonas (del que iba participar el mismo Prado), describe también a estas condiciones (el clima) como una fatalidad, pero no considera que necesite una solución; es más, sugiere a los vecinos, para no perder oportunidad de evangelizar, no proseguir con la mimetización urbana que se está llevando a cabo con modelos “extranjeros”, de acuerdo con la racionalidad urbanista decimonónica, manifiesta en los árboles importados de la “extranja”: “Essa arvoleta bem educada que andam plantando é insuportavelmente monótona e estúpida como um pato”. ANDRADE, M., *Entrevistas e depoimentos*, op. cit., pág. 22. Más que este “espíritu de imitación”, sostenida en la importación, recomienda la acentuación de su diferencia, de los “encantos originales”, como parte de una elaboración social de una nueva psicología, que permita sobreponerse a la melancolía que ronda los viejos monumentos urbanos, celebrados como iconos de una gloria irrecuperable. “Penso dele [el Estado de Manaos] o que penso de Manaus. Quando o brasileiro visita S. Salvador, Ouro Preto, Vitória, vive pedaços comoventes da nossa vida morta. Porém é sequestrado no passado e como pensava Machado de Assis, ‘a antigüidade e boa, más é conveniente respirar ares modernos’”. *Ibidem*, pág. 24.

<sup>11</sup> ANDRADE, M. “Carta a Augusto Meyer”, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., [02/12/1929], págs. 411-412.

<sup>12</sup> ANDRADE, M., “Carta a Manuel Bandeira”, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., [11/1927], pág. 398.

<sup>13</sup> Cf. ANTELO, R., *Literatura em revista*, São Paulo, Editora Ática, 1984, págs. 18-19.

<sup>14</sup> ANDRADE, M., “A escrava que não é Isaura. (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)”, *Obra Imatura*, ob. cit., pág. 209.

<sup>15</sup> ANDRADE, M., “Paulícea Desvairada”, *Poesias Completas*, São Paulo, Livraria Martins Ed., 1966, pág. 231.

En la misma carta, Mario proyecta sobre la obra la potencia de generar escándalo, destino al que se asume signado.<sup>16</sup> En carta a Manuel Bandeira, advierte que *Macunaíma*, su obra más desconcertante, “vai dar besteira em letra de forma” y le anticipa que, solo por malicia, para sostener el desconcierto, no publicará los prefacios.<sup>17</sup> En efecto, con la edición del libro, se multiplica la confusión, las críticas y las censuras. *Macunaíma* es, incluso para los íntimos, intragable. Mario de Andrade abogará por su héroe sin carácter hasta poco tiempo antes de su muerte, proceso en que su personaje va tornándose una entidad autónoma y en el cual su creador irá buscándole recepciones más hospitalarias, diluyendo este valor de intervención revulsiva, que proyectaba sobre la obra antes de su publicación. Justificaciones de la obra que operan en nuevos contextos, mediaciones que guardan algún grado de adecuación a sus destinatarios.

Puede considerarse como ejemplo de fijación de esta lectura satírica de la rapsodia, en la clave sancionadora del ensayo psico-social de Paulo Prado, aunque desde una posición ideológica contrapuesta, a la película *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. Si bien de ella también sobrevive, como extremo de la oscilación propia de la obra literaria, aquello que el propio director destaca en la introducción incorporada a la restauración digital del film (2004): una potencia “subversiva”, “irreverente”, “graciosa”, de la cultura popular brasileña frente a la moralidad “hipócrita” que sostienen los discursos oficiales y los poderes fácticos. Vale destacar, en este sentido, la actuación de Grande Otelo, que recupera desde el *clown* (retorno de Carlitos Chaplin, presente en la rapsodia), una rica gestualidad de la cultura popular, reveladora, además de la singular tónica humorística de la obra, que escapa de los parámetros de la sátira convencional.

## MODERNISMO CLOWN

La nota *clown* es la que más acerca a Mario con Oswald de Andrade, así lo señala en un retrato del autor para *Revista do Brasil* (1924), “Uma das faculdades que mais admiro em Osvaldo é esse poder certo de interessar e divertir. E no claudismo do criador do mito futurista brasileiro há uma qualidade ainda por destacar: não é *clown* de profissão. A raridade do bom palhaço bem disso”.<sup>18</sup> El texto es también una reseña de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) –intertexto ineludible para Haroldo de Campos,

<sup>16</sup> ANDRADE, M., “Carta a Alceu Amoroso Lima”, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., [19/05/1928], pág. 401.

<sup>17</sup> ANDRADE, M., “Carta a Manuel Bandeira”, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., [04/10/1927], pág. 396.

<sup>18</sup> ANDRADE, M. “Osvaldo de Andrade”, en ANDRADE, O., *Memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Ed. Globo, 2012, pág. 8.

quien describe a la novela como “Macunaíma urbano”<sup>19</sup> obra a la que Mario considera como “a mais alegre das destruições. Quase dadá”,<sup>20</sup> calificativo en el que quizás se juegue una posible chanza, una *musarana*, un nuevo mote, una réplica, que deba cargar el “creador del mito futurista”. A la destrucción que opera en la obra, la describe con una metáfora culinaria: “quebra a louça toda”.<sup>21</sup> Destaca así un gesto de intervención a la tradición, a *louça*, sobre el otro gesto oswaldeano, momentáneo y más frecuente, el de la propaganda, labor propia de “distribuidor de anuncios”.<sup>22</sup>

Mario de Andrade recurrirá ese mismo año a otra metáfora culinaria, a la mostaza, al referirse también a *Memórias sentimentais de João Miramar* en una respuesta a una encuesta literaria, con el tópico “El amor en la literatura” (1924), de la revista *A idéia Ilustrada*. El texto es también, sin duda, un prototexto de la crónica “Tacacá con tucupí” (1939). Su intervención en la encuesta es un sabotaje al sentido común, al que pretende inscribirlo la propia consigna, el de un gusto generalizado por la obra romántica, aquella que moviliza pasiones amorosas, que se presenta ante el escritor contemporáneo como imperativo o como demanda social-editorial a las nuevas producciones: “Quem não palpitou com a descrição dos amores de Paulo e Virgínia, quem não se interessou pelo bravo Pery, quem não chorou com a morte de Romeu e Julieta?”.<sup>23</sup> Según la consigna, el referente paradigmático de este sentido común es el “gran” Anatole France, quien “já o disse, com a sua doce emoção risonha: um conto sem amor é como chouriço sem mostarda, e couisa insípida”.<sup>24</sup>

Mario sondea la cita desde el texto en francés<sup>25</sup> para señalar que *boudin* corresponde con el “chouriço de sangue” o “morcela” (nuestra morcilla), la cual, en Brasil es sinónimo de tradición portuguesa, para él, de cultura, comida y literatura indigesta: “não atino com o sabor da morcela e de certas indigestões do sr. Coelho Neto. Ah! Se Anatólio falasse das macarronadas ou do tutu!...”.<sup>26</sup> Lúdicamente, en un retorno rabelaiseano, con el discurrir irreversible propio de su prosa-*Remington* (la de su Manuela, muy presente en

<sup>19</sup> CAMPOS, H. “Miramar na mira”, en ANDRADE, O., *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., págs. 21-22.

<sup>20</sup> ANDRADE, M. “Oswaldo de Andrade”, en ANDRADE, O., *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., 2012, pág. 9.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, pág. 7.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, pág. 7.

<sup>23</sup> ANDRADE, M., “Os Nossos inqueritos: O amor na literatura”, *Entrevistas e depoimentos*, op. cit., pág. 13.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, pág. 13.

<sup>25</sup> Mario transcribe incluso la cita, proveniente de *La Révolte des anges* (1914): “Um conte sans amour est comme (sic) boudin sans moutarde, c’est chose incipide”. *Ibíd.*, pág. 13.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, pág. 14.

las cartas), Mario trama una anécdota suya de la infancia con las propias del argumento de *Las memorias sentimentais...* en torno a un descubrimiento: el sabor picante de la mostaza. Su relato configura un acontecimiento rico en experiencia, con connotaciones eróticas; un ritual de iniciación púber, que nos recuerda, en clave satírica, las memorias de colegio de *O Ateneu* (1888) de Raul Pompeia.<sup>27</sup> En cita extensa:

Desconheço o 'boudin' mas a mostarda conheço-a bem. A primeira vez que entrei em contato com ela foi, se não me engana, aos quinze anos. Pouco mais ou menos. De catorze para quinze. Fui sempre de uma precocidade mozartiana nos apetites. E por causa do camarada mais velho. É sempre assim, a gente é levado pelos camaradas. Vai, o amigo puxou-me para o restaurante e pediu sanduíches. Vieram estas, o paliteiro e mais um frasco do convidativo loiro esverdeado, com uma colherinha de pau dentro.

–Júlio, que é isto!

–É mostarda. Delicioso!

E entrei em contato com a mostarda. Era uma mostarda loira, oxigenada, oh! Se me lembro... Basta! Como deve imaginar, essa primeira imaginação foi muito tímida, hesitante, medrosa. Quase não gostei. Ou, por outra: não podia analisar bem minhas sensações. Tivera vergonha. E, até me parecia que dava uma dorzinha... Uma dorzinha qualificada. Isso: dorzinha atraente. E como sempre ouvi dizer que era feio e prejudicial comer mostarda, cai nela. E gostei mesmo. Abarrotei-me de mostarda. Conteí a casa dela, isto é, o restaurante, a tudo mundo, e, confesso, tenho levado outros rapazes mais inexperientes e mais moços lá. Não por causa dos sanduíches. Por causa da mostarda.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Vale recordar que una de las lecturas preferidas de los estudiantes de *O Ateneu* es precisamente *Paul et Virginia* (1787) de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, presente en el canon romántico de la encuesta. El relato que la novela ofrece de su lectura, es un claro ejemplo de esta literatura-mostaza de enredo sentimental a la que critica Mario: “Leíamos mucho en compañía. Páginas que no terminaban, lecturas delicadas, de cisma fecundo: *Robinson Crusoe*, la soledad y la industria humana; *Paulo y Virgínia*, la soledad y el sentimiento. Construíamos risueñas hipótesis: ¿qué haría uno de nosotros de verse en apuros en una isla desierta? [...] Revivíamos todo el idilio, instintivo y puro. «Virginie, elle sera heureuse!...». Nos animábamos con la animación de aquellas correrías de niños en la libertad agreste, gozábamos el sentido de aquella topografía de denominaciones originales; Descubrimientos de la amistad, Lágrimas enjugadas, o de alusiones a la patria distante. Oíamos palmar el revoloteo de los pájaros, disputando, alrededor de Virginia, la ración de migajas. Percibíamos sin racionios la filosofía sensual del tierno encuentro”. POMPEIA, R, *El Ateneo*, Traducción Juan Manuel Fernandez, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2015, págs. 195-196.

<sup>28</sup> ANDRADE, M., “Os Nossos inqueritos: O amor na literatura”, *Entrevistas e depoimentos*, op. cit., pág. 14.

Con esta versión humorística de la “crónica de la nostalgia”, Mario de Andrade, como Pompeia, instaura en la infancia un origen mítico, si bien degradado por el tono de broma, de los principios de su intervención artística: una voluntad de popularizar una sensibilidad, este “entrar en contacto”, y una suerte de insensatez apasionada, movilizada por el deseo. Principios que tienen, tal como advierte, un grado de correspondencia con este sentimiento romántico de las novelas populares que pretende desmontar. En su relato, Mario de Andrade a la vez celebra y reprocha su actitud excesiva, propia del héroe, de un héroe sin carácter:

Este grande amor pela especiaria levou-me a praticar erros enormes. O maior foi esta insensatez de imaginar que o Brasil podia fazer um salto de mais ou menos cinquenta anos em sua evolução artística e entender a arte do século vinte. Pensei que a semi-cultura dos brasis chegava para tanto. Que aconteceu? Fiz com que a mostarda lhes chegasse ao nariz. O resultado já se conhece muito bem.

Mas, caríssimo, se é verdade que para a vida considero indispensável a mostarda, não creio que seja condimento necessário das obras de arte. Não a ponho em todos os meus pratos literários. [...]

Em nossa literatura também encontramos bom número de pratos excelentes em que nem traço existe da especiaria. Lembre-se, você, por exemplo, do *Y Juca Pirama*, *Vozes da África*, “Fugindo ao cativeiro”, “Caçador de esmeraldas”, e, na prosa, *Os sertões*, *Um estadista do império*, “O Alienista”... Entre os modernos ainda esse mesmo desinteresse se manifesta. Nos *Epigramas* de Ronald de Carvalho, como nas *Canções gregas* de Guilherme de Almeida você raro encontrará um poema com ela. São olivas e uvas refrescantes. Em vez de morcelas, o alvíssimo leite das cabras e os maciços bolos de mel. Por condimento, em vez de mostarda excitante, o louro perfumado. Oswald de Andrade acaba de trazer de França, onde no entanto se come o “boudin”, umas *Memórias sentimentos* (sic) de *João Miramar*, em que, apesar de sentimentais, a mostarda é totalmente descurada.

Conclusão minha: na vida ninguém pode viver sem mostarda. Mas é burrada indiscreta metê-la em todas as letras. Anatólio, como sempre, não teve razão. É possível uma arte sem mostarda.<sup>29</sup>

La respuesta de Mario nos ofrece, con este menú de literatura nacional, los extremos de la oscilación de su estética digestiva, presentes en *Macunaíma*: **Obras** para el paladar *gourmet*, asociadas a lo apolíneo, descriptas como refinadas, sobrias en recursos, clásicas, *snob*, respetuosas de la tradición nacional; obras revulsivas para cualquier paladar, asociadas a lo dionisíaco,

<sup>29</sup> Ibídem, págs. 14-15.

descriptas como propias de un entre-lugar elitista y popular, invadoras de los sentidos, transgresoras de las costumbres, a través de diversos recursos de las artes vanguardistas en su encuentro con el arte y la cultura popular. Por esta oscilación, es discutible la frecuente clasificación que define a Mario como apolíneo y a Oswald como dionisiaco.<sup>30</sup> Ambos *gingam*, se balancean, entre estos extremos en sus intervenciones disruptivas.

Podemos considerar a *O banquete* (1977), libro póstumo de Mario, como una indagación ficcional, a través de heterónimos, de este espectro estético e ideológico de los modernistas, en el que –por lo menos para Mario– la comida es un arte más. Los platos y las bebidas de un selecto menú marcan el ritmo de un diálogo platónico, en el que el *vatapá*, marca una nota revulsiva; referencia de la comida de esclavos, a la vez que del exotismo de exportación (como diría Oswald), interpela a los comensales ominosamente. El plato trae a la mesa un estado de repugnancia en el que se permean asociaciones varias con las relaciones sociales, las artes y la política.

Esta singular receta es configurada como un producto de la decantación cultural que logra interpelar individualmente a la sensibilidad de cada una de estas subjetividades y extraer de ellas sentimientos diversos y contradictorios; entre ellos, sentimientos racistas, que asocian la comida a la esclavitud y a la violación del cuerpo blanco: “Está muito agradável. Mas esses pratos de negros são como transfigurações alimentares de estupro”,<sup>31</sup> sentimientos fascistas, que demandan gobiernos “democráticos” que procedan con la violencia e intensidad de su sabor. Esta definición de democracia, con sus obscenas contradicciones, resuena en el presente con gran vigencia

–Deixa de tolice, menino, não se sabe quem inventou. Mas demos que fosse! Foi inventado por escravos, mas foi servido aos patrões! Mas isso no tempo em que o Brasil ia bom, tinha chefes fortes e comandados fracos. O governo colonial era um governo na batata, tinha pulso! Mas hoje, toda a gente quer mandar, democracia!... E o vatapá saiu da moda, ninguém mais aguenta vatapá, só quer comer perfumaria! Nós carecemos dum governo forte, um governo-vatapá!

–O senhor é fachista!

–Eu não! gritou Felix de Cima assustado. Sou democrático! Mas Mentira só poderá progredir de verdade, quando possuir um governo, sim, legitimamente democrático mas completamente parecido com o Fachismo.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Como ejemplo de esta lectura, cf. SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010, pág. 145.

<sup>31</sup> ANDRADE, M. *O banquete*, São Paulo, Ed. Livraria Duas Cidades, 1977, pág. 120.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 121.

Para Mario, *Memórias sentimentais de João Miramar* es el ejemplo de la obra que apelando a lo “sentimental”, logra desatender este imperativo del enredo pasional, el de la morcilla con mostaza, supervivencia romántica de la literatura contemporánea, muy frecuente en el folletín. Su anécdota de la infancia, en la que ya resuena *Macunaíma*, recupera una sensibilidad a la vez cercana y distante, que desjerarquiza los sentimientos, no por restarles importancia, sino para enfatizar un plano de igualdad en el valor de ellos para la literatura.

En la crónica “Oswaldo de Andrade”, Mario celebra la operación de síntesis de esta memoria sentimental que no recupera lo perdido, que no busca la fidelidad de la copia, sino que deforma, para expresar “con mayor verdad”.<sup>33</sup> Una memoria sometida a “una destrucción jovial e incruenta” que, según Mario, “le va al autor admirablemente”.<sup>34</sup> Por sobre todo, Mario destaca –y replica en su narración sobre la mostaza–, su intervención a la memoria de la infancia “É porém quando evoca a infância que estão as mais expressivas frases desse gênero. [...] Oswaldo de Andrade não tem carinho no pintar a criança. É demasiado viver para isso. Mas soube registrar como ninguém a néscia bobagem infantil”.<sup>35</sup> El énfasis de Mario en esta “asombrosa” capacidad del narrador de fotografiar la estupidez,<sup>36</sup> es la puesta en valor de un ejercicio autoprofanatorio que evidencia una intervención crítica con importantes efectos sobre la construcción de la propia subjetividad y la de la tradición cultural de la nación, no apenas sentimental, como en las obras que le demanda el mercado a los escritores Anatole. Es una característica revulsiva de su intervención que Mario señala como común al grupo modernista.<sup>37</sup>

Para Mario de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* es referencia de un tipo de sátira que no rebaja lo satírico a las expresiones de envidia o de odio, comparable con aquella más propia de la cargada a un compañero, en la que se sostiene una complicidad por sobre la violencia de la performance. Señala también que en ella se evidencia un estado general de satisfacción –entre sí, con la tierra y el pueblo– presente, además de la obra de Oswald, en la de su mujer Tarsila do Amaral, en la de Ronald de Carvalho y en la de sí mismo. Este estado implica una ruptura con el convencional estado de nostalgia brasileña: “Já começamos a abandonar a saudade e a encarnar a nossa pátria imensa e cheia de bichinhos venenosos como tiguera que ainda pode dar milho. Graças a Deus!”<sup>38</sup> *Macunaíma* puede ser leído, por sobre

<sup>33</sup> ANDRADE, M. “Oswaldo de Andrade”, en ANDRADE, O., *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., 2012, pág. 13.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 10.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 12.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 13.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 17.

todo, como uno de estos bichos venenosos, tan frecuentes en las pinturas de Tarsila, en los que –como en el ladrón de casa del que nadie se priva (según el dicho del héroe sin carácter), o como en la *maniva*, la *tiguela* o la mostaza (especia de la que tampoco nadie se priva, según el propio Mario), o como en la hormiga y en la enfermedad (los males de Brasil, según el otro dicho del héroe)– subsiste una vida revulsiva, a la vez atractiva y repulsiva, que desborda, en su singularidad, toda identidad y toda especie, los mecanismos de sujeción del biopoder,<sup>39</sup> con potencia de interpelar a la concepción molnológica de la modernidad.

### MACUNAÍMA, UNA ESCATOFILIA MODERNISTA

Con el *Manifiesto Pau-Brasil*, Oswald promueve la puesta en valor de la cultura popular brasileña; con el *Manifiesto Antropófago*, su redención. Para Oswald, antropófago es quien lucha contra el envilecimiento que produce la baja antropofagia moderna, aquellas pasiones miserables tipificadas como pecados por el catecismo, en favor de un primitivismo comunitario, regenerador, con potencia de descomponer el andamiaje que sostiene la realidad, proceso del cual surgiría una nueva utopía, un nuevo origen. Con *Macunaíma*, en vez de exorcizar esta baja antropofagia –es decir, expulsarla–, Mario la vuelve posesión universal, anacrónica y contemporánea, valiosa como expresión de deseo y de una individualidad ingobernable. César Aira, en su ensayo *Exotismo*, propone leer *Macunaíma* como una máquina que su autor crea para volverse brasileño, un dispositivo por el que valga la pena serlo. Nos advierte también que si Flaubert con *Mme. Bovary* se hace francés en el desprecio, Mario de Andrade, con *Macunaíma*, se hace brasileño en el amor.<sup>40</sup>

Puede decirse que la unidad en torno al héroe sin carácter está presente solo en el plano en que se produce la fusión, el de la ficción. En esta unidad del Brasil, más que una identidad se proyecta lo múltiple, la totalidad de la cultura contemporánea con sus supervivencias anacrónicas, una cultura de fronteras difusas, no fija, sino en constante transformación. Una de las facultades más inquietantes de *Macunaíma* es la de poder transformarse, *virar*, para devenir otro o devenir animal. A diferencia del relato de Kafka, las metamorfosis de *Macunaíma* no guardan un conflicto identitario o de otra índole; como los antropófagos que cambiaban de nombre varias veces en la vida,<sup>41</sup> el

<sup>39</sup> Cf. GIORGI, G., RODRÍGUEZ, F., “Prólogo”, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

<sup>40</sup> AIRA, C., “Exotismo”, *Boletín*, n° 3, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1993, pág. 79.

<sup>41</sup> Cf. METRAUX, A. *Antropofagia y cultura*. op. cit.

héroe *vira* otra cosa sin muchos rodeos, en respuesta tanto al contexto como al deseo que lo moviliza.

La rapsodia de Mario elabora, en sintonía con el bestiario de Tarsila do Amaral, una singular empatía con esta monstruosa multiplicidad de Brasil. Su relato sobre su excursión a una tribu inventada, los Pacaás Novos, incluido en su diario de viajes *O turista aprendiz* (1927), ofrece una referencia sobre esta paleta sensible en la que se mezcla la atracción y la repulsión; puede hallarse también otro proto-texto de *Macunaíma*. El narrador advierte que estando a un cuarto de legua de la tribu, “já principiou nos comovendo bem desagradavelmente um cheiro mas tão repulsivo que só com muito trabalho conseguí vencer, e chegar até o mocambo. Infelizmente minhas companheiras de viagem desistiram de ir ver, o que faz com que não possam testemunhar tudo o que pude admirar”.<sup>42</sup> La ficción comienza allí donde el más primitivo de los sentidos, el olfato, advierte un límite, una diferencia. Describe a una aldea poblada por viejos y niños que, en su caracterización, nos recuerdan al *Abaporu* (1928) de Tarsila. Las orejas y la boca, la nariz, no están visibles –para los Pacaás Novos, las partes más pudorosas del cuerpo–; el acto de comer, “condenabilíssimo” por obligar a mostrar la boca. Los pies, su principal fuente de expresión, logran un movimiento del cuarto dedo de una independencia asombrosa –acento que denuncia irónicamente la infrecuente perspectiva musicológica o podológica de la antropología–, que posibilita una variedad inagotable de gestos, entre los cuales la patada, recurrente entre los pequeños macunaímas, corresponde al pedido de regalos.

Sei é que vivem felizes. São muito ativos, e suficientemente porcos pelo nosso ponto-de-vista da porcaria, muito mansos e caroáveis, embora essa mania de falar com pontapés me tenha deixado a perna bem azul.

A pesar da curiosidade aguçadíssima saí de lá depressa, por causa do cheiro das, ponhamos, gusparadas, amontoadas no chão, dentro das casas, pro toda a parte. O que está me preocupando é esclarecer bem que se escrevi que chegando a meninada estava nua, ela estava de-facto nua, mas não porque mostrasse aquilo porém. Estava nua porque piá ainda é inocente, se diz, não faz mal que mostre queixo, a própria orelha e essa coisa divinamente pecadora que se chama nossa boca.<sup>43</sup>

La ficción parodia los límites sobre los cuales se constituyen las diferencias; pone en escena a los *médiums* que, con su mayor amplitud, propician el contacto entre las partes y asimilan los estímulos densos de las Interzonas, como las llama Burroughs. *Macunaíma* es antropófago, más que por

<sup>42</sup> ANDRADE, M., *O turista aprendiz*, Ed. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1976a, pág. 90.

<sup>43</sup> *Ibidem*, págs. 92-93.

sincretizar el cuerpo del otro, por volverse con el otro un medio para el derroche, por hacer de la comunidad un holocausto, movilizado por la mecánica de su deseo.

Vale considerar como referencia de esta asimilación de estímulos densos, al libro de ensayos *Namoros com a medicina* (1937) de Mario de Andrade, en los que articula dos cuestiones marginales de la teoría y la práctica médica, la “Terapêutica Musical” y “A Medicina dos excretos”. Música y excretos, dos fenómenos, como vimos, presentes en su relato etnográfico-ficcional sobre los Pacaás Novos. En la propia concepción de la práctica ensayística, *namorar*, el autor configura una posición descentrada, coherente con la etnografía y la filología, por ello, también con la poesía,<sup>44</sup> en la que vale más el contacto propio de la experiencia, el interés obsesivo y la audacia epistemológica, que la fidelidad a una ciencia. Según Werner Hamacher la filología, más que ciencia del lenguaje, procedimiento científico en procura de verdades en objetos finitos, es ese afecto no solo por el lenguaje virtualmente empírico, sino por la otredad del lenguaje, allí donde también se hace manifiesto el lenguaje mismo. Filología es “filofilia”, “afecto lógico”.<sup>45</sup>

*Namoros com a Medicina* guarda sintonías con la propuesta archifilológica. Puede describirse a su ensayo como un “movimiento precario”<sup>46</sup> a través de citas –fichas de archivo que exponen un interés sostenido– que, en su discurrir, no afirma ni disputa la verdad de la ciencia, sino que alimenta, desde la literatura, la potencia de un interrogante. Estos ensayos, modelados como conferencias, recuperan, con una suerte de montaje, usos medicinales menospreciados por la ciencia (el de la música y el de los excretos), presentes todavía en la cultura popular brasileña, que guardan experiencias de curación, así como también supervivencias de tradiciones culturales diversas, a la vez anacrónicas y contemporáneas. Una contribución, en este sentido, a la comprensión de la psicología social y de los límites propios del cuidado de la vida.

---

<sup>44</sup> Cf. HAMACHER, W., *95 tesis para la filología / Para-la filología*, Buenos Aires, Miño y Dávila Ed., 2011; ANTELO, R., *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María, Eduvim, 2015.

<sup>45</sup> HAMACHER, W., *95 tesis para la filología*, op. cit., págs. 13-15.

<sup>46</sup> “La filología es el movimiento precario del hablar sobre el lenguaje, más allá de todo lenguaje dado. No garantiza ningún conocimiento, sino que impulsa su desplazamiento siempre renovado; no otorga conciencia alguna, sino meramente diversas posibilidades de su empleo. Aun antes de que pueda consolidarse en una técnica epistémica, es una relación afectiva, una *philia*, una amistad o un entablar amistad con el lenguaje, a saber, con un lenguaje que aún no ha adquirido un contorno definido, una forma estable y que no se ha convertido en el instrumento de significados ya previamente fijados. Un movimiento que tantea, busca y sondea no es, en primer término, el agente de enunciados sobre hechos estables, sino un *movens* de preguntas”. HAMACHER, W., *Para-la filología*, op. cit., págs. 3-4.

En su abordaje de los usos medicinales de la música, en tanto ritual con poder fisiológico,<sup>47</sup> retorna el mismo espectro de oscilación que configura para su análisis de la literatura y las comidas: variantes, en este caso, entre el ritmo de somnolencia y el de exaltación. Lectura, según señala, que es producto de su análisis de algunos cantos de macumba y catimbó: la somnolencia, obtenida por la monotonía de cantos cortos y lentos, repetidos centenas de veces, y cuya rítmica bien marcada se adorna, de cuando en cuando, con pequeñas contradicciones a la binaridad imperante; la exaltación y el asombro, obtenidas a través de rítmicas inflexibles, de marcada violencia (alegres, por lo general) que incomodan al oyente y lo llevan hasta el paroxismo.<sup>48</sup>

Está presente en esta música una dimensión ritual, parafraseando a Mario de Andrade, la de las danzas dramáticas brasileñas, el *Bumba-meu-boi* en el Nordeste, *Boi-Bumbá* en la Amazonía, en la que las fatigas del pastoreo se transforman en arte, celebrando ritualmente la muerte y la resurrección del buey.<sup>49</sup> Macunaíma, como el buey de la danza, como la hechicera que da cuerpo a Exu en el capítulo de la Macumba, interviene como un *médium*, si bien fallido, despreciado, incluso, por los espíritus. En ese mismo capítulo, el buey aparece, junto a la *cachaça*, como alimento de los participantes

À meia-noite foram lá dentro comer o bode cuja cabeça e patas já estavam lá no peji, na frente da imagem de Exu que era um tacuru de formiga com três conchas fazendo olhos e boca. O bode fora morto em honra do diabo e salgado com pó de chifre e esporão de galo-de-briga. A mãe-de-santo puxou a comilança com respeito e três pelo-sinais de atravessado. Toda a gente vendedores bibliófilos pés-rapados acadêmicos banqueiros, toda essas gentes dançando em volta da mesa cantavam:

‘Bamba querê  
Sai Arué  
Mongu gongo  
Sai Orobó  
Éh!...  
Ô mungunzá  
Bom acaçá  
Vancê nhamanja  
De pai Guenguê,  
Eh!...’

E conversando pagodeando devoraram o bode consagrado e cada qual buscando o garrafão de pinga dele porque ninguém não podia beber no de outro, todos beberam muita caninha, muita! Macunaíma

<sup>47</sup> ANDRADE, M., *Namoros com a medicina*, Livraria Martins Ed., São Paulo, 1956, pág. 15.

<sup>48</sup> *Ibidem*, págs. 16-17.

<sup>49</sup> ANDRADE, M., *Danças dramáticas do Brasil*, Livraria Martins Ed., São Paulo, 1959, pág. 191.

dava grandes gargalhadas e de repente derrubou vinho na mesa. Era sinal de alegria pra ele e todos imaginavam que o herói era o predeterminado daquela noite santa. Não era não.<sup>50</sup>

En una de las primeras cartas en las que se refiere a *Macunaíma*, Mario de Andrade le advierte a Drummond que “O libro e quase só habitado por fantasmas”.<sup>51</sup> A través de su *médium*, en vez de regionalizar el mal para su canibalización, como hiciera Euclides Da Cunha en *Os sertões*,<sup>52</sup> Mario de Andrade

<sup>50</sup> ANDRADE, M., *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., pág. 398.

<sup>51</sup> ANDRADE, M., “Carta a Carlos Drummond de Andrade”, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., [20/02/1927], pág. 395. La densa trama que conforma la rapsodia de Mario de Andrade recupera, como espectros o supervivencias, múltiples referencias documentales, confundiendo, en total anacronismo, alusiones a espacios y personajes de antiguas crónicas con otras vigentes, con presencia de todas las regiones de Brasil. Con este *Macunaíma*, Mario de Andrade interviene particularmente en la discusión de la literatura regionalista. En uno de los prefacios descartados, sugiere haber mezclado a propósito las referencias geográficas y la flora y fauna características de las diversas regiones. ANDRADE, M., *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, Rio de Janeiro, Agir, 2008, pág. 221. En una carta a Câmara Cascudo, que complementa perfectamente este prólogo abortado, Mario de Andrade pide leyendas nordestinas poco conocidas para adicionarlas a su obra más reciente, *Macunaíma*: “Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abrasileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil. Assim lendas do Norte botei no Sul, misturo as palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do Sul no Norte e animais do Norte no Sul etc etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro. Ora o que eu quero de você é isto: você tem recolhido lendas e tradições aí do Nordeste. Meu livro já está escrito porém tenho ainda um ano pra matutar sobre ele e modifica-lo à vontade. Eu queria botar uma lenda aí do Nordeste nele, você não pode me ceder uma das que recolheu? Quero uma bem lírica, sentimental se for possível. Enfim o mais lírica possível”. ANDRADE, M., CASCUDO, L. C., *Cartas, 1924-1944*, Marcos Antonio de Moraes (Org.), São Paulo, Global Editora, 2010, pág. 123.

<sup>52</sup> *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, con su descripción de la geografía, de la flora y la fauna y su población, contribuye con la insularización de esta región, habitada por “compatriotas retardatarios”, un cuerpo social que el discurso nacional no puede sintetizar y al que la máquina de guerra prepara y dispone para su canibalización. Afrânio Peixoto, amigo de Euclides Da Cunha, quien le entregó los manuscritos de *Conselheiro* y quien, tras su muerte, ocupó su lugar en la Academia Brasileira de Letras, en una de sus *Parabolas*, de 1920, titulada *A alma das multidões*, parafrasea un fragmento de *Os sertões*, el de *O estouro da boiada*, para conjurar, en defensa de la civilización, los procesos revolucionarios contemporáneos. El fragmento describe una escena que sería propia del *habitus* del sertanero, el de la revuelta de la carne viva: cientos de bueyes, normalmente pesados, tardos y morosos, súbitamente, por causa de un estímulo, por contagio, se lanzan desparavidos en una carrera desenfundada, una avalancha viva que conforma un “animal fantástico”, un cuerpo único, monstruoso e informe, una estampida que destruye todo a su paso, contra el cual es vano todo esfuerzo por contenerla; solo se detendrá cuando se agoten sus fuerzas y se haya disipado aquello que la desencadenó. El sertanero, al igual que el buey, es un “fuerte”, pero también experimenta el cansancio y una vez exhausto, recupera la cordura: la cuerda que lo ata a su amo. Para Da Cunha, el sertanero no es un sujeto histórico

lo descompone y lo propaga, lo hace cuerpo para el banquete, como con el buey en la Macumba, como en “O Peru de Natal”. Si la antropofagia establece identidades, es decir, diferencias, al mezclar en la obra maliciosamente fragmentos de estas identidades, a todos convoca y a todos expulsa, a todos atrae y a todos repulsa. Es sugestiva, en este sentido, una apreciación de Mario de Andrade en “Terapêutica musical” a propósito de un singular acontecimiento, ejemplo para el autor de la incomodidad causada por la música, en la que se puede reconocer un precedente rapsódico de *Macunaíma*:

Não são raros entre nós os que classificam de “músicas imorais” os sambas cariocas e as marchinhas carnavalescas, por causa dos textos que a eles está ajuntando. Uns vinte anos atrás causou a maior indignação, um compositor que ainda vive aqui em São Paulo, ter ajuntado, em polifonia, numa “Rapsódia Brasileira” para piano, o Hino Nacional e a melodia do “Vem cá mulata”. O fato foi mesmo denunciado em jornais, como se as deliciosas notas do sambinha fossem menos dignas que as do hino patriótico. E se quiserem uma confissão sincera: eu mesmo, com todas as experiências e conceitos estéticos que deformaram a minha espontaneidade, nunca pude ler ao piano essa infeliz rapsódia, sem sentir um danado de mal-estar. Seja-me permita a covardia de confessar: no fundo a coisa dói.<sup>53</sup>

En esta incomodidad, se exponen en tensión dos conceptos de profanación: el que sostiene el valor de lo sagrado, por el cual es posible sentirse dolido ante la carnavalización del himno, y el que practica la profanación como restitución de lo sagrado al uso común de los hombres,<sup>54</sup> como en el caso de esta “Rapsodia Brasileira”, en la que el himno que a todos representa es integrado a la fiesta popular, despojado de su solemnidad, habilitado para su uso en el juego y la danza. Es sugestivo, en este sentido, que la letra que originalmente acompaña a esta melodía, una supervivencia ominosa en la nueva versión del himno, dice “Vem cá, mulata/ Não vou lá, não/ Vem cá, mulata/ Não vou lá, não. / Sou Democrata / Sou Democrata/ Sou Democrata/ De coração” (1906). *Macunaíma* puede ser leído como *ready made* de esta “Rapsodia Brasileira”, profanadora de los emblemas nacionales patricios, en tanto recupera esta sintomática revulsividad de su composición, en particular, sobre los lectores probables de la obra. Paulo Prado, por ejemplo, a quien iba

---

que demanda, es solo un sujeto en el que se ha activado el “germen” de una herencia vesánica. El alegato antibelicista de Da Cunha es coherente con su lógica racista: no es necesaria la violencia contra aquellos cuyas limitaciones tarde o temprano se harán manifiestas. DA CUNHA, E., *OS sertões*, Rio de Janeiro, Laemmert & Cia, 1905, pág. 205; PEIXOTO, A., *Parábolas*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1920.

<sup>53</sup> ANDRADE, M., *Namoros com a medicina*, op. cit., pág. 25.

<sup>54</sup> AGAMBEN, G., *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed., 2005, pág. 97.

dedicada la rapsodia. Sensación excitante que, como con la mostaza, Mario descubre primero a través de sí mismo.

Con “A medicina dos excretos”, Mario sondea lo que considera una “escatofilia espantosa” –un neologismo de su autoría, según señala en el ensayo– de la cultura popular, que llega a las más “repulsivas absurdidades”.<sup>55</sup> El espectro de oscilación, en este caso, cubre desde los sorprendentes usos curativos, expurgatorios y exorcísticos, presentes en diversas tradiciones decantadas en Brasil, hasta el más convencional sentimiento de abyección y vilipendio, si bien también revalorizado desde su poder de sugestión para la curación. Entre sus usos, lo destaca como medio místico de obtención de una cura, como regenerador de una fuerza vital, como “revivificador”.<sup>56</sup> Incluso también destaca a los excretos como sinónimo de higiene, elemento lustral y purificador, por su asociación a su uso industrial en los tiempos del Imperio para la refinación del azúcar,<sup>57</sup> lo cual, nos recuerda, por su sintonía y por ser prácticamente contemporáneos, al *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz.

Sobre la veta escatológica de los excretos, Mario acentúa los eufemismos de los nombres de estos remedios, como por ejemplo el “Agua de mil flores”.<sup>58</sup> También recupera de Koch-Gruenberg, de su “monumental” *Von Roraima zum Orinoco* –considerada la fuente más importante de *Macunaíma*– el registro etnográfico de una arraigada escatofilia de los Brasis, en particular, de su amplio registro de obscenidades meramente escatófilas. Cita, traduciendo el texto alemán, una graciosa observación etnográfica acerca de este goce colectivo en torno a la obscenidad: “Mesmo nas lendas mais sérias, estão disseminados episodicamente elementos obscenos, os quais muitas vezes nada tem que ver com a evolução do caso. Lendas inteiras são notoriamente obscenas. E dão um prazer enorme tanto ao contador como aos ouvintes”.<sup>59</sup> También ofrece, en una paráfrasis del texto alemán, la “bien urdida” leyenda escatológica del Puíto, que ya abordara en el capítulo x de *Macunaíma*, según Mario “entre as mais originais, mais exclusivas dos Ameríndios”. El mito trata sobre el origen del ano de hombres y animales que, hasta entonces, defecaban por la boca. Asociados, practican no otra cosa que la antropofagia ritual sobre un bicho Ano, llamado Puíto, al que atrapan y del que se reparten entre sí sus propiedades. Un reparto horizontal, si bien desigual, en tanto signado por el azar, del que surgen las diferencias de tamaño y forma, pero sosteniéndose una misma funcionalidad:

---

<sup>55</sup> ANDRADE, M., *Namoros com a medicina*, op. cit., pág. 63.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pág. 65.

<sup>57</sup> *Ibidem*, págs. 65-66.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pág. 72.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pág. 98.

la capacidad de tirarse pedos en la cara de los demás y la de defecar por el ano, sin la cual los hombres y animales seguirían haciéndolo por la boca o, en su defecto, reventarían.<sup>60</sup> De estas referencias, concluye que, parafraseando a Mario de Andrade, al margen de los usos médicos y mágico-religiosos, la escatofilia es un fenómeno violento del *pathos* social, en muchos casos, una aberración patológica y eterna.<sup>61</sup> Persiste, en este sentido, esta excepción inquietante en el propio espectro de oscilación que proyectan sus ensayos.

Como antecedente de esta noción de abyección, Mario cita pasajes de la *Biblia* (*Levitico*- I, 9 – IV, 11- *Éxodo*, XXIX, 12) en los que se alude al desecho en la regulación de los holocaustos; principios de higiene que ordenan apartar los restos inútiles al sacrificio “no lugar costumeiro em que se joga a cinza”; “a carne, o couro e os excrementos do vitelo serão queimados longe do acampamento, porque são hóstias do pecado”.<sup>62</sup> Vale recordar en este sentido que Macunaíma, como este desecho peligroso, conspira contra la reproducción del clan: pretende a su madre para sí, razón por la cual la matriarca lo abandona siendo todavía un niño. Con la muerte de la madre, Macunaíma reelabora el vínculo de la tribu, no sobre el clan, sino en torno al deseo y la magia, el derroche y la transformación, principios motores de su errancia, junto con el de la nostalgia por el amor perdido. Esta caterva, como los bueyes que describe Da Cunha en *Os sertões*, se desplaza produciendo desmanes. Una fuga que expone los márgenes, con sus centros y periferias, y los afueras; un montaje que nos recuerda a ese otro gran montaje cinematográfico en torno a la fuga, casi contemporáneo a *Macunaíma*, que es *Limite* (1931) de Mario Peixoto.

“NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA”<sup>63</sup> es la sentencia mayúscula con la que el héroe se despide del mundo, antes de subir al cielo para convertirse en una constelación, en un espectro de luz. La muerte es lo que no se transforma, lo que no *vira*; en fuga, la vida que *vira* es inicio, proyección, potencia. El encuentro con Macunaíma, acorde con los ciclos vitales, con la música y la comida, oscila entre la conmoción y el sopor. *Brincar* es el verbo que connota el juego erótico, la experiencia excitante y el erotismo violento. Contra el sopor, la rapsodia interviene como estimulante, como la ortiga en los genitales que comparte con Ci,<sup>64</sup> como las víboras vivas que el héroe come antes de vencer al Gigante Piamã,<sup>65</sup> dos excitantes que producen estados de euforia. Ante la experiencia del límite infranqueable, Macunaíma desea, como Mario

<sup>60</sup> *Ibidem*, págs.99-100.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pág. 100.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pág. 120.

<sup>63</sup> ANDRADE, M., *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., pág. 165.

<sup>64</sup> *Ibidem*, págs. 24-25.

<sup>65</sup> *Ibidem*, pág. 133.

de Andrade en *Paulicéia desvairada*, que el fuego devore el mundo, desbordado por una luz inmensa brillando en el cerebro.<sup>66</sup> Expresiones en las que también sobrevive la memoria del *Serial killer* Febrônio, indio do Brasil, autor de *As revelações do Príncipe do fogo* (1926), quien también hace de la comunidad holocausto.<sup>67</sup> Blaise Cendrars,<sup>68</sup> quien lo entrevista en la cárcel, buscando en el cuerpo la marca de la bestia, repara en los dientes cariados de su boca, irremediablemente marchita, obscena.<sup>69</sup> La misma ominosidad que los Pacaás Novos de Mario de Andrade habían resuelto vestir. La crónica de Cendrars puede considerarse también un sugestivo intertexto de *Macunaíma*. El libro de poemas de Febrônio, condenado al fuego por la policía, está presente, incluso, en la biblioteca del autor.

### MASSAMORDA/REVOLTIJO

*Revoltijo* (*Massamorda*, 2011) de Verónica Stigger coincide con *Macunaíma* no solo por la señal de lo maldito presente en el título,<sup>70</sup> puede considerarse también una supervivencia contemporánea de esta estética de lo indigesto, descentrada o al margen, si se quiere, de la discusión modernista sobre la identidad nacional. La obra es una composición que reúne una pieza teatral, un relato en fragmentos y un poema, textos que giran en torno a encuentros y desencuentros incitados por la ingesta. Toda deglución aparece como un riesgo de transformación de sí en la relación con los otros, con un acento en lo inasimilable, en el gesto que vuelve comida a la cosa, y en esa comida que, en el mismo gesto de ser mordida, se vuelve y nos vuelve cosa.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pág. 69.

<sup>67</sup> Cf. ANTELO, R., "Febrônio. O monstro", *Suplemento literário de Minas Gerais*, Ed. Especial, n° 1321, Belo Horizonte, 2009, págs. 27-31.

<sup>68</sup> El propio Blaise Cendrars es para Mario de Andrade un referente de la transgresión al *status quo* una si consideramos la anécdota que elige para recordarlo, sugestiva en diálogo con *Macunaíma*, particularmente el capítulo VI: "A francesa e o Gigante": "Conheci pessoalmente Blaise Cendrars e me tornei amigo dele. Convivemos juntos aqui em S. Paulo durante a revolução de 1924 e dávamos grandes passeios através da cidade em guerra. Nesse tempo o escritor de *L'Or* bebia muito e uma vez, numa festa de alta sociedade, ele foi aos aposentos internos da dona da casa (que é uma das mais altas figuras femininas do país), vestiu-se com as roupas dela e veio ao salão dançar. Imagine-se o escândalo que isso causou numa sociedade refinadíssima de costumes". ANDRADE, M., "Resposta ao Inquérito sobre mim pra Macaulay", *Entrevistas e depoimentos*, op. cit., pág. 40.

<sup>69</sup> CENDRARS, B., "Febrônio Índio do Brasil", *Etc..., etc...* (*Um livro 100% Brasileiro*), São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976, pág. 168.

<sup>70</sup> En el capítulo VII de *Macunaíma*, "Macumba", Exu, pronunciándose a través de la hechicera, le advierte al héroe sin carácter que "nome principiado por Ma tem má-sina...". ANDRADE, M., *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, op. cit., pág. 62.

“Pat y Morg” nos recuerda las historietas y obras teatrales de Copi, esa otra estética antropofágica que no cesa de ser redescubierta. Esta correspondencia podría describirse con un neologismo: *minimal*, didascalias que elaboran un dibujo a mano alzada, un trazo que desnuda un gesto y un espacio vacío, una escena despojada en la que la silla suele ser el único reparo a la incomodidad general. “1956” es un relato en fragmentos, historias menores recogidas de los diarios, entre la ficción y el trabajo de archivo, puede leerse como un breve *ready-made* de *O mez da gripe* (1981) de Valêncio Xavier, una composición que es producto de lo que resta de una fiebre de archivo, pequeños abismos de la historia que descubren la presencia de otras temporalidades ausentes. El poema “Júlia”, elabora un entre-lugar luso-brasileño que se trama en torno a un alimento (dulce, cremoso) y las amistades o las afinidades electivas, mención tan recurrente en la literatura contemporánea. En suma, *Revoltijo*, más allá del sentido culinario-compositivo del título (puchero, olla podrida, *pot-pourri*, popurrí), es una poética que incita al neologismo para describirla, lo *mórbido*; variaciones de la ingesta de un alimento que no hace cuerpo, sino que lo vuelve cosa: una cosa mórbida, extraña, por descubrir.

En sus contradicciones, *Macunaíma* es resistente a las reapropiaciones. No participa, por pereza, de la guerra antropofágica, propagándola, como peste, entre los propios familiares. No pertenece a una región, o una raza, no tiene religión, ni nación. Brasil es apenas una consigna repetida fuera de contexto: “Pouca saúde e muita saúva os mais de Brasil são”. Como significante vacío, el héroe sin carácter concentra los restos que a nadie interesan, en forma de radical desujeción. Su expresión usual es “Ai que Preguiça!”, su entretenimiento descepar hormigas, que es un modo de sacarlas de su trabajo mecánico e incesante. Ofrece una pereza entendida no como síntoma de una tara, como en la tesis positivista, sino como producto de una asimilación imposible del Brasil, en toda su amplitud. La indigestión, como advierte Mario de Andrade en “Tacacá con Tucupí”, es un efecto más de las artes literarias y culinarias de Brasil, generadoras de sueños de siesta y de una sublime burricie.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G., *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed., 2005.
- AIRA, C., “Exotismo”, *Boletín*, nº 3, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1993.
- ANDRADE, M., *Namoros com a medicina*, Livraria Martins Ed., São Paulo, 1956.
- , *Danças dramáticas do Brasil*, Livraria Martins Ed., São Paulo, 1959.
- , *Os Filhos da Candinha*, São Paulo, Livraria Martins Ed., 1963.
- , *Poesias Completas*, São Paulo, Livraria Martins Ed., 1966.
- , *O turista aprendiz*, Ed. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1976<sup>a</sup>.
- , *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, Tele Ancona Lopez (Org.), São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976b.
- , *O banquete*, São Paulo, Ed. Livraria Duas Cidades, 1977.
- , *Obra Imatura*, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Ltda., 1980.
- , *Cartas a Murilo Miranda*, Org. Raúl Antelo, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1981.
- , *Entrevistas e depoimentos*, Ed. Org. Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, T. A. Queiroz Ed., 1983.
- , *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, Ed. Critica Telê Ancona Lopez Coord., Florianópolis, Ed. da UFSC, 1988.
- , *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, Rio de Janeiro, Agir, 2008.
- , “Osvaldo de Andrade”, ANDRADE, O., *Memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Ed. Globo, 2012.
- ANDRADE, M., CASCUDO, L. C., *Cartas, 1924-1944*, Marco Antonio de Moraes (Org.), São Paulo, Global Editora, 2010.
- ANTELO, R., *Literatura em revista*, São Paulo, Editora Ática, 1984.

- , “Febrônio. O monstro”, *Suplemento literário de Minas Gerais*, Ed. Especial, nº 1321, Belo Horizonte, 2009, págs. 27-31.
- , *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María, Eduvim, 2015.
- BOSI, A., “Situação de Macunaíma”, en ANDRADE, M., *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, Ed. Critica Telê Ancona Lopez Coord., Florianópolis, Ed. da UFSC, 1988.
- CAMPOS, H., “Miramar na mira”, ANDRADE, O., *Memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Ed. Globo, 2012.
- CENDRARS, B., *Etc..., etc... (Um livro 100% Brasileiro)*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- DA CUNHA, E., *OS sertões*, Rio de Janeiro, Laemmert & Cia, 1905.
- GIORGI, G., RODRÍGUEZ, F., “Prologo”, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- HAMACHER, W., *95 tesis para la filología /Para-la filología*, Buenos Aires, Miño y Dávila Ed., 2011.
- METRAUX, A., *Antropofagia y cultura*. Traducción Silvio Mattoni, Apostilla de Raúl Antelo, Buenos Aires, Ed. Cuenco de Plata, 2011.
- PEIXOTO, A., *Parábolas*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1920.
- POMPEIA, R., *El Ateneo*, Traducción Juan Manuel Fernandez, Prólogo y notas de Raúl Antelo, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2015.
- PRADO, P., “Retrato do Brasil”, *Provincia & Nação*, Rio de Janeiro, Ed. José Olympo, 1972.
- SCHWARTZ, J., *Las vanguardias latinoamericanas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010.
- STIGGER, V., *Revoltijo*, Traducción Juan Manuel Fernandez, Córdoba, Ed. So-fía Cartonera, 2014.



# “ALLÍ DONDE UN LODOSO RÍO TRAICIONA A UN HOMBRE” WILSON BUENO Y SU POÉTICA DE LA TERRITORIALIDAD FLUVIAL

Nancy Calomarde

“Nuestras vidas son los ríos que van a dar en el mar que es morir”.

Jorge Manrique

“El lugar produce sentido siendo lugar, pesante y punzante –remarcado y perforado. El sentido siempre tiene el sentido de lo no-acabado, de lo no infinito, de lo que todavía va-a-venir, y en general de la a. (...)”.

Jean Luc Nancy.

Pocos meses antes de ser asesinado, el escritor brasileño Wilson Bueno recibe un mail del poeta, José Kozer, donde comenta con inocultable excitación su lectura de la nouvelle *Canoa Canoa* (2009),<sup>1</sup> editada de forma bilingüe meses antes en la ciudad de Córdoba. El escritor brasileño reenvía la nota a su traductor, como parte del diálogo en torno a la edición de un segundo texto, *Diario de Frontera* (2010).<sup>2</sup> En medio de la conversación, el cubano, a quien Bueno considera “el más importante poeta vivo de lengua hispánica”, declara a su amigo y cómplice en la aventura barroca de *Medusario*:<sup>3</sup>

Terminé de leer tu hermoso libro, y sentí un dejo de tristeza, porque amándolo experimenté el deseo de que continuara, de que fuese inacabable [...]: es un breve libro hecho para la lectura, para consecutivamente releerlo de vez en vez, ora en el original, tan original, ora en su traducción: dos ritmos distintos, dos tonos que se complementan, el portugués más suave, el español más duro; ambos vivos y rea-

<sup>1</sup> Agradezco a Federico Racca por haberme facilitado la cadena de correos electrónicos que entrecruzó con el poeta Wilson Bueno mientras gestionaba la traducción y edición de su obra. Gracias a él, también he tenido acceso a otros correos, como el de José Kozer, que el brasileño reenviara a su traductor, muy probablemente, en prueba de reconocimiento a su tarea.

<sup>2</sup> En 2007 había publicado en la revista virtual *Trópicos*, su *Diario de frontera*.

<sup>3</sup> Ese trabajo configuró una ambiciosa apuesta en torno a pensar al Neobarroco como un territorio de poéticas latinoamericanas que convergían en un poderoso diálogo: Wilson Bueno, Néstor Perlongher, José Kozer, Arturo Carrera, Paulo Leminski, Tamara Kamenzain, entre otros.

les. Releerlo será para mí, en el futuro, reescribirlo, con tinta simpática, en la penumbra de mi habitación. *Canoa Canoas* me llevó a querer permanecer un largo tiempo en silencio, en algún recodo de la medio devastada y problemática América Latina, escuchando: palabras del origen, palabras del destino de alguien que, misterioso, es mayor que yo. ¿Él? ¿Los ríos del centro Aborigen del Universo? Ante un texto como el tuyo hay que aprender a merodear.<sup>4</sup>

Con la finura de la mirada de poeta, Kozler entrega en su lectura desbordada, el encadenamiento de una epistemología poética, el “aprender a merodear” en sus detenimientos: acto de amor, infinitud, relectura, original, traducción, reescritura, ritmos, lenguas, recodo, silencio, destino, América Latina, Centro Aborigen del Universo. A partir de este diálogo, la ficción territorial de la escritura de Bueno puede ser leída como un modo de asediar el espacio, un merodeo rasante por la deriva de un río-existencia que en su movimiento hace surco, escribe, graba, perfora la opacidad del mundo y en ese movimiento geológico esboza una poeticidad, un juego salvaje cuya injuria consiste en el juego trans: mezcla, desborde, juntura de ordenes inasimilables (lo animal y lo humano, la vida y la muerte, la escritura y el mito). En suma, la lectura de Kozler entrega esa llave porque propone una topografía poética como artificio para leer a través de huellas de la escritura, ese “recodo de la medio devastada y problemática América Latina”.

En una segunda escena literaria, Wilson Bueno y el uruguayo Roberto Echavarren se reúnen en Curitiba. De pronto, aparece el libro-faro, el segundo tomo de la trilogía de Gilberto Freyre, *Sobrados y Mucambos* (1936), que Bueno entrega como regalo a su par. El texto, paradigmático de las dinámicas territoriales brasileñas, funciona aquí como otra llave maestra. Si Freyre había narrado la evolución del patriarcado, fundador de la vida económica del Brasil hasta mediados del siglo XIX y el proceso de construcción de los “sobrados”, producto de la urbanización de los *fazendeiros*, que montan sus casas de varios pisos en la ciudad, la ofrenda del poeta funciona como la celebración de una lectura (la que Echavarren habría realizado sobre la obra de Bueno) en clave de imaginario territorial.

Podríamos afirmar, entonces, que si los procesos de la migración decimonónica en el Brasil habían venido siendo ficcionalizados por una tradición literaria que hace interceptar costumbres, políticas públicas, políticas de la subjetividad, urbanismo y exclusión social, no resulta paradójico que el autor de *Mar paraguay* convoque a la escena de lectura, la memoria colectiva de la migrancia donde “la casa rural se duplica en los sobrados, las habitaciones

---

<sup>4</sup> Este correo electrónico fue enviado por José Kozler a Wilson Bueno el día 4 de febrero de 2010.

de los negros en la hacienda (*senzala*) se duplican en el ambiente urbano en los mocambos, viviendas precarias para pobres y esclavos libertos, con menor confort que el antiguo senzala rural y peores posibilidades alimenticias”.<sup>5</sup> A través de la reinención poética de esa escena, el otro poeta neobarroco pone en tenso diálogo a la escritura de Bueno con una tradición brasileña, una tradición que construye literariamente los flujos del proceso de modernización del Brasil interior a partir de espacios de alta densidad subjetiva, histórica, política y cultural: la *fazenda* y el *ingenho*. *Raizes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre y *Grande sertão, veredas* de Joao Guimarães Rosa configuran los hitos de esa genealogía sobre la que dialogan y desvían las conversaciones literaturizadas de Bueno y Echavarren.

En diálogo con esa tradición, podemos hipotetizar que la poética wilsoniana relea la migrancia como una dinámica que in-forma el pensamiento sobre el espacio. Se trata no solamente del tipo de desplazamiento metafórico en varios de sus textos, y en especial en la novela póstuma *Mano a noite está velha* (2011), como el traspaso violento del “sertão” a la “aldea”, sino también de otros modos del desplazamiento. Su escritura construye un imaginario territorial organizado sobre la lógica del devenir, lógica que pone en relación de contigüidad a espacios, imaginarios, subjetividades, temporalidades y lenguas. De este modo, al tiempo que se reconoce en una genealogía, su escritura funda una experiencia de la territorialidad en el desvío de ella: territorialidad migrante, anómala, interior, fronteriza y mítica, podríamos adelantar.

La dinámica migrante que opera en estos textos, modula, por una parte, una escritura fantasmática que asedia la pérdida de la experiencia territorial desahogada del sertón; y por otra, interroga desde una memoria oblicua, los caminos de las regiones derrotadas, los mapas silenciados por el fracaso de la historia cuya geografía regresa y toma venganza. Estos otros movimientos se encuentran inscriptos en una operación de contramodernidad<sup>6</sup> al configurar las experiencias de territorialidades suprimidas por la violencia histórica y

<sup>5</sup> ECHAVARREN, R., “El Brasil interior”, en MONTESINOS, J. (ed. e introd.), *En los uranios del día. Visiones del Mar Paraguayo*, Maldonado (Uruguay), Trópico Sur, 2012, pág. 86.

<sup>6</sup> Una prolífica biblioteca ha interrogado la operación reversiva de la modernidad que propone el Barroco (Sarduy, Chiampi, Moraña). Ya se las considere como estrategia de contramodernidad –parafrazeando a Lezama Lima cuando decía que el Barroco es el arte de la contraconquista– o versión antitética del código moderno, estas perspectivas se desvían claramente de los enfoques que pensaron un Barroco funcional al imperio y a las estrategias de dominación cultural y política. En uno de sus textos más brillantes, Perlongher señalaba: “No se afirma en vano que el Barroco es el arte más escandalosamente antioccidental derivado del propio Occidente. Esos méritos no emanan solamente de su extraterritorialidad-floreciendo en áreas marginales, Italia, España, Hispanoamérica. Revolucionario en su marginalidad por su excentricidad, por su exceso, el barroco mantiene una férrea disputa con el racionalismo discursivo que se torna dominante en Occidente”. PERLONGHER, N., *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Excursiones, 2011, pág. 145.

política, por las guerras, y los procesos económicos dominantes, y al mapear territorios transfronterizos donde se cruzan restos (de lenguas, de memorias, de cuerpos). Bueno traza, de este modo, las rutas clausuradas por los discursos modernizadores. Se lanza a una escritura poética como fluencia, lo que equivale a afirmar que escribe el devenir de caminos por donde circulan las vidas-muertes de los derrotados, al modo de la deriva de las aguas. Su pulsión ética y poética se traduce en dotar de visibilidad a un espacio que, suprimido por el hombre y la cultura, regresa hecho ficción poética como territorio indómito. En ese universo, la naturaleza ha vencido a la ley, y la selva y el agua se yerguen en amos.

De este modo, *Canoa Canoa* y *Diario de frontera*, se leen como la configuración de una territorialidad concebida al modo de deriva barroca; vale decir, la fluencia de vidas secas<sup>7</sup> que van a dar en el mar que es morir. Nos encontramos, así, frente a experiencias estéticas donde la vida y el arte pierden sus formas acabadas, delineando en su fluencia-escritura, una transfrontería en cascada que va pregnando la experiencia de otras porosas fronteras, como las de la vida y la muerte o las lenguas interpenetrándose (portuñol, guaraní, portugués, español). Ese imaginario transfronterizo se asienta en artificios que desarman las lógicas del límite y el orden y producen una grafía animal, un trazo salvaje que desoculta los relatos suprimidos por la modernidad latinoamericana. Estos textos, que merodean poéticamente los des-bordes de los géneros, configuran formas excéntricas de la *nouvelle* (2009) o de la crónica de viaje, donde el devenir torrentoso e irrefrenable de las palabras coloca a la escritura en un espacio en el que territorio y texto se anudan para volverse uno: espacio y ritmo de los flujos acuáticos de una región.

Como una mueca del destino escritural, Wilson Bueno resulta asesinado un 31 de mayo mientras organiza su viaje a Córdoba para participar en la presentación del *Diario de frontera* en la feria del libro de 2010. La escritura performativa de esos textos territoriales prefigura –trágicamente– su asesinato, en una infausta noche de las “veredas matogrossenses del sur” y urden, así, el acto transfronterizo que difumina los bordes vida-muerte, escritura-historia, texto-geografía, profecía y experiencia.

## TRANSFRONTERÍAS. DERIVAS DE UN BICHO SERTANEJO

Para 1992, cuando se publica en Brasil *Mar Paraguayo*, la novela-poema que le otorga visibilidad continental, Wilson Bueno reúne una obra<sup>8</sup> modesta,

<sup>7</sup> La resonancia de algunas metáforas extraídas de *Vidas secas* de Graciliano Ramos es suficientemente visible en la escritura de Bueno.

<sup>8</sup> Wilson Bueno (Jaguapita, Paraná, Brasil, 1949 - Curitiba, 2010), publicó: *Bolero's Bar*

aunque enmarcada en un potente diálogo. Paulo Lemiski prologa su *Bole-ro´s Bar* y Néstor Perlongher, prepara su “Sopa paraguaya” como prefacio a la novela-poema. Sendos pretextos ubican a estas escrituras en la trama de la tradición brasileña, al interior de un repertorio que enlaza a Gilberto Freyre y Sergio Buarque de Holanda con Haroldo de Campos y Guimarães Rosa.<sup>9</sup>

El mismo Perlongher señalaba en aquél –y último– prólogo el carácter de *acontecimiento* que configura la edición *Mar paraguay* al dotar a la literatura de una nueva lengua en la cópula del portuñol y el guaraní, que “provocó una alteración en los ritmos rutinarios, tal vez en los ritmos cósmicos, una perturbación que tiene no sé qué de irreversible, de definitivo”.<sup>10</sup> Sin embargo, podemos expandir críticamente esa idea para pensar la escritura wilsoniana como la creación de una abertura –quizá más comprensiva– la de una territorialidad en *el entre: la transfrontera*<sup>11</sup> geográfica del sur de la América del sur. Y esa lógica transfronteriza, lejos de configurar un mero desvío en el recorrido topográfico, permea con su potencia epistemológica y poética, múltiples dimensiones del territorio-texto haciendo provisorias las nociones que ordenan nuestros paradigmas: realidad-ficción, vida-muerte, mito-experiencia, sujeto-texto, oralidad-escritura.

¿Por qué hablar de creación de esa territorialidad? Si bien otras escrituras han merodeado la transfrontera en la memoria guaraníca, los territorios fracturados y los restos de lengua –entre otros, el poeta argentino Francisco Madariaga–, el caso de la escritura de Bueno es algo diferente. Aún inscribiéndose en ese repertorio, su poética radicaliza y expande la apuesta, en la

---

(1986), *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeño Tratado de Brinquedos* (1996), *Jardim Zoológico* (1999), *Os chuvosos* (1999), *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com Carícias* (2004), *Cachorros do Céu* (2005), *Diário Vagau* (2007), *Pincel de Kyoto* (2007), *A copista de Kafka* (2007), *O gato peludo e o Rato de Sobretudo* (2009), Karina Kartoner, Florianópolis, *Canoa Canoa* (2009), *Diario de frontera* (2010) Mano, *a noite está velha* (2011). Integró la antología *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996) y también la selección “Pindorama. 30 poetas de Brasil” realizado por la revista argentina *Tse Tse* n° 8-9 (2000). Fue editor de la mítica revista *Nicolau* (1987) durante ocho años y coeditor de la revista *Azul* en Nueva York. Hasta su muerte, colaboró mensualmente con la revista *virtual Trópicos*. Su novela *Mar paraguay* ha sido reeditada en varias ocasiones. La primera edición la realiza *Illuminurias*, Brasil, 1992 con Prólogo de Néstor Perlongher. Fue reeditado luego en Chile a través de *Intemperie*, 2001; *Tse-Tsé*, Argentina, 2005; y *Bonobos*, México, 2006.

<sup>9</sup> Sin embargo, no solamente, en las arenas de la literatura, se forja el escritor sertanejo. Una larga trayectoria periodística, principalmente su labor como editor del mítico periódico *paranense Nicolau* hará sistema en su escritura, algo de la mirada microscópica y presentista del periodista se inficiona en la poética.

<sup>10</sup> PERLONGHER, N., “Sopa paraguaya”, en BUENO, W., *Mar paraguay*, San Pablo, *Illuminurias*, 1992, pág. 7.

<sup>11</sup> CALOMARDE, N., “Las fronteras Argentina-Brasil-Uruguay-Paraguay. El acuífero guaraní en su territorialidad transfronteriza”, en *Revista Katatay*, Año VIII, n° 10, septiembre, 2012, pág. 68.

medida en que configura una escritura territorial cuyo ritmo replica el devenir torrentoso de una región olvidada, fragmentada, fantasmal. Desde los restos de esa geografía, postula una estética y una ética, la memoria sangrante de una región encabalgada entre la creación y el apocalipsis, los mitos, y las disrupciones de la historia.

Diferentes modulaciones de un mismo territorio dan forma a sus textos. Se trata de un espacio que, ambiguo en su referencia empírica, cabalga sobre los restos de experiencias culturales abortadas por la violencia histórica y grabadas con sangre en los cuerpos desmembrados que lo habitan. El lector puede reconocer sus nombres, accidentes y sin embargo los percibe inscriptos en una secuencialidad sesgada que oblitera el re-conocimiento del mapa. A través de subjetividades dislocadas, como el soliloquio de una canoa que agoniza en la búsqueda de su amado canoero o el diario de un viajero sujeto a la avasalladora voluntad de la naturaleza tras la ruta borrada por la Historia, se configuran los trazos de una territorialidad suprimida por la letra y el poder.

Si en la mítica novela del escritor paranaense, aquel mar paraguayo –oxímoron de un océano en un país mediterráneo– desnudaba en su formulación metafórica, la violencia histórica de la usurpación de mar y territorios en la memoria quebrada de los vínculos entre Brasil y sus vecinos, en estos textos opera una estrategia análoga. Y si reenviaba en aquella al balneario de Guaratuba, el lugar turístico sobre el río Paraná, propio de clases medias fronterizas, ese Mar sin mar, que maliciosamente, convocaba a un referente adverso, el del exilio y la dictadura (el refugio de Stroessner), en estos últimos textos juega, en consonancia, una zona de zozobra donde pasado, presente y futuro se interpelan y cancelan atravesados por la tragedia.

En idéntico juego proteico, las versiones del Sertão o el Matogrosso do Sul que encontramos en *Canoa Canoa*<sup>12</sup> y en *Diario de frontera*,<sup>13</sup> operan desde dos estrategias básicas: el oxímoron que pone en contacto visiones antitéticas en la construcción territorial (lo paradisiaco y lo infernal, el gran mar paraguayo de la memoria de la tierra sin mal y las amputaciones de la historia política de la región) y la estrategia del surco-deriva mediante la cual el territorio se va grabando mientras se escribe. Se trata de un intersticio, que en su ostensible materialidad amplifica los horizontes de comprensión, lee –como operación barroca– lateralmente y abre otros mapas posibles (principalmente los de la experiencia comunitaria y la construcción de subjetividades).

---

<sup>12</sup> BUENO, W., *Canoa Canoa*. Traducción de Federico Racca, Córdoba, Babel, 2009. Todas las referencias a este libro en el cuerpo del trabajo pertenecen a la misma edición.

<sup>13</sup> BUENO, W., *Diario de frontera*. Traducción de Federico Racca, Córdoba, Babel, 2010. Todas las referencias a este libro en el cuerpo del trabajo pertenecen a la misma edición.

*Canoa Canoa* navega a la deriva los ríos del Sertao paranaense, la frontera indiscernible entre Brasil, Paraguay, Uruguay y Argentina. La apelación a los nombres en guaraní contamina la topografía y el relato con un poderoso efecto mágico, como si la Tierra sin mal retornara en las formas de la ficción para abolir los desvíos de los mapas de la modernidad. Desde los remansos del Chauá, la deriva de una canoa sin canoero va interpelando a ríos, riachos, tajamares, afluentes, un ilimitado país acuático que en su fluencia arrasa, como la inundación, lo que encuentra a su paso: ciudades, historias, racionalidades, lenguas. A través de la imprecación a esos ríos, Cravéu, Uvá, Teuarí, Talhoto, Pixuma, Pixunim, Panmba-í, la escritura va dando vida, como en el mito, a otro relato. Si –como señala Echavarren– la narración recuerda a “La tercera margen del río” de Guimarães Rosa donde un hombre decide abandonar su vida y su familia para embarcarse en una canoa y, así, dejarse llevar por su fluencia a una experiencia del tiempo fuera del tiempo, el imperativo metafórico aquí convoca, además de esos contenidos, a un antiguo registro de territorio mítico.

[...] a la vera de los ríos del todo el país de Eldorado del Paraná, un continente de flor y agua, donde los taíres salvajes, en manadas, a los porrazos y corcoveos, hundían los cascos en el barro de los campos; o, en otras distancias de este país primero, en las tranqueras se confunden y se enrosca la terrible labréu, coral de fatal pozoña.<sup>14</sup>

Los textos reconstruyen el territorio perdido del Mito de Eldorado, un espacio salvaje, dominado por la grafía animal y la fábula que postula en su inscripción poética otro vínculo entre naturaleza y hombre. La voluntad del río o del viento marca el ritmo del relato y de la existencia: “yo que voy por ellos hace más de cinco días al deseo de la correntada...”<sup>15</sup>

La voz que ordena el relato es la de una canoa errante, una subjetividad que se configura como un hueco que ha perdido a su conductor. El descenramiento se reduplica no solamente por tratarse de una subjetividad sin sujeto, extraviada –sin Él– y *estrábica* (náufraga, delirante) –interpelando a un Tú, el ausente– sino por hallarse abandonada a los designios de las aguas; y sin embargo, lúcida, respecto de su precariedad.

[...] lo que me llenaba, en la noche pavorosa, río y ríos abajo, primero fueron las furias del borrascoso viento y después, en la bonanza, el camino sudestino, sereno, navegándome hasta el Pixuma...<sup>16</sup>

<sup>14</sup> BUENO, W., op cit., pág. 48.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, pág. 45.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

En un recorrido próximo, *Diario de frontera* poetiza las crónicas de un viajero que recorre las rutas del fracaso de la Guerra de la Triple Alianza, en busca de la tumba del Mariscal López. Por esos caminos en fuga, encuentra, otra vez, el reverbero del imaginario guaraní, sus tumbas y mitos. De este modo, el Mato Grosso do Sul se actualiza como la región fronteriza atravesada por múltiples conflictos políticos. No solamente la violencia y amputación que dejó aquella guerra sino también las de un conflicto político casi irresoluble, que provoca que hasta el año 1976, dicho espacio no pudiera alcanzar el estatus jurídico-territorial de estado para la nación brasileña.

La dedicatoria del texto “a meu pai Valdomiro, navegante do Sertão profundo” enuncia la centralidad del espacio sertanejo. Esas “veredas matogrossenses del sur” evocan la memoria del antiguo Sertón entendido como huella del país guaraní, descuartizado por la violencia de la guerra (de la Triple Alianza), un territorio forjado sobre los cadáveres, donde silban los “vientos venidos del Norte con noticias antiguas sobre el morir”.<sup>17</sup> Si, como afirma Ticio Escobar, para culturas como la guaraní, el territorio se construye sobre la experiencia de las tumbas de los antepasados, la narración de esta búsqueda ficcionaliza una experiencia de la territorialidad poética, mítica y post-histórica. Enclavado en la zona de lujuria sensorial –el máximo vitalismo– y la memoria profética e ineluctable de la muerte, este territorio solo es posible en una cartografía alterna y polémica, que apela al anacronismo profético del mito (la tierra sin mal, el país de El Dorado) y al valor genealógico de propiedad de la tierra en tanto que sustitución de la firma del contrato por la inscripción sepulcral; estrategias ambas, fundantes de otra legitimidad territorial, en rigor, de otra noción de territorialidad.

Por otra parte, las tumbas del Mariscal Francisco Solano López, su mujer y su hijo configuran el vestigio fantasmal de la vergüenza expansionista del programa nacional brasileño:

Muertos ambos allí, en Cerro Corá, en la vergonzosa y sanguinaria humillación que impusimos, el ejército imperial brasileño, a las andrajosas y hambrientas fuerzas paraguayas, desde hacía mucho tiempo vencidas.<sup>18</sup>

El relato hace ostensible el gesto de reparación ética de la escritura, a través de discursivizar la venganza al ultraje al que la omnipotencia nacional sometió a sus vecinos, exponiendo la inescrupulosidad y barbarie del “vencedor”. La relectura sesgada sobre la historiografía nacionalista desmonta sus mentiras e injusticias:

---

<sup>17</sup> BUENO, W., op. cit., pág. 45.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 51.

Pero el siglo XIX fue el peor de los siglos brasileños. No bastó la derrota militar, el afectado Conde Deu, esposo de la princesa Isabel de Orléans y Bragana, comandante de nuestro (inmenso) contingente militar, hizo valer, contra los “enemigos”, más allá de la derrota en el campo de batalla, la deshonra, la vergüenza, el ultraje. Algo así como matar y escupir encima, Y después, secarse, con un pañuelo de seda, el sudor de las manos.<sup>19</sup>

Si el imaginario sertanejo se construye, entonces, como desmesura y ambigüedad –donde se articulan, tensamente, la memoria del mito y la memoria histórica– estamos ante un territorio donde la experiencia de la vida y de la muerte se expande, permitiendo todas las cúpulas. En ese lugar, rigen leyes propias pero anómalas. Por efecto de la expansión de la pasión erótica se corroe el lenguaje y el sistema de relaciones. Ese es el sitio de la unidad en lo diverso y también el espacio de la extrema soledad. Como señalaba Echavarren:

El sertón es el lugar de la abundancia de seres y de falta de límites. Es el lugar elegido por la inspiración. [...] Ámbito de exuberancia y peligro, de reconciliación con la naturaleza y de aislamiento. No hay bien o mal en sí sino efectos buenos o malos de una opción de vida o de un enclave circunstancial. El sertón expande los sentimientos, devienen afecto, emoción antropomórfica, entran en la impersonalidad del conjunto. Hay una amenaza en sordina infinitamente modulada. El sertón con sus alternancias de exaltación y peligro, presenta un ambiente integral y separado.<sup>20</sup>

En efecto, la poética transfronteriza reelabora otro diálogo entre estética y vida asumiendo la coexistencia del hipervitalismo y la experiencia tanática a través de una especie de hiperbarroco mestizo donde el artificio lingüístico y retórico es sometido a su máxima exploración. Hace estallar los usos domesticados del sentido y los lenguajes y hace, paradójicamente, retornar –como postula Ranciere–<sup>21</sup> a otra experiencia de lo sensible. De este modo, la trama de tránsitos, extravíos, violencia y mezcla salvaje confluye en la construcción del artificio: el “bicho del sertón”, es ese lugar de enunciación que se forja Bueno para sus relatos, haciendo coexistir tradición y experiencia personal a través del regodeo migrante en la metáfora de Graciliano Ramos<sup>22</sup> pivotean-

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 51.

<sup>20</sup> ECHAVARREN, R., “El Brasil interior”, en MONTESINOS, J. (ed. e introd.), *En los uranios del día. Visiones del Mar Paraguayo*, Maldonado (Uruguay), Trópico Sur, 2012, pág. 89.

<sup>21</sup> RANCIERE, J., *Política de la literatura*, Buenos Aires, del Zorzal, 2011.

<sup>22</sup> Ramos construye la metáfora de “bicho” en su novela *Vidas secas* para aludir a los campesinos privados de la experiencia rural, encerrados en los reducidos espacios que proporciona la vida ciudadana. Bueno juega con esos sentidos fijados por la tradición al imaginarse a sí mismo

do su propia construcción autobiográfica: “Nací en el sertao, aquél tiempo –y no hace tanto tiempo–, en que Paraná tenía Sertao –la selva virgen, la selva nativa casi intocada. Soy bisnieto de india guaraní con alemán”.<sup>23</sup>

Ese imaginario territorial de mundo ilimitado y perdido que permea la figuración campesina del “bicho” de Ramos, se cruza en la escritura de Bueno con la construcción de su propio *locus* de enunciación ficcional, un locus descentrado, “salvaje, angustiado y perplejo” que no puede sino hacer de ese mapa, una anomalía. El sesgo de una grafía animal crea un mundo anacrónico, y a la vez yuxtapuesto por temporalidades y espacialidades en tensión, ripioso en la complejidad de discursos expoliándose, donde las modernidades se infiltran en el mito y en la urdimbre de relatos. Bueno reescribe de la tradición sertaneja, desplaza y abisma su teleología, el paradigma de articulación entre región, identidad, lengua y temporalidad que modeló la modernidad latinoamericana. Si *Grande sertão* constituye el paradigma en la modernidad brasileña, sus ficciones al citarlo oblicuamente, incluyen el doble gesto de reverencia y denuncia del agotamiento de la fórmula.<sup>24</sup>

Entre la sierra de Maracajú en el Matogrosso do Sul, el cerro Corá y el río Aquidaban Nigui en la frontera de Paraguay y Brasil, se traza el hipotético recorrido por el espacio-umbral que denominamos la transfrontera (geográfica, cultural, lingüística, histórica):

Hay una multiplicidad de caminos, frontera; el cielo y las aves del cielo; el azul en el cenit que es casi un grito de lámina al sol, frontera; y todo lo que llora nuestro miedo así, frontera, como una bofetada en el oscuro; está la hora iguana de nuestra ausencia, frontera; el tiroteo en la madrugada entre viejos cadillacs cénicos y amedrentadores, frontera; el monflorito de Panamba ‘í, frontera; la pánico angustia como una alarma del cuerpo, frontera.<sup>25</sup>

La frontera, entonces, lejos de aludir exclusivamente a la noción de límite (político, histórico, cultural) se transforma en una maquinaria epistémica, política y poética para volver a nombrar el mundo. La frontera es el punto abismal donde naufragan los paradigmas. Un espacio intersticial, de puro tránsito, en el que el signo no convoca a la referencia sino al grabado, al surco de la existencia en el mapa. Lo que acontece en el plano lexical puede

---

como “bicho del sertón”.

<sup>23</sup> DANIEL, C., “Una conversación con Wilson Bueno: *Soy un salvaje angustiado y perplejo*”, en MONTESINOS, J., *En los uranios del día. Visiones del Mar Paraguayo*, Maldonado (Uruguay), Trópico Sur, 2012, pág. 202.

<sup>24</sup> ANDERMANN, J., “Abismos del tercer espacio. Mar paraguayo, portuñol salvaje y fin de la utopía letrada”, [en línea], Disponible en: <https://muse.jhu.edu/>. [Fecha de consulta: 1-07-2015], 2011.

<sup>25</sup> BUENO, W., op. cit., pág. 55.

expandirse a los otros órdenes del relato ya que con cada nombre se alude a una vastedad de referencias culturales, a una zona de extrema indeterminación y ambigüedad, como cuando designa “el gavilán de los moluscos, también llamado pinhé, pinhém, chimango-caracolero”.<sup>26</sup> El nombre sirve para atravesar, en su inestable traducción, las diferentes memorias que surcan el territorio.

La frontera es también la ruta olvidada que vuelve a interpelar a los relatos y a ponerlos de cara al pensamiento mágico:

[...] del patio de piedras rojas de la mansión de don Acelo Acevedo de Cádiz, en Luciernes a la casucha guaraní de Guapí Montezino, el indio más indio de estos parajes –con la (mágica) manipulación de sus pociones de encantamiento y embrujo, la frontera, señores, es un puente móvil discurriendo sobre el abismo.<sup>27</sup>

“Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin”, como afirmó Borges, estas ficciones parecen desarrollarse en un espacio prediluviano, virginal y terrible a la vez. Allí, la circularidad del relato conduce al cronotopo cero, instante del Apocalipsis que hace coexistir y anular todas las temporalidades en la experiencia espacial. En esos territorios apocalípticos, el agua devora a los conductores del automóvil que buscan la ruta perdida en *Diario* y la canoa abandonada naufraga entre los cadáveres y restos de la catástrofe. Al final de ambos textos, solo se encuentra el mar que es el morir. Ora encontremos el fin, el sin-fin, ora el recomienzo del mito o su inminencia, la vuelta de tuerca al vínculo entre territorio y muerte nos reenvía a la idea del territorio guaraní como el espacio demarcado por la experiencia de las tumbas de los antepasados.<sup>28</sup>

Si la literatura como postula Nancy<sup>29</sup> fuera eso que –en tanto escritura– interrumpe el mito y ese entremedio que proponía Borges, los textos abordados postulan otra trama, donde escritura y mito coexisten tensamente, donde la primera toma del segundo su logos y hace de la oralidad, su grafía.<sup>30</sup> De este otro sistema de reapropiaciones, se desprende la dimensión ética de la literatura. Se trata de volver a dar la voz al mito, como pulsión de contramodernidad, como una forma de respuesta estética al aislamiento histórico de

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 49.

<sup>27</sup> BUENO, W., op. cit., pág. 48.

<sup>28</sup> RAMOS, J., “Sobre los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar”, *Revista Katakata*, Año XIII, n° 10, septiembre, de 2012, pág. 29.

<sup>29</sup> BUENO, W., op. cit., pág. 98.

<sup>30</sup> En este sentido, señala Nancy “Eso que se interrumpe –discurso o canto, gesto o voz, relato o prueba–, eso es la literatura (o la escritura). Eso mismo que interrumpe o suspende su propio *mythos* (es decir, su logos)”. NANCY, J. L., *El peso de un pensamiento*, Madrid, Ellago Ediciones, pág. 98.

esas regiones, para hacer habitar “nuestra alma común, nuestra alma cachorra y perturbada por el drama”.<sup>31</sup> Como quien baraja todas las fronteras, la escritura de Bueno hace de la inversión y la perversión, lo que no puede hacer la Historia: un gesto de reparación poética.

Los textos inscriben una geografía de la derrota con nombres de Sertón, Tierra sin mal, Mar paraguay, País guaraní o Centro Aborigen del Universo; geo-grafía que en su anacronismo y pulsión profética graba una Arqueología del futuro sobre los muertos, la catástrofe y las ruinas e inventa el entre lugar de la *transfrontería* como un umbral, el espacio del mero tránsito. Ese lugar, como diría Nancy, que “(N)no aporta la salvación, pero saluda (apela) a lo que va-a-venir y al sin-fin”.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> BUENO, W., op. cit., pág. 48.

<sup>32</sup> NANCY, J. L., op. cit., pág. 98.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERMANN, J., “Abismos del tercer espacio. Mar paraguayo, portuñol salvaje y fin de la utopía letrada”, [en línea], 2011, Disponible en: <https://muse.jhu.edu/>. [Fecha de consulta: 1-07-2015].
- BUARQUE DE HOLANDA, S., *Raizes do Brasil*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1995 (1936).
- BUENO, W., *Mar paraguayo*, Sao Paulo, Iluminuras, 1997.
- , *Canoa Canoa*, Traducción de Federico Racca, Córdoba, Babel, 2009.
- , *Diario de frontera*, Traducción de Federico Racca, Córdoba, Babel, 2010.
- , *Mano, a noite esta velha*, Sao Paulo, Planeta, 2011.
- , “Fronteras: en los entrecielos del lenguaje”, [en línea], Disponible en: [www.goethe.de](http://www.goethe.de) [Fecha de consulta: 2-07-2015].
- CALOMARDE, N., “Las fronteras Argentina-Brasil-Uruguay-Paraguay. El acuífero guaraní en su territorialidad transfronteriza”, en *Revista Katatay*, Año VIII, n° 10, septiembre, 2012, págs. 68-81.
- DANIEL, C., “Una conversación con Wilson Bueno: ‘Soy un salvaje angustiado y perplejo’”, en: MONTESINOS, J. (ed. e introd.), *En los uranios del día. Visiones del Mar Paraguayo*, Maldonado (Uruguay), Trópico Sur, 2012.
- ECHAVARREN, R., SEFAMÍ, J., y KOZER J., *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aire, Mansalva, 2010.
- , “El Brasil interior”, en MONTESINOS, J. (ed. e introd.), *En los uranios del día. Visiones del Mar Paraguayo*, Maldonado (Uruguay), Trópico Sur, 2012.
- ESCOBAR, T., *La identidad en los tiempos globales*, [en línea], Disponible en: [www.stadatus.com](http://www.stadatus.com) [Fecha de consulta: 1-7-2015].
- FREYRE, G., *Sobrados e Mucambos (Decadencia do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano)*, Sao Paulo, Comp. Editora Nacional, 1951 (1936).

- , *Casa-grande y senzala*, Poitier (Francia), Sudamericana Archivos, 2002 (1933).
- GUIMARAES ROSA, J., *Grande Sertao, veredas*, Traducción de Florencia Gramamón y Gonzalo Aguilar, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- MONTESINOS, J. (edición e introducción), *En los uranios del día. Visiones del Mar Paraguayo*, Maldonado (Uruguay), Trópico Sur, 2012.
- NANCY, J. L., *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena libros, 2001.
- , *El peso de un pensamiento*, Madrid, Ellago Ediciones, 2007.
- PERLONGHER, N., “Sopa paraguaya”, en BUENO, W., *Mar paraguayo*, San Pablo, Iluminuras, 1992.
- , *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Excursiones, 2013.
- RAMOS, G., *Vidas secas*, Madrid, Espasa Calpe, 1974 (1938).
- RAMOS, J., “Sobre los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar”, *Revista Katatay*, Año XIII, n° 10, septiembre de 2012, págs. 28-40.
- RANCIERE, J., *Política de la literatura*, Buenos Aires, del Zorzal, 2011.

# ESTO NO ES UN RELATO

## UNA POÉTICA DE LA MIRADA EN CLARICE LISPECTOR

María Rupil

### LA PALABRA- IDEOGRAMA

En agosto de 1963, Clarice Lispector es invitada a pronunciar una conferencia sobre vanguardia en Brasil en el *x* Congreso Bienal del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en la Universidad de Texas. El dato es representativo ya que se trata de un encuentro de especialistas en literatura y ella, una escritora contemporánea, leída, extensamente estudiada durante aquellos años. Esa suerte de intervención crítica se convertirá en su “gallina de los huevos de oro” y seguirá leyéndola en diferentes circunstancias y situaciones académicas al menos hasta 1974 en Brasil. La conferencia puede funcionar como una llave crítica para pensar la literatura que se escribía durante los años 60 en Brasil desde la visión del escritor, pero fundamentalmente, sirve para reflexionar sobre algunas nociones en torno a lo que se podría denominar una *poética* de la mirada en la obra de Clarice Lispector.

“Ver es inventar”, dirá la autora en su defensa de una literatura capaz de mirarse a sí misma, capaz de subvertir ataduras de visión, género y lenguaje. Esta idea será la clave de lectura de este artículo en el que se esbozarán algunos recorridos mínimos en la configuración de una *poética* clariceana a partir del ejercicio performático que supuso la conferencia, para orientar luego la lectura hacia los textos “El huevo y la gallina”, *Agua viva* (1973) y *Un soplo de vida* (1978). La lectura que propongo se tensará en esta urdimbre mínima, aunque volveré sobre la trama general sin perder de vista las modulaciones de la experiencia visual en algunos de los textos fundamentales que integran la obra de la autora.

Tal como mencioné líneas arriba, la conferencia en sí asume desde el comienzo el tono de una *escena performática*: la autora configura su propia lectura de la vanguardia brasileña desde su lugar de escritora, no desde la visión del especialista, *se da a ver como escritora* en un discurso que se configura

desde el comienzo como una reflexión sobre un estatuto otorgado por el hacer de la crítica:

Nunca he tenido, en definitiva, lo que se llama verdaderamente vida intelectual. Incluso para escribir uso mi intuición más que mi inteligencia. [...] A pesar de escribir desde que me conozco –yo ya escribía cuando tenía siete años– a pesar de ello, desgraciadamente me faltó encarar también la literatura de fuera hacia adentro, es decir, como una abstracción. *La literatura es para mí la manera como los otros llaman a lo que nosotros, los escritores, hacemos.*<sup>1</sup>

La digresión de Lispector sobre la vanguardia deriva en una reflexión general sobre las posibilidades del lenguaje, de la literatura y del arte: la experimentación no es un rasgo propio de la vanguardia, dirá la autora, porque es en realidad el rasgo propio de todo arte verdadero y, fundamentalmente, de toda vida verdadera. La vanguardia entendida históricamente, encarnada en el movimiento de 1922, según la autora, “vuelve a levantarse” y es una posibilidad entre los escritores que resueltamente han sido capaces de “forzar las compuertas y reventar las formas inútiles”:

Estoy llamando vanguardia a pensar nuestra lengua. [...] “Pensar” la lengua portuguesa del Brasil significa pensar sociológicamente, psicológicamente, filosóficamente, lingüísticamente sobre nosotros mismos. Los resultados son y serán lo que se llama lenguaje literario, es decir, lenguaje que refleja y dice, con palabras que instantáneamente aluden a cosas que vivimos; en un lenguaje real, en un lenguaje que es fondo-forma, la palabra en realidad *es un ideograma.*<sup>2</sup>

La reflexión sobre la lengua constituye para la autora un modo de lograr una visión *otra*, que supere la división fondo/ forma, en la que la palabra se constituya en imagen y visión de la imagen a un tiempo. La visión diferenciada de la vanguardia, “esa manera de ver que va transformando las formas”<sup>3</sup> es una clara manifestación de lo que la autora entiende por vanguardia: “Descubrir es inventar; *ver es inventar*”.<sup>4</sup> Quizás en esas homologías radica la cifra clariceana: un escritor no es más vanguardista por parecerse a este o aquel movimiento; para la autora, en cambio, la estética de los 60 ha absorbido e incorporado la vanguardia de 1922, pero también la ha superado.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> LISPECTOR, C., *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, Buenos Aires, Siruela/ Grupal, 2012, pág. 130.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 140.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 132.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 141.

<sup>5</sup> Es por esta razón que la noción de vanguardia en la conferencia de Lispector no orbita alrededor del Modernismo sino, fundamentalmente, alrededor de la “atmósfera de vanguardia”

Retomando la idea de visión, según Lispector, vanguardia también podría entenderse como una renovación de las formas que permitiese “hacer estallar cierta visión estratificada del arte”. Según Mendes de Souza, en la obra de Lispector, las formas revelan ideas y sensaciones.<sup>6</sup> En este sentido, en la conferencia, la autora sostendrá que para ella no es posible ni útil reflexionar sobre la literatura a partir de pares dicotómicos tales como fondo-forma, cuerpo-alma, materia-energía. Supera así las grandes divisiones binarias con la noción de *tema*: “[...] la palabra tema sería la que sustituiría la unidad indivisible que es fondo y forma. Un tema sí puede existir y de él se puede hablar antes, durante y después de la cosa propiamente dicha”.<sup>7</sup> Así, podemos deducir que el tema es ese sustrato sobre el que se erige gran parte de su obra, y que configura también una suerte de poética en torno a la escritura. Temas en su obra son, por mencionar algunos, el *instante ahora* en su concepción del tiempo, el *it*, lo otro (animal, cosa), la palabra-imagen, entre otros.

Este artículo abordará la poética en torno a la mirada, ya que es la mirada el lugar donde se tensionan *los temas* que atraviesan gran parte de los textos de la autora. Cabe destacar que esta hipótesis funcionará para leer un corpus mínimo de relatos, no para agotar su estética a partir de una poética de la mirada.

### LA MIRADA EN “EL HUEVO Y LA GALLINA”

En la conferencia de 1963, Lispector afirmaba su labor como una búsqueda más cercana a la intuición que al intelecto y planteaba la cuestión de la creación literaria en términos visuales. En el capítulo sobre “La mirada de Orfeo” en *El espacio literario*, Maurice Blanchot sostiene que la mirada de Orfeo es [...] el momento extremo de la libertad, momento en que se vuelve libre de sí mismo y, acontecimiento más importante, que libera a la obra de su preocupación, libera lo sagrado contenido en la obra, *da*,

---

que está presente en el ámbito literario de los años 60 en Brasil: es una atmósfera que lleva a la escritora a *citar* la obra de sus contemporáneos (Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade), pero es la misma atmósfera que la lleva a *citar* las conversaciones de pasillo que mantiene con figuras reconocidas de la crítica brasileña de aquellos años (Benedito Nunes, Mario Chamié, Afonso Romano de Sant’Anna, Silviano Santiago, Elias José). No refiere las obras de estos autores, sino que menciona las respuestas de cada uno de ellos ante la pregunta de Lispector sobre qué pensaban ellos en relación a la aseveración del ‘gran escritor’ que manifestó ‘La literatura ha muerto’. La autora, en esta pregunta del final, en esta anotación de la cita de autoridad entrecomillada, vuelve a performativizar su lugar de escritora y el valor de la lectura del especialista: cita el rumor, la respuesta en el aire, y no la palabra escrita.

<sup>6</sup> MENDES DE SOUZA, C., *Clarice Lispector. Figuras da escrita*, Braga, Universidad do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, pág. 277.

<sup>7</sup> LISPECTOR, C., *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, op. cit., pág. 132.

lo sagrado a sí mismo, a la libertad de su esencia, a su esencia que es libertad (la inspiración es por esto el don por excelencia). Todo se juega entonces en la decisión de la mirada.<sup>8</sup>

Aquella decisión de la mirada órfica, impaciente, es la mirada que se configura en “El huevo y la gallina”, publicado por primera vez en la antología de cuentos *La legión extranjera* en 1964, un año después de que Lispector leyese por primera vez la conferencia sobre la vanguardia en Brasil. Este relato volvió a aparecer por entregas el 5, el 12 y el 17 de julio de 1969 bajo el título “Actualidad del huevo y la gallina” entre las crónicas que publicó Lispector desde 1967 a 1972 en *O Jornal do Brasil*. El texto supone una reflexión (el huevo, la gallina, la mirada, el agente) que *se trama como relato* del que no podemos *glosar su trama*. Una de las razones tiene que ver con la imposibilidad de encasillarlo en un género,<sup>9</sup> pero también puede deberse a la voluntad de destruir la idea de la representación del lenguaje planteada a partir de la reflexión sobre “lo que veo /lo que me mira”.

El huevo no es el objeto de una narración, sino el *tema* que produce una apertura. El huevo no constituye únicamente una forma que oculta un contenido: forma y fondo en él son intrínsecos. Ver el huevo, narrar la visión del huevo, posibilita pensar el hiato que va desde la mirada del huevo hasta el momento en que la voz narradora se vuelve el objeto que mira. Nos detenemos un instante en estos dos momentos, el comienzo del texto y el final:

Por la mañana en la cocina sobre la mesa veo el huevo.

[...]

Si hago el sacrificio de vivir solo mi vida y olvidarlo. Si el huevo es imposible. Entonces –libre, delicado, sin ningún mensaje para mí– quizás una vez aún se desplace del espacio hasta esta ventana que desde siempre dejé abierta. Y de madrugada baja en nuestro edificio. Sereno hasta la cocina. Iluminándola con mi palidez.<sup>10</sup>

La mirada del narrador de este anti-relato se ubica en el espacio *entre*, que reconoce la latencia intrínseca a toda figuración o imagen. Se trata del huevo que se ve, y al ser visto se pierde: “huevo visto, huevo perdido”; pero también el huevo expone, el huevo me ve. Podemos leer la experiencia visual en el

---

<sup>8</sup> BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002, pág. 159.

<sup>9</sup> Sobre el estallido de la obra de arte, el trastocamiento de las categorías narrativas y la noción de heteronomía en Lispector, Cfr. GARRAMUÑO, F., *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, págs. 15-47.

<sup>10</sup> LISPECTOR, C., *La legión extranjera*, traducción y prólogo de Paloma Vidal, Buenos Aires, Corregidor, 2011, págs. 59 y 68.

sentido que la plantea Didi-Huberman, ya que es una mirada que se inquieta y se escribe en el *entre-dos*, y en este sentido aparece dialectizada.<sup>11</sup>

Si bien la lectura del autor refiere a la mirada en las artes plásticas, no podemos dejar de mencionar que este cuento de Lispector se propone como un *entre* géneros (el relato, la crónica, el cuento), y a la vez problematiza la cuestión de la mirada en el *entre-dos* (“veo el huevo”, “el huevo me ve”, “el huevo es invisible”). La mirada se agencia entre el sujeto objeto sujeto, pero también constituye una latencia. El huevo es a la vez superficie, “don”<sup>12</sup> y “cosa imposible”; estalla en una sartén, también es comida: “quien profundiza en el huevo, en realidad tiene hambre”.<sup>13</sup>

Así, la mirada, como la palabra, es aquello que intenta captar lo que no se ve, el espacio *entre* que separa la mirada de la cosa, la palabra de la cosa. Se trata del momento en que la palabra se plantea como la búsqueda de fotografiar *el hiato*. Se trata de la escritura entendida, con Blanchot, como la mirada órfica, abismal:

[...] Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarlos por un contacto asombroso? [...] lo que nos es dado es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.<sup>14</sup>

En este sentido, ver implica al mismo tiempo perder (la separación, el no contacto) y retener (la fascinación de la imagen): “De repente miro el huevo en la cocina y veo en él solo comida. No lo reconozco, y mi corazón late. La metamorfosis se está haciendo adentro mío: empiezo a no poder ver más el huevo. [...] Cada vez tengo menos fuerza para creer, me muero, adiós, miré demasiado un huevo y me fui durmiendo”.<sup>15</sup>

“El huevo y la gallina” se plantea como *devenir* comienzo, al escribirse, se *desobra* (Blanchot): no hay cierre posible, ya que la mirada es lo que posibilita el acontecer de una trama que se vuelve sobre sí misma, que se mira al ser vista. El texto no quiere pensarse como el relato de una visión que intentará

<sup>11</sup> En este sentido, Didi-Huberman ha referido: “Es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira. [...] El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos”. DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2014, pág. 47.

<sup>12</sup> “[...] ¿El huevo me idealiza? ¿El huevo me medita? No, el huevo solo me ve. Está exento de la comprensión que hiere. El huevo nunca luchó. Es un don”. LISPECTOR, C., *La legión extranjera*, op. cit., pág. 60.

<sup>13</sup> LISPECTOR, C., *La legión extranjera*, op. cit., pág. 166.

<sup>14</sup> BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002, pág. 28.

<sup>15</sup> LISPECTOR, C., *La legión extranjera*, op. cit., pág. 63.

reproducir una imagen familiar, conocida, doméstica. La imagen del huevo produce la apertura hacia lo otro, posibilita la subversión de una forma que se descentra, se sale de sí, se vuelve sujeto. En él se establece una búsqueda no centrada en el ocularcentrismo, no todo lo que se ve puede ser visto, no es una búsqueda de conocimiento ligada a lo que se ve, sino desde el entre *aquello que se ve y que me mira*. Lo que no sé del huevo es lo que realmente importa.

Lo que no sé del huevo me da el huevo propiamente dicho. –La luna está habitada por huevos.

El huevo es una exteriorización. Tener una cáscara es darse. –El huevo desnuda la cocina. Hace de la mesa un plano inclinado. El huevo expone. –El que se profundiza en un huevo, el que ve más que la superficie del huevo, quiere otra cosa: tiene hambre.<sup>16</sup>

Es un relato abierto sobre las posibilidades infinitas de la literatura y de la imposibilidad mimética del lenguaje. Sobre esto, Raúl Antelo ha referido que:

Su reflexión sobre el huevo y la gallina es, sin duda, una clara refutación del realismo, basada en convicciones antiocularcéntricas, según las cuales “ver realmente o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos”. Diríamos entonces que el huevo de Clarice se comporta, a la manera duchampiana, como un infrave, un puro dispendio de fluidos internos que se expulsan sin llegar a constituir materia positiva, es decir, como algo preindividual singularizante, en suma, como una imposibilidad posible.<sup>17</sup>

No hay centro en el relato. Huevo, gallina y *yo* no son los núcleos de esta historia. Pero sí lo es la tensión que se establece entre los tres a partir de la visión, de la mirada: se trata de esta mirada imposible, que al mismo tiempo que ve el huevo, deja de verlo. La mirada es lo que establece ese contacto/distancia/encuentro y es lo que posibilita la apertura. Volverse el otro implica silenciarse, una vez que la mirada se ha posado sobre el objeto y se ha vuelto objeto, la palabra-imagen, enmudece. La *metapoética*<sup>18</sup> inscrita en este relato

<sup>16</sup> Íbidem, pág. 60.

<sup>17</sup> ANTELO, R., “María Martins: El Arte como Prótesis de Vida”, en *Revista Grumo*, n° 2, Buenos Aires, octubre de 2003, pág. 103.

<sup>18</sup> Sobre la dimensión metapoética, Susana Romano Sued ha referido que “la consideración de la dimensión metapoética implica el relevamiento de los procesos y operaciones que forman parte de la construcción de la obra en sí y que se tematizan de manera explícita y/o elíptica con remisiones a tipos, modos y modelos contextuales y de técnicas de construcción de la obra misma, señalando a su vez dimensiones disciplinares de acceso crítico [...] La metapoética, que abarca los conceptos de metaliterariedad y metafictionalidad, restituye la mirada y la discusión crítica en torno a la condición de autonomía o heteronomía de las obras en un contexto discursivo de *hospitalidad*”, en: AA.VV. *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada, Lamborghini, Saer, Tizón*, Romano Sued/ Vera Barros (eds.), Córdoba, Epoké, El

subvierte la mirada focal realista, centrada en el narrador, la sitúa en cambio en ese espacio intersticial, el de la palabra que escribe el hiato entre el ojo y el objeto. La mirada se descentra, sale de sí, se vuelve mirada del abismo, del espejo (Blanchot). Se trata de la mirada órfica: la libertad creadora, producto de una subversión, la mirada que solo puede poseer la imagen fantasmal y no la obra; esa visión que al mismo tiempo en que se posa sobre el otro, ve la imagen transformarse en vacío, perderse.

### UNA POÉTICA DE LA MIRADA, LA PALABRA-IMAGEN

Se trata de una poética sobre la mirada entendida no como percepción visual o referencia a la realidad; efectivamente, los textos de la última Clarice no han hecho otra cosa que desbaratar la idea de literatura entendida como mimesis (retomo aquí la afirmación de Antelo sobre esta cuestión). La palabra en estos textos se tensa en el intento de ver/ escribir la imagen, produce una *traición* en el ojo que mira, que lee. No es casual que la libertad creadora que entiende en la conferencia no esté ligada a la escritura, y sí al hacer libre, indisciplinado, hasta secreto de la pintura:

Mi literatura, sin ser de ninguna manera una catarsis que me haga bien, no me sirve como medio de liberación. [...] Lo que me relaja, por increíble que parezca, es pintar, y no ser pintora de ninguna manera y sin aprender ninguna técnica. Pinto tan mal que da gusto, y no muestro, entre comillas, “mis cuadros”, a nadie. Es relajante y al mismo tiempo excitante mezclar colores y formas, sin compromiso con nada. Es la cosa más pura que hago.<sup>19</sup>

Es posible referir, en este sentido, aquel otro texto misterioso de la autora, indefinible, publicado por primera vez en el año 1973, *Agua Viva*. Se trata del relato de una narradora pintora que escribe: la plasticidad de la palabra en este texto se torna en una búsqueda imposible, leamos:

Entro lentamente en la escritura así como ya entré en la pintura. Es un mundo enmarañado de lianas, sílabas, madre selvas, colores y palabras –umbral de entrada de una ancestral caverna que es el útero del mundo y de él voy a nacer.<sup>20</sup>

En el fragmento citado, las palabras, las sílabas se confunden entre las imágenes sensoriales que representan las lianas, los colores, las madre selvas. Esa imagen visual que no representa, sino que *presenta* un mundo-umbral de

---

emporio Ediciones, 2011, pág. 13.

<sup>19</sup> LISPECTOR, C., *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, op. cit., pág. 144.

<sup>20</sup> LISPECTOR, C., *Agua viva*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, pág. 26.

entrada, constituye una serie no jerarquizada de objetos, no se establece entre ellos una relación de *semejanza*, pero sí de *similitud*: lo enmarañado se abre en las pequeñas diferencias (maraña, trama) que establecen un simulacro (Foucault), en esa entrada a una caverna donde elementos lingüísticos (sílabas, palabras) y pictóricos (lianas, madre selvas) se funden y confunden entre sí. El ejercicio manual de pintar y escribir, en este relato, niega la posibilidad representativa de la imagen o la palabra: el simulacro se establece en ese lugar *entre*, como búsqueda irrefrenable, como posibilidad de captar aquella parte que se escapa de la palabra (el silencio) y que la imagen/dibujo del objeto tampoco puede asir (lo que queda afuera, la pérdida del valor *indicial*).

La escritura en *Agua viva*, como también en “El huevo y la gallina” y en las últimas novelas de la autora, *La hora de la estrella* (1977) y *Un soplo de vida*, se configura a partir de la *similitud*, no de la representación, al modo de los cuadros que refieren a sí mismos, que se pliegan sobre sí mismos,<sup>21</sup> como las pinturas proliferantes de Magritte “leídas” por Foucault. Esto es solo una hipótesis que sirve para leer un corpus mínimo de relatos de la autora, no para agotar su estética a partir de una poética de la mirada. Esta lectura intenta dar cuenta de un movimiento, de una apertura hacia ese lugar *entre*, donde los límites y fronteras se tornan espacios difuminados, difusos.

Intenta entender lo que pinto y lo que escribo ahora. Voy a explicarlo: en la pintura, como en la escritura, intento *ver estrictamente el momento en que veo*, y no ver a través de la memoria de haber visto un instante pasado. El instante es este. [...] El instante es en sí mismo inminente.<sup>22</sup>

En este sentido, pintar/escribir en *Agua viva*, constituye una búsqueda similar por captar lo que está más allá –el *it*, la cosa– aquello que al ser visto, escrito, se pierde: refiero nuevamente la visión del huevo. Raúl Antelo lo ha leído desde lo *in-existente*, el atrás del pensamiento clariceano.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Con respecto al concepto de *similitud*, Foucault sostuvo que “[...] la similitud está remitida a ella misma, desplegada a partir de sí y replegada sobre sí. Ya no es más el índice que atraviesa perpendicularmente la superficie de la tela para remitir a otra cosa. Inaugura un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada”. En: FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, pág. 66.

<sup>22</sup> LISPECTOR, C., *Agua viva*, op. cit., pág. 98.

<sup>23</sup> En este sentido, el autor afirma: “[...] es por esos años cuando Clarice pasa a investigar, en varios textos, justamente, lo in-existente, que ella llamaba lo que se sitúa *atrás del pensamiento*. Ese iba a ser el título de su novela *Agua viva* (1973). O sea que *Atrás do pensamento* es el objeto inexistente que Clarice denomina, en varios textos de ese período, la Cosa. Todo empieza, de algún modo, en diciembre de 1967, cuando Clarice Lispector inicia la búsqueda de lo inexistente, que culminaría en cuentos de *Onde estivestes de noite*, en *Agua viva* y en su libro póstumo, *Um*

La búsqueda por asir ese espacio vacío, ese tiempo huidizo, esa cosa irreproducibile, aparece nuevamente en el libro póstumo de la autora, *Un soplo de vida*. Allí, el autor que escribe a su personaje, Angela, y que le otorga libertades para configurarse también como escritora, que *se vuelve otra* incluso al asumir la autoría de obras de Lispector, deja emerger nuevamente esa mirada que intenta asir la cosa, la palabra concreta, el *ideograma* clariceano:

Angela: –No puedo mirar demasiado un objeto **sino** me enardece. Más misteriosa que el alma, es la materia. Más enigmática que el pensamiento, es ‘la cosa’. La cosa que está al alcance de la mano milagrosamente concreta. Incluso, la cosa es una gran prueba de espíritu. La palabra también es cosa –cosa volátil que agarro con la boca en el aire cuando hablo. [...] El objeto –la cosa– siempre me fascinó y de algún modo me destruyó. En mi libro *La ciudad sitiada*, hablo indirectamente del misterio de la cosa. [...] Después vino la descripción de un inmemorable reloj Sveglia [...]. Después fue la vez del teléfono. En “El huevo y la gallina” hablo de la grúa. Es un tímido acercamiento de la subversión del mundo vivo y del mundo muerto amenazador.<sup>24</sup>

Ese juego inter-auto-ficcional, esta *mise en abyme* del relato, vuelve sobre la poética de las cosas, señala las modulaciones de los objetos-palabra en algunos de los textos de la autora. Esta metapoética se enfrenta a la visión poética del personaje Autor que la juzga como “encajera”, mujer que “teje encajes”. Nuevamente, lo concreto se enmaraña en una posible trama lingüística. Su alter ego creador, el autor, cuestiona la autenticidad de la mirada de su personaje creado: “Cuando (Angela) observa las cosas actúa con una ligadura que la une a ellas. No está exenta. Humaniza las cosas. No es auténtica, pues, en su propósito”.<sup>25</sup> Y Angela, en el siguiente parlamento, dirá: “Cuando veo, la cosa comienza a existir. Veo la cosa en la cosa. Trasmutación. Estoy esculpiendo con los ojos lo que veo”.<sup>26</sup> De este modo retorno, finalmente, a aquella afirmación que homologa visión con invención: esculpir lo que es visto, hacerlo existir. Entre la visión poética de Angela **y** del Autor se proyecta la visión poética de la mirada que atraviesa gran parte de la obra de Lispector: se trata de la búsqueda por captar desde la intuición la materialidad de la palabra, lo intangible de la cosa.

---

*soplo de vida*”. En: ANTELO, R., “La in-existencia”, Conferencia de apertura de las **ii** *Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas*, diciembre de 2011, pág. 13.

<sup>24</sup> LISPECTOR, C., *Un soplo de vida*, Buenos Aires, Corregidor, 2010, pág. 113.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 113.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 114.

## ESTO NO ES UN RELATO

Visión-invencción, forma-fondo, imagen-palabra, intuición-creación se aglutinan en la escritura de Lispector como trama de relatos posibles, relatos de tramas imposibles. Allí donde la tradición de la modernidad separó las artes plásticas de la literatura, en ese lugar donde la palabra no cabía como significante y donde la mirada del espectador y del lector no podían cruzarse, Clarice Lispector escribió su *palabra-ideograma*. Podría cuestionársele a esta lectura el hecho de que la escritura de Lispector nunca incorporó fotografías, imágenes. No necesitó hacerlo. Proponemos una poética de la mirada porque la escritura se convertirá, al menos en esta lectura parcial y fragmentaria de su vasto corpus de textos, en la posibilidad de asir, capturar aquello que escapa al trazo (de la palabra, de la imagen).

Este artículo es un esbozo, un recorrido de lectura posible, pero no es el único y no pretende agotarse, sino que trae nuevas preguntas, nuevos diálogos posibles, en torno a una escritura interminable, que sigue acercándose a nosotros, lectores del siglo XXI, con una actualidad que no deja de interrogarnos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada, Lamborghini, Saer, Tizón, Romano, Sued/ Vera Barros* (eds.), Córdoba, Epoké, El emporio Ediciones, 2011.
- ANTELO, R., *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María, Eduvim, 2015.
- , “La in-existencia”, Conferencia de apertura de las II Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas, UNTREF, diciembre de 2011.
- , “María Martins: El Arte como Prótesis de Vida”, en *Revista Grumo*, n° 2, Buenos Aires, octubre de 2003, pág. 100.
- BARTHES, R., *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002.
- , *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.
- GARRAMUÑO, F., *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GIORGI, G., *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014.
- HOSIASSON, L. J., “María Luisa Bombal y Clarice Lispector: Encuentros de dos trayectorias paralelas”, *Anales de Literatura Chilena*, Número 20, Año 14, 2013, pág. 91.

- JAY, M., *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- LISPECTOR, C., *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- , *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- , *Agua viva*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- , *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, Buenos Aires, Siruela/ Grupal, 2012.
- , *La legión extranjera*, traducción y prólogo de Paloma Vidal, Buenos Aires, Corregidor, 2011.
- , *Lazos de familia*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- , *Un soplo de vida*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- MENDES DE SOUZA, C., *Clarice Lispector. Figuras da escrita*, Braga, Universidad do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- NASCIMENTO, E., *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2012.
- PEIXOTO, M., *Ficções Apaixonadas. Gênero, Narrativa e violência em Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Vieira & Lent, 2004.

# IMÁGENES DEL ORO O UN BRASIL PARA LA EXPORTACIÓN. UNA APROXIMACIÓN A LA MIRADA ESTÉTICA DE SALGADO, JAAR Y DHALIA

Natalia Armas  
Florescia Colombetti

A inicios de la década de 1980 en el estado de Pará, al norte de Brasil, en plena Amazonía, se descubre la presencia de una enorme fuente de oro. Rápidamente, más de cincuenta mil hombres migran desde diversos puntos de la nación en busca del sueño dorado que cambiaría sus vidas para siempre, el golpe de suerte que los volvería, en un instante, inmensamente ricos. Se trata de la corrida del oro de Serra Pelada, la última actualización del mito de El Dorado en América Latina.<sup>1</sup>

A partir del descubrimiento de la primera pepita de oro, Serra Pelada se fue transformando en la mayor mina aurífera a cielo abierto de nuestra región: un enorme hueco en las entrañas de la selva amazónica. Un hueco cavado tan solo con palas y picos, puesto que Serra Pelada se destaca por ser una mina completamente manual, forjada, sin la intervención de una sola máquina, por los cuerpos y el deseo de miles de trabajadores, los *garimpeiros*.

En esta singularidad, la mina suscitó, también, el interés de diversos artistas, que encontraron allí el signo de la explotación y la miseria humana. Tal es el caso de los fotógrafos Sebastián Salgado y Alfredo Jaar, quienes hicieron de esta mina brasileña y sus trabajadores parte de sus proyectos socio-artísticos. Así mismo, el cineasta Heitor Dhalia en su película *Serra Pelada* retoma, desde una nueva perspectiva, dicho acontecimiento. La selección que aquí realizamos sobre la obra de estos artistas atiende a una inquietud que gira alrededor de los regímenes de visibilidad que están funcionando en nuestro mundo globalizado, los cuales ordenan y distribuyen

---

<sup>1</sup> El mito del Dorado gira en torno a la existencia de una ciudad oculta, en la cual se ubicaban grandes cantidades de oro. Este mito se originó cuando los conquistadores españoles se anunciaron de cierta ceremonia que tenía lugar en el actual territorio de Colombia. El ritual era llevado a cabo por un cacique que cubría su cuerpo con polvo de oro y se sumergía en las aguas de una laguna sagrada, como ofrenda a su esposa quien, según los dioses, vivía en el fondo del estanque junto a su pequeña hija. Este rumor motivó numerosas expediciones hacia la región de Venezuela y Colombia hasta el siglo XIX.

la producción cultural, asignando, a las distintas zonas del planeta, ciertas imágenes posibles de ser mostradas.

En ese sentido, la puesta en contacto entre estas tres miradas artísticas está orientada por la pregunta en torno a qué Brasil ve el mundo, es decir, qué imágenes de Brasil son posibles para el mundo. A partir de la serie sobre Serra Pelada que construimos, entonces, se sugiere una imagen del Brasil atravesada por narrativas de la marginalidad, la violencia y la precariedad, narrativas que aparecen como índice del subdesarrollo. Pero, simultáneamente en esta serie, podremos observar cómo estos mismos elementos se convierten en estrategias de incorporación de los materiales locales en el mercado artístico-cultural global.

### ¿PARA QUIÉN BRASIL?

El arquitecto y cineasta chileno Alfredo Jaar lee en 1985 en un diario francés, unas breves líneas que hablaban acerca de la existencia de una mina ubicada en medio de la Amazonía y en la que trabajaban miles de hombres. En la noticia no había ninguna fotografía que diera cuenta de ese suceso. Motivado por esta falta, viaja a la selva amazónica para documentar el trabajo de los *garimpeiros* de Serra Pelada. Las fotografías resultantes formarán parte de múltiples instalaciones y exhibiciones en distintos espacios de Europa y Estados Unidos, entre ellos, el *Aperto* de la Bienal de Venecia en 1986, con la serie fotográfica *Gold in the morning*.

En ese mismo año, Sebastián Salgado, el fotógrafo brasileño reconocido internacionalmente por su trabajo sociodocumental, llega a Serra Pelada para registrar las condiciones de trabajo de los *garimpeiros*. Las fotografías forman parte del proyecto *Workers: An archaeology of the industrial age*, libro en el cual se reúnen 350 imágenes en blanco y negro tomadas en 23 países de África, Asia y Latinoamérica. *Workers* fue publicado en 1993 en países de Europa y en Estados Unidos, pero, recién en 1997, el libro se editó para el público brasileño.

Estas circunstancias demuestran que, a pesar de las evidentes diferencias estéticas, ambos proyectos fotográficos responden a una misma lógica de circulación y recepción, por la cual los sujetos fotografiados se separan de los destinatarios efectivos de las imágenes.<sup>2</sup> Así, el mundo de los otros, lejano

---

<sup>2</sup> Sin embargo, como destaca Philippe Nolde en un breve artículo de 1995, el uso y la difusión de las imágenes que ha realizado cada uno de los artistas en los centros metropolitanos da cuenta de diferentes modos de posicionarse frente a aquello que muestran. Así, Nolde concluye que la amplia difusión de las fotografías de Serra Pelada que emprendió Salgado, frente al control y limitación que ejerció Jaar sobre la difusión de su trabajo, terminó por minimizar la gravedad y la potencia política del contenido registrado, en beneficio de la belleza fotográfica y la abun-

y exótico por su miseria, se vuelve objeto de consumo para el espectador metropolitano. Esta distancia aparece con mayor intensidad en la instalación llamada *Rushes* que realiza Jaar en la Estación Spring Street del metro de Nueva York, también en el 86. Haciendo uso del formato publicitario, el fotógrafo muestra algunas escenas del trabajo en la mina y los rostros de los *garimpeiros* junto a grandes carteles con letras blancas sobre un fondo color rojo, que indican las fluctuaciones internacionales del precio del oro. El contraste entre el lenguaje publicitario y el contenido de las fotografías, buscaba provocar un desacomodo en los ciudadanos norteamericanos en sus viajes diarios hacia Wall Street: anclar, por medio de una imagen, los flujos invisibles del mercado que cotizan y comercializan el oro que estos trabajadores extraen manualmente del fondo de la tierra.



Imagen 1. Alfredo Jaar. Foto cedida por el autor.

La asimetría entre las condiciones de producción y aquellas de circulación y recepción se articula en lo que Néstor García Canclini denomina una geopolítica de las imágenes, la cual opera en la nueva división internacional del trabajo cultural y bajo la cual insiste la pregunta por “¿quiénes tienen posibilidad de ser actores globales en la producción y circulación de imágenes?”<sup>3</sup> Pero, además, dicha asimetría también nos conduce a preguntarnos por qué contenidos y por medio de cuáles estéticas se vuelven visibles, para el espectador global, las imágenes de la periferia. Dicho de otro modo, se trata de reflexionar en torno a qué imágenes se esperan o son esperables de esta parte del mundo.

Las fotografías de Salgado y Jaar que seleccionamos se presentan como registro documental de las condiciones de explotación y desigualdad que atraviesan a Serra Pelada, y se posicionan, así, como testimonio y denuncia de una realidad social que, por sus efectos deshumanizantes, interpela y exige ser mostrada. En su carácter indicial, entonces, dichas fotografías se

dancia de las imágenes. Ver NOLDE, P., “Salgado, Jaar: Serra Pelada, Brézil”, en *La Recherche Photographique*, nº 19, Fall, 1995, págs. 32-33.

<sup>3</sup> GARCÍA CANCLINI, N., “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”, *Estudios visuales*, nº 4, enero 2007, pág. 47.

configuran como portadoras de un contenido verídico, a partir del cual los *garimpeiros* pueden ingresar y volverse visibles en la escena global: allí, aparecen como los cuerpos del subdesarrollo, como una alteridad marcada por la miseria y la marginalidad, producto de las desigualdades del sistema capitalista. Además, en dicha voluntad documentalista, los artistas apuestan a la eficacia de las imágenes para generar en el espectador un impacto y una toma de posición frente a eso que exponen. Así concibe su quehacer Sebastián Salgado, cuando señala: “tengo la oportunidad de registrar esas cosas, trabajar como un vector, ver de un lado, dar a ver de otro para que juntos podamos colocar la cuestión “¿por qué? ¿Por qué es así? ¿Por qué vivimos en una sociedad tan violenta, en una sociedad tan injusta?”<sup>4</sup>

Si bien han surgido diversas discusiones que ponen en duda la potencia política de estas fotografías, debido especialmente al particular tratamiento estético que cada uno de estos artistas propone,<sup>5</sup> lo que nos interesa rescatar aquí es que la forma documental parece instalarse como exigencia para la representación de las zonas periféricas en el mercado global del arte. De este modo, las fotografías de Serra Pelada seleccionadas sugieren que el abordaje documental y la captura veraz de problemáticas socio-políticas, se instaura como imperativo y demanda en la producción de imágenes de nuestra región.

Así mismo, este valor documentalista está presente también en la película *Serra Pelada*, la cual fue presentada para un público internacional en el cierre del Festival do Río del año 2013. En esta película, el anclaje en dicho acontecimiento socio-histórico está trabajado desde el punto de vista de la historia de vida de los *garimpeiros*, de modo que se recupera el fenómeno de la mina en tanto experiencia social y subjetiva localizada. Además de dicho anclaje, el film de Dhália se completa con el uso de imágenes de archivo, las cuales provienen de los medios de comunicación de la época. A partir de estas estrategias, la película tensa los límites entre lo documental y lo ficcional, donde las experiencias situadas de los personajes pueden ser leídas no solo como entretenimiento o espectáculo, sino que también pueden percibirse como documento de una realidad histórica excluyente y opresiva que es necesario volver a mostrar. En ese sentido, *Serra Pelada* da lugar, como señala Edgardo Dieleke para ciertos films contemporáneos como *Cidade de Deus* o *Tropa de*

---

<sup>4</sup> ABELLEYRA, A., “Entrevista con Sebastião Salgado: fotos que no son polvo”, *La Jornada Semanal*, n° 374, México, mayo 2002.

<sup>5</sup> Estos debates giran en torno a la belleza de estas fotografías, que, según ciertas lecturas, tiende a anestesiar al espectador y obtener la acción sobre aquello que documentan. Especialmente, las fotografías de Salgado han sido criticadas por convertir la tragedia y el dolor de los otros en un objeto de consumo para el observador metropolitano. Ver: SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, España, Alfaguara, 2003.

*elite*, a una ambigüedad en la recepción por lo que lo ficcional se confunde con lo documental y lo representado se percibe como “lo real”.

Esta predominancia de lo documental en torno al fenómeno de Serra Pelada parece confirmar que “hay lugares en los que lo real es más urgente”<sup>6</sup> y su representación demanda una cuota de veracidad para acceder a la escena global. En ese sentido, entonces, el registro documental se constituye como marca formal que caracteriza a los regímenes de visibilización de nuestra región en la distribución mundial de las producciones artístico-culturales, y particularmente, a Brasil en sus producciones visuales.

### ¿QUÉ BRASIL?

Las fotografías de Salgado y Jaar retratan el trabajo diario de los *garimpeiros* cavando y depositando en sacos grandes cantidades de tierra, subiendo y bajando las laderas de este gran hueco que es Serra Pelada. Los cuerpos de estos trabajadores aparecen en el centro de las producciones y exhiben las marcas materiales del intenso esfuerzo físico, las pésimas condiciones de salubridad y las inclemencias climáticas: son los cuerpos devorados por las exigencias del capital. Como señala Saskia Sassen en un artículo sobre la obra de Salgado, estas imágenes tienen la capacidad de mostrar las lógicas de expulsión que se radicalizan con la emergencia y consolidación del proyecto globalizador de corte neoliberal. Las fotografías de Salgado y Jaar se presentan, entonces, como un registro de los expulsados en una de las variedades que comenta Sassen: “workers whose bodies are destroyed on the job and rendered useless at far too young an age”.<sup>7</sup>

El registro de los expulsados que se opera en estas fotografías, y también en el film de Dhalia, nos permite preguntar qué Brasil está en juego en este reparto global de las imágenes. Las miradas de los tres artistas sobre Serra Pelada configuran un régimen de visibilización que presenta los cuerpos de los *garimpeiros* vueltos mercancía, como vidas desechables sometidas a las lógicas del capital. Sin embargo, en el tratamiento diferenciado que cada uno de ellos propone, se modulan distintos modos de captar estas vidas, dando lugar a variaciones en la representación de Serra Pelada, y con ello, del Brasil.

Las fotografías seleccionadas realizadas por Sebastián Salgado combinan diversas escalas que permiten dar cuenta de la magnitud del trabajo

<sup>6</sup> DIELEKE, E., “La urgencia de lo real. Documentos y ficciones de la violencia en el cine brasileño actual”, en CÁMARA, M.; TENINA, L. y DI LEONE, L. (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*, 1º edición, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011, pág. 41.

<sup>7</sup> SASSEN, S., “Black and White Photography as Theorizing: seeing what the eye cannot see”, *Sociological Forum*, Vol. 26, n° 2, junio 2011, pág. 439.

de los *garimpeiros*. La primera foto de la serie fue tomada desde la cima y nos permite apreciar la topografía de Serra Pelada y su precaria infraestructura.<sup>8</sup> Allí, multitud de trabajadores se desplazan por distintos niveles de la mina, a través de escaleras hechas con palos y cuerdas, apoyadas contra las paredes, y descansos arrancados a la tierra. Así, la mina aparece ante nosotros como un gran hormiguero humano: masas en movimiento constante, una multitud sin rostro diferenciable sumergida en las fracturas de la tierra. El uso del blanco y negro acompaña esta indiferenciación y difuminación de los cuerpos que nos permite conectar la fotografía con lo animal. La metáfora del hormiguero se hace evidente en el amontonamiento y yuxtaposición de cuerpos desdibujados, pero también nos remite a la laboriosidad de la hormiga, y con ello, a pensar estos cuerpos como pura fuerza de trabajo. Esta idea se plasma en la segunda fotografía seleccionada, donde podemos observar de manera más precisa a un conjunto de trabajadores subiendo de espaldas por las improvisadas escaleras que llevan a la superficie.<sup>9</sup> Los sacos cargados sobre sus espaldas, el orden y el ritmo colectivo de la escalada que connota la foto marcan un continuum entre humano y animal, y acentúan la figura de hombres-hormiga cronometrados al servicio del capital.

Así configurados, los *garimpeiros* de Salgado se presentan como cuerpos expuestos, como animales a la intemperie, reservados para la explotación. El esfuerzo físico evidente en la imagen y su conexión con la vida animal nos remite a modos de producción preindustriales, que cuestionan los proyectos modernizantes que se dan en el marco del capitalismo neoliberal hacia fines de siglo xx en la región. El trabajo en Serra Pelada aparece bajo el signo de la tracción a sangre, un trabajo puramente manual que imprime en los cuerpos de los *garimpeiros* las marcas de la alienación y las condiciones extremas. Pero no solo los cuerpos son los que se hallan consumidos bajo estas lógicas de explotación, sino que también, y de manera central para Serra Pelada, la naturaleza aparece cosificada y doblegada. Las fotografías retratan otra imagen de la naturaleza que se distancia de la representación de Brasil como tierra paradisíaca y exuberante, y espacio de lo festivo. En su lugar, los cuerpos y la naturaleza se encuentran entrelazados en el padecimiento y el sometimiento. Así mismo, la opción por el blanco y negro refuerza la aridez de un territorio vuelto estéril, vaciado por la acción del hombre en su ambición desmesurada. De este modo, el paisaje de la devastación, de la tierra mutilada por los

---

<sup>8</sup> Esta imagen puede verse en el siguiente enlace: <http://www.beetlesandhuxley.com/gallery/photojournalism/serra-pelada-brazil-1986.html-8>

<sup>9</sup> Esta imagen puede verse en el siguiente enlace: <http://www.beetlesandhuxley.com/gallery/photojournalism/serra-pelada-brazil-1986.html>

*garimpeiros* al abrirse paso en la búsqueda del oro, acompaña las narrativas de marginalidad y precariedad que estas fotografías trazan sobre los cuerpos de los trabajadores.

En tal sentido, las fotografías de Salgado reactivan las imágenes de la animalidad que se constituyeron como marca de la cultura latinoamericana. En ellas, lo animal como oposición al mundo civilizado se conjuga con la presentación paternalista y exotista de los otros en su miseria y sufrimiento, produciendo una actualización de la figura del buen salvaje. Como contraste, las miradas de Jaar y Dhalia sobre los *garimpeiros* bloquean esta configuración sumisa de lo subalterno y generan una apertura hacia una estética de lo salvaje, en su carácter indócil e insolente. Así, emerge otra representación de Serra Pelada que nos acerca, por el contrario, al “punto de vista irrespetuoso del *mal salvaje*”,<sup>10</sup> y presenta a los buscadores de oro en su capacidad de resistencia y acción, reelaborando las narrativas de la precariedad y marginalidad que, como señalamos, caracterizan a estas imágenes de la región.

Las imágenes que seleccionamos de Alfredo Jaar se diferencian de las de Salgado no solo en el manejo del color, sino también en la construcción de la escena fotográfica. Pero, especialmente, la distinción radica en cómo se muestran estos cuerpos, puesto que si en las imágenes del brasileño los trabajadores se presentan de espaldas, ocupados en su labor e indiferentes a la cámara, en las fotos montadas de Jaar, en cambio, nos encontramos con los rostros discernibles de los *garimpeiros*. La presencia de esos rostros desestabiliza la representación de los hombres de Serra Pelada como meras víctimas despojadas, y muestra, en palabras del propio artista, “su trabajo, pero también su alegría de vivir, su fuerza, el esfuerzo”.<sup>11</sup>

Así, en la tercera fotografía de nuestra serie, Jaar registra a un grupo de siete *garimpeiros* que posan parados y distendidos frente a la cámara, en un espacio exterior al hueco que es Serra Pelada. El barro reseco que tiñe su piel, y las ropas derruidas y sucias constituyen las marcas visibles de las condiciones precarias y extremas de existencia. Sin embargo, en las miradas, la posición de los cuerpos, la manera en la que están parados se yuxtapone una actitud desafiante: ellos son los buscadores de oro, los hacedores del *garimpo*.

<sup>10</sup> DE CAMPOS, H., "De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña" en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, 1ª edición, Siglo XXI, México, 2000, pág. 6.

<sup>11</sup> Tomado del video “Curta! com Alfredo Jaar”, Curta! O canal independente [en línea]. Dirección URL: [http://canalcurta.tv.br/pt/filme/?name=alfredo\\_jaar\\_interpreta\\_serra\\_pelada](http://canalcurta.tv.br/pt/filme/?name=alfredo_jaar_interpreta_serra_pelada)



Imagen 2. Alfredo Jaar. Foto cedida por el autor.

No cabe aquí, entonces, una reminiscencia del buen salvaje, sino que emerge con estos rostros una estética de lo salvaje como imposibilidad de un sometimiento pasivo. Además, con estas fotografías, así como con la película de Heitor Dhalia, *Serra Pelada* convoca lo que Lucía Nagib denomina “utopía interrumpida”:<sup>12</sup> el sueño de una vida mejor que pronto se convirtió en experiencia de explotación, violencia y corrupción.

El film *Serra Pelada* narra los primeros años del trabajo en la mina a partir de la historia de vida de dos amigos que migran desde São Paulo a la región amazónica a inicios de los 80. A partir de la tensión entre documental y ficción que mencionamos anteriormente, este film busca dar cuenta no solo de las condiciones de explotación capitalista sino también de la conformación de *Serra Pelada* como espacio subnacional en el Brasil dictatorial. La mina se configura como un territorio anómalo, en estado de excepción, donde derechos y normas sociales son puestos en suspenso. La intervención tardía del Estado y la limitación de su acción a la compra del oro generó la proliferación de prácticas ilegales, como el contrabando, la prostitución y el crimen organizado. Este film centra su atención en este aspecto y busca hacer visible el modo en que las lógicas del capital corrompen no solo los cuerpos, sino también toda posibilidad de vínculo comunitario.

*Serra Pelada* pone en escena subjetividades que encuentran en este territorio no solo la posibilidad de volverse ricos, sino también una vía de escape a la censura y la persecución del gobierno autoritario. En ese marco de abandono generalizado, los *garimpeiros* se enfrentan entre sí para conseguir sus parcelas de tierra donde cavar por los sueños dorados. Aquí, las traiciones y los asesinatos son moneda corriente, pero en la mina la muerte aparece como la muerte animal, donde matar no se corresponde con cometer homicidio, y

<sup>12</sup> Citada en DIELEKE, E., “La urgencia de lo real. Documentos y ficciones de la violencia en el cine brasileño actual”, en CÁMARA, M.; TENINA, L. y DI LEONE, L. (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*, 1º edición, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011, pág. 38.

la justicia se torna venganza personal. De este modo, la película introduce en las imágenes de la precariedad y la marginalización que circulan de Serra Pelada, el componente de la violencia y lo brutal, como formas constitutivas del cine brasileiro reciente.

Además, Dhalia continúa con la tendencia de representar la violencia a partir de ciertas codificaciones genéricas vinculadas con la industria audiovisual de Hollywood. En el marco del realismo, *Serra Pelada* desplaza la violencia ligada al narcotráfico de las zonas urbanas, hacia el espacio rural, hacia la selva amazónica, y en ese movimiento, conjuga elementos del cine de gánster con el western para configurar una “guerra por el oro”. Así, los personajes prototípicos se ajustan al escenario del *garimpo*: un territorio indómito, donde encontramos al jefe, dueño de la mayoría de las parcelas; al iniciado en el negocio, que posee las tierras que el otro desea; a la prostituta en disputa; y los enemigos de otras “familias mafiosas”, en este caso la comunidad de homosexuales. De esta forma, la opción por estas matrices genéricas hacen emerger otras articulaciones de Serra Pelada: un espacio sin ley, o una ley propia exceptuada de los marcos institucionales de la nación, donde se revelan otras lógicas que exceden los modelos tradicionales de explotación y alienación. Por eso coincidimos con Mario Cámara cuando considera, en relación a las producciones cinematográficas recientes, que “si la codificación es una estrategia para ocultar lo que debería ser visible, por qué no pensar que la codificación pueda ser, como de hecho siempre lo fue, una estrategia para mostrar lo que se intenta ocultar”.<sup>13</sup>

A partir de estos desplazamientos, el film de Dhalia se apropia de las imágenes esperables de las zonas periféricas. Ante la demandada representación de lo real, *Serra Pelada* refuncionaliza lo asignado, y convierte las imágenes de la precariedad y la violencia en estrategia de inserción de las producciones de nuestra región en el mercado global del arte.

Por último, este recorrido por las miradas de Salgado, Jaar y Dhalia permite hacer de los registros y capturas de Serra Pelada un caso paradigmático de los imaginarios posibles de Brasil en la geopolítica de las imágenes contemporánea. Las imágenes de la explotación y la miseria operan como reverso de las imágenes del oro, que marcaron las percepciones de la región desde la colonia. Este reverso no hace sino, instaurar regímenes de visibilidad que acusan las desigualdades del proyecto globalizador, a la vez que las narrativas de la precariedad atravesadas por la estética de lo salvaje y el ingreso de la

---

<sup>13</sup> CÁMARA, M., “*Cidade de Deus y Notícias de uma guerra particular* o de cómo Méliès y Lumière pueden hacer visible la violencia urbana en una ciudad como Río de Janeiro”, en CÁMARA, M.; TENINA, L. y DI LEONE, L. (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*, 1º edición, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011, pág. 32.

violencia que señalamos le devuelven a Serra Pelada su complejidad. En el reparto de los imaginarios posibles, entonces, las imágenes de Serra Pelada degluten y resignifican lo asignado, mostrando, en los pasajes que exhibe la serie aquí construida, una relación ambivalente que, como señala Verónica Gago, “implica de forma simultánea la adaptación y la resistencia al neoliberalismo en territorios y desde sujetos que suelen caracterizarse más bien como meras víctimas”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> MALO, M. Y ÁVILA, D., “Verónica Gago: “El neoliberalismo hoy es una paradoja que desdibuja la frontera entre arriba y abajo, entre explotación y resistencia”, *Una política de los cuerpos*, Cuadernillo n° 1, agosto de 2015, Buenos Aires, pág. 31.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLEYRA, A., “Entrevista con Sebastião Salgado: fotos que no son polvo”, *La Jornada Semanal*, n° 374, México, mayo 2002.
- CÁMARA, M., “*Cidade de Deus* y *Notícias de uma guerra particular* o de cómo Méliès y Lumière pueden hacer visible la violencia urbana en una ciudad como Río de Janeiro”, en CÁMARA, M.; TENINA, L. y DI LEONE, L. (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*, 1° edición, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011, págs. 25-33.
- DE CAMPOS, H., “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, 1° edición, Siglo XXI, México, 2000, págs. 1-23.
- DIELEKE, E., “La urgencia de lo real. Documentos y ficciones de la violencia en el cine brasileño actual”, en CÁMARA, M.; TENINA, L. y DI LEONE, L. (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*, 1° edición, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011, págs. 35-45.
- GARCÍA CANCLINI, N., “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”, *Estudios visuales*, n° 4, enero 2007, págs. 36-55.
- MALO, M. Y ÁVILA, D., “Verónica Gago: “El neoliberalismo hoy es una paradoja que desdibuja la frontera entre arriba y abajo, entre explotación y resistencia”, *Una política de los cuerpos*, Cuadernillo n° 1, agosto de 2015, Buenos Aires, págs. 25-35.
- NOLDE, P., “Salgado, Jaar: Serra Pelada, Brézil”, en *La Recherche Photographique*, n°19, Fall, 1995, págs. 32-33.
- RAMOS, J., “Coreografías del terror: la justicia estética de Sebastião Salgado”, en FERNANDEZ BRAVO, A.; GARRAMUÑO, F. Y SOSNOWSKI, S. (Eds.), *Sujetos en tránsito: inmigración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, 1° edición, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003.

SASSEN, S., "Black and White Photography as Theorizing: seeing what the eye cannot see", *Sociological Forum*, Vol. 26, nº 2, junio 2011, págs. 438-443.

SONTAG, s., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

# CRISTIANISMO HERÉTICO

## MURILO MENDES Y EL LEGADO DE ISMAEL NERY

Laura Cabezas

“O seu catolicismo guarda a seiva de perigosas heresias”.

Mário de Andrade, *A poesia em pânico*.

En una de las “microprosas” que componen el libro *Poliedro*, escrito entre 1965 y 1966, Murilo Mendes anota: “Os inimigos dos mitos não têm força para criá-los ou recriá-los. Julgam que os mitos acham-se superados pela realidade, quando eles são a própria figura da realidade”.<sup>1</sup> Se hace imposible desligar esta forma de concebir el mundo, que conecta lo divino y lo humano a través del material mítico, con el vínculo afectivo que Murilo entabla a fines de los años 20 con el pintor Ismael Nery y que devendrá en su conversión al catolicismo. Indudablemente, este acercamiento al particular credo cristiano que propone Nery habilitará un viraje vital y estético que moviliza una reflexión sobre el tiempo, y por ende, sobre lo moderno que, lejos de definirse a través de una flecha irreversible, progreso o decadencia, se abre a la eternidad del instante y al montaje de tiempos superpuestos.

En el primer semestre de 1935, Murilo Mendes inicia sus contribuciones para la revista *A Ordem* (revista católica de Rio de Janeiro), inauguralmente con la publicación de los poemas de su amigo Ismael Nery. Pero esta amistad será narrada, años después, en las diversas entregas que Murilo hace al diario *O Estado de São Paulo* entre 1946 y 1949 y que luego serán agrupadas en forma de libro, titulado *Recordações de Ismael Nery*. En esas notas, Murilo vuelve sobre el inicio de su relación con Nery en 1927, las charlas y encuentros en su casa de Leme y su prematura muerte por tuberculosis en 1934. El afecto o la alegría del encuentro con el artista belenense es el eje que organiza tanto el recuerdo, las anécdotas cotidianas, como el legado de su filosofía esencialista, una fuerza potencial que desmantela la idea secular de lo moderno. Justamente, es la noción de modernidad la que será revisada y su noción de un tiempo lineal, sin ambigüedades. Leemos en los primeros artículos recordatorios:

<sup>1</sup> MENDES, M., *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, pág. 127.

A religião aparecia-nos como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada. O catolicismo era sinônimo de obscurantismo, servindo só para base de reação. Não era possível, sobretudo a uma pessoa de bom gosto, ser católica. Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista.

[...]

Nós alegávamos que não podíamos mais crer no Cristo devido a uma fatalidade histórica, os tempos eram outros, o ciclo cristão, como escrevera Marx, está encerrado, etc.<sup>2</sup>

Si, como señala Furio Jesi, del pasado lo que verdaderamente importa es lo que se olvida, ya que lo que se recuerda es tan solo sedimento y escoria, y lo que es destinado a sobrevivir, sobrevive en secreto, como presente viviente y no como memoria de pasado muerto, en Murilo ese olvido refiere a la posibilidad de la creencia religiosa en el mundo moderno. A través de Nery, el Dios olvidado se hará actualidad viva y las notas sobre el amigo muerto se tornarán una suerte de *confesiones* en las que el yo muriliano arremete contra su juventud pecadora y relata su conversión al cristianismo. En efecto, como se deja leer en la anterior cita, el acto de creer revoluciona la forma de entender la temporalidad moderna, en tanto se abandona la idea de corte o clausura con el pasado para optar por una nueva relación constelar entre el pasado y el presente. Pero este pasaje solo se torna viable cuando el cristianismo irrumpe como una realidad posible y diferente de la actual. Es que Ismael Nery le presenta a Murilo un Cristo no solo en su divinidad, sino principalmente en su humanidad:

[...] não só na sua divindade, mas também na sua humanidade, mostrando constantemente a verdade da encarnação e ainda o Cristo como filósofo e modelo supremo dos poetas e dos artistas. Em diversos atos e passagens da sua própria vida, transpôs certos exemplos e ensinamentos do Cristo, dando-lhes atualidade viva, provando, assim, sua permanência e perenidade. Pouco a pouco, apesar de nossa rebeldia e nossas indecisões, começamos a perceber que o Evangelho não era um livro remoto e “superado”, mas uma fonte de vida, pois contém a doutrina d’Aquele que se declarou a própria vida. O Cristo passou a ser, para mais alguns homens, uma realidade fortíssima, a realidade mesma.

Era, portanto, possível ser em 1930 grande artista, homem moderno e católico romano de confissão e comunhão freqüente.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, Edusp, 1996, págs. 27 y 45.

<sup>3</sup> *Ibidem*, págs. 27 y 28.

La creencia inaugura un nuevo vínculo comunitario en el que el encuentro con el otro promueve una transformación radical de la existencia: una muerte que deviene renacimiento y trae consigo la ocasión de ver aquellos restos del pasado que siguen actuando con fuerza vital en el presente. Así, el Cristo que pone a funcionar Nery en los años 30 le abre a Murilo Mendes una dimensión temporal que se organiza heterogéneamente. Del tiempo entendido como *chronos* se pasa al tiempo como *kairós*, es decir, como explica Giorgio Agamben en *El tiempo que resta*, “el pasado (completo) vuelve a encontrar su actualidad y se transforma en incompleto, y el presente (incompleto) adquiere una suerte de complejión”.<sup>4</sup> Pero este montaje de temporalidades que enfatiza el valor ya no de lo nuevo, sino de lo inactual, como afirmación del vivir contemporáneo, no solo va a marcar la escritura poética posterior de Murilo, sino que también pueden verse sus efectos sobre su producción anterior, específicamente, en su decisión de no volver a publicar *História do Brasil* (1932) y de excluir esos poemas satíricos de su obra reunida, *Poemas 1925-1955*, en cuya “Advertencia” se lee:

Exclui as poesias satíricas e humorísticas que compõem a *História de Brasil*, pois a meu ver, destoam do conjunto da minha obra; sua publicação aqui desequilibraria o livro. O que se chamou da minha “fase brasileira” e “carioca” está suficientemente representado em algumas partes dos *Poemas* e em *Bumba-meu-poeta*.<sup>5</sup>

Al igual que en la vida, el “mal” del arte moderno se basa en la subordinación del espíritu a la idea de tiempo y en la construcción de un espacio que se funde en la voluntad deliberada de un “hacer brasileño”. Murilo reniega de esos poemas “cariocas”, más cerca de la vanguardia antropófaga, pues no se construyen en el plano de la universalidad, que excede las fronteras nacionales. “E costumava dizer”, escribe Murilo recordando las palabras de Nery: “Se sou brasileiro, minha arte refletirá necessariamente a psique brasileira; não adianta programa”.<sup>6</sup> En serie con el Borges de “El escritor argentino y la tradición”, Nery le lega a Murilo un concepto “mundialista” del arte que se presenta como ideal y como método de composición que disuelve las dicotomías entre lo nuevo y lo antiguo, lo nacional y lo universal, lo moderno y lo arcaico. Murilo relaciona este ataque a la representación del tiempo y el espacio con el encuentro con el surrealismo de Breton, pero principalmente con el pintor ruso Marc Chagall en 1927, en el segundo viaje que Ismael Nery hace a Europa. En “Auto-retrato” de 1927 (Imagen 1) –inspirado en “El

<sup>4</sup> AGAMBEN, G., *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Madrid, Trotta, 2006, pág. 76.

<sup>5</sup> MENDES, M. *Poemas*, São Paulo, Cosac Naify, 2014, pág. 94.

<sup>6</sup> MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*, op. cit., pág. 117.

violinista verde” de Chagall (Imagen 2)–, vemos a Nery en el centro de dos cabezas voladoras que representan a Murilo Mendes y a su esposa, la poeta Adalgisa Nery, dentro de un contexto en el que conviven el Pan de Azúcar con la Torre Eiffel, las casitas coloridas con los edificios parisinos, el mar, la playa y la mulata bailando con la ciudad urbana.



Imagen 1. *Autorretrato*, Ismael Nery. Óleo sobre lienzo, 129x84 cm. Colección particular, sp.



Imagen 2. *El violinista verde* (1923-24), Marc Chagall. Óleo sobre lienzo, 116x88 cm, The Art Institute of Chicago.

Antes de narrar el encuentro de Nery con Chagall en su casa de París, Murilo se detiene en el surrealismo, en sus limitaciones pero también en sus potencialidades mágicas. Si bien la propuesta surrealista de un pintor o poeta que obre sin interferencia de la esfera consciente le resulta a Murilo impracticable e imposible, rescata la vitalidad de los “estados de espíritu surrealista” que diseñan una nueva realidad imprevista, inesperada e inclasificable y la insertan sin conflicto en la realidad cotidiana. Lo inédito se apropia de lo previsible y bajo ese estado surrealista es que Murilo lee la desarticulación corporal y esa necesidad de volar que visibiliza la afinidad entre Nery y Chagall (Imágenes 3 y 4).



Imagen 3. (izq.) *Sobrevolando la ciudad* (1914-18), Marc Chagall. Óleo sobre lienzo, 141x198 cm. The State Tretyakov Gallery, Moscú. (der.) *Como o meu amigo Chagall* (1927), Ismael Nery. Acuarela, 27x38,5 cm. Colección particular, SP.



Imagen 4. *Chagall conta à sua mulher a história de Ismael Nery*, Ismael Nery. Gouache sobre papel, 19,1x23,3 cm, Colección particular, SP.

Pero lo interesante de la lectura que Murilo hace de las construcciones plásticas de ambos artistas es que detecta la impureza (o la contaminación) que organiza la tradición en el ámbito estético. Así, leemos: “Esses membros deslocados do corpo não foram no fim das contas inventados por Chagall; quantas antigas imagens populares ou pinturas se podem ver de santos com os membros separados da cabeça!”<sup>7</sup> Y más adelante:

Ambos [Nery y Chagall] sentem necessidade de voar, de estabelecer um sistema particular de gravitação opondo a ordem estética, e mais ainda, a ordem da afetividade à ordem física, em explosões de lirismo que os libertam e libertem a outrem das imposições de uma natureza catalogada e rotineira. Tais mutações encontram precedentes até mesmo no plano religioso, segundo a própria Bíblia o indica.<sup>8</sup>

Dos cuestiones se ponen de manifiesto en estas declaraciones: por un lado, la apelación al anacronismo como forma de organización histórica. Murilo capta, a partir de los cuadros de Nery y Chagall, la actualidad vital de las imágenes cristianas, en lo que respecta a la composición, desarme y recomposición del cuerpo, sea de los santos sin cabezas (San Juan Bautista, por ejemplo) o de las metamorfosis que afectan a las especies terrestres y acuáticas en el Libro de la Sabiduría del Antiguo Testamento. Así, el arte moderno se vuelve transhistórico y el cristianismo irrumpe disruptivamente. Sobre esta disrupción me quiero detener como segunda cuestión.

En su análisis sobre la constitución de la historia como discurso científico, Jacques Rancière se detiene en la famosa equivalencia que Lucien Febvre arma entre anacronismo y pecado en su ensayo sobre Rabelais. Lo pecaminoso ahí radica en la introducción de elementos subjetivos o relativos al propio presente que contaminarían la pureza de los tiempos, ya que se altera la objetividad y linealidad del saber histórico. Este modelo temporal, entonces, que se encuentra determinado por un movimiento progresivo que va trazando orígenes y fines sucesivamente, ve al anacronismo como el peor error que se pueda cometer, en tanto atenta contra esa progresión, al convertirla en un flujo del devenir que trastoca toda continuidad y génesis. En este sentido, la acusación contra la impureza del anacronismo conlleva, según Rancière, a que la forma del tiempo se torne idéntica a la forma de la creencia. En palabras del filósofo francés: “ser um objeto de história, portanto, é crer na crença ‘de seu tempo’, pertencer a seu tempo sob o modo da crença, sob o modo de adesão indefectível”.<sup>9</sup> Murilo Mendes también era consciente de

<sup>7</sup> MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*, op. cit., pág. 119.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pág. 119.

<sup>9</sup> RANCIÈRE, J. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”, en SALOMON, M. (org.), *História, verdade e tempo*, Chapecó-SC, Argos, 2011, pág. 35.

que el montaje de tiempos heterogéneos atentaba contra la “eucronía”,<sup>10</sup> es decir, contra la convencionalidad histórica del “artista y su tiempo”. Sabía que estaba descreyendo de la creencia en adherir indefectiblemente a la inmovilidad de las épocas históricas que forjan sus propios universos. Entendía, en fin, que estaba siendo hereje:

Devo, entretanto, admitir que não é ao contato de qualquer membro da Igreja que se pode apreender a profundidade da tradição católica. Muito pelo contrário. A maioria dos fiéis apresenta a tradição como um símbolo inerte, incapaz de renovação e de participação às fontes vivas. Ismael mostrou-nos a fecundidade da tradição católica e sua plasticidade dentro da rigidez de certos princípios imutáveis. Mostrou-nos que a própria experiência histórica revela a riqueza e mobilidade da doutrina católica, adaptável a todos os tempos, civilizações e regimes políticos.<sup>11</sup>

Más que la apelación a la idea de una tradición que sea vital y albergue en sí la plasticidad *des-cronologizante* suficiente para renovarse y armar recorridos no lineales, me interesa señalar el desvío que establece Murilo en la relación de Ismael Nery con el dogma católico. Ligado al franciscanismo, Nery encarna la experiencia de una creencia religiosa que alberga dentro de sí la herejía como máquina de leer y habitar el mundo. Contra la certeza, la creencia se funda sobre la falta de un fundamento que legitime sus enunciados como verdaderos. Se trata de adhesiones involuntarias que la tornan débil frente a las demostraciones de la ciencia. Sin embargo, es en esa fragilidad donde se puede ver su fuerza que moldea, tal como lo entiende Michel de Certeau, un modo de vivir contrapuesto a la aceptación de una doctrina establecida. La herejía, desde esta óptica, no estaría por fuera de la esfera de la creencia, sino que, por el contrario, la constituye al instalar en el centro a la diferencia y a la otredad. Es esta *creencia herética* que sostiene el cristianismo de Nery lo que más fascina a Murilo. En efecto, lejos del reformador moral hegeliano, el Cristo *figural* de Nery conforma míticamente un modelo de comportamiento ético que ejerza una fuga frente a las restricciones normativas que moldean la existencia en la sociedad moderna. Murilo lee en esa imagen crística una potencia anárquica y una liberación surrealista que hace del cristiano “un ser extraño no mundo”.<sup>12</sup>

La herejía también funda comunidad. Herejía deriva de *haíresis* que significa “elección” y, como reconstruye Mar Marcos en su libro *Herejes en la*

<sup>10</sup> Cfr. DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

<sup>11</sup> MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*, op. cit., pág. 83.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 45.

*historia*, en la cultura greco-latina no tenía una connotación peyorativa, tan solo designaba una tendencia o escuela filosófica determinada. Será desde las cartas paulinas que el vocablo tome el sentido de escisión y de división en la propia comunidad. En la Epístola a los Gálatas, por ejemplo, Pablo establece que quien anuncie un evangelio distinto del suyo sea *anathema*, fórmula solemne de condena que podía conllevar la expulsión de la comunidad. Sin embargo, no siempre tendrá un sentido negativo. Orígenes consideraba que la diversidad de interpretaciones era beneficiosa para el cristianismo, que se auto-representaba entonces como una secta filosófica, era lo que demostraba que el cristianismo tenía rango de filosofía y de religión digna, como el judaísmo. En *Recordações*, Murilo nos presenta una comunidad sectaria en el siglo xx que, a semejanza de los cristianos primitivos, se vale de una interpretación impura de la doctrina y se organiza en torno a un hereje, el *dandy* y místico moderno Ismael Nery que pretende restaurar la creencia a través de su teoría filosófica, bautizada por el mismo Murilo como *esencialismo*. Este sistema de pensamiento promulga la abstracción del tiempo y el espacio, la selección y el cultivo de los elementos esenciales a la existencia y la reducción del tiempo a la unidad, para descubrir así lo propio esencial y dotar al arte de universalidad. Un paso previo al catolicismo, su preparación y camino hacia él, en tanto permite salir del mal que atraviesa el sujeto moderno, quien se construye dentro de la idea de tiempo que en su interior solo trae la corrupción y la destrucción. Presentada como una “filosofía para ser vivida”, prescinde de libros y biblioteca, ya que se trasmite oralmente y actúa a través de la investigación de lo material que debe conocerse, dominarse y sacralizarse.

Y es desde esta sacralización de lo cotidiano de donde surge la definición que Murilo da del místico moderno. Alejándolo de las visiones y los éxtasis que retiran al sujeto del mundo exterior, lo sitúa en el contexto ruidoso y poblado de la ciudad modernizada, y lo dota de un realismo que se vuelve una toma de consciencia acerca de los engaños que impone la sociedad capitalista. Escribe Murilo: “o místico usa as coisas como se não as possuísse”.<sup>13</sup> Este uso que se contrapone a la propiedad acerca al místico moderno al ideal franciscano de despojo y vivencia con lo mínimo que, como señala Silviano Santiago en el postfacio de la reciente edición de los *Poemas* de Murilo Mendes, funciona como modelo de participación político-social cristiana. Una forma de intervenir materialmente en el presente. Pero la materialidad también se hace carne y lo corporal ingresa en conexión con lo sexual:

Conforme deixou escrito: o sensualismo e até o sexualismo não constituem de modo algum em si mesmos empecilhos ao espírito reli-

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 129.

gioso. Este emana da vida harmônica sem interferência de nenhuma teoria religiosa. O mal, portanto, não é ser sensual, e sim possuir uma sensualidade estática ou requintada.<sup>14</sup>

El esencialismo involucra la búsqueda por lo eterno en conjunción con una sexualidad que no se opone al espíritu religioso. Al contrario, la sensualidad *móvil* que alienta Nery tiene una función religiosa: disolver las formas constituidas y rearmar nuevas configuraciones corporales. La androginia será uno de los temas privilegiados en las obras pictóricas de Nery y en “Ente de los entes”, un poema en prosa de 1933, publicado póstumamente por Murilo en la revista *A Ordem* en 1935. Tópico transitado también por Marc Chagall, en Nery la androginia se plasma fundamentalmente en la representación del yo, es decir, en algunos de los autorretratos que compone (Imágenes 5 y 6).



Imagem 5. *Auto-retrato* (1925), Ismael Nery. Gouache sobre papel, 16,5x7,5 cm. Colección Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 73.

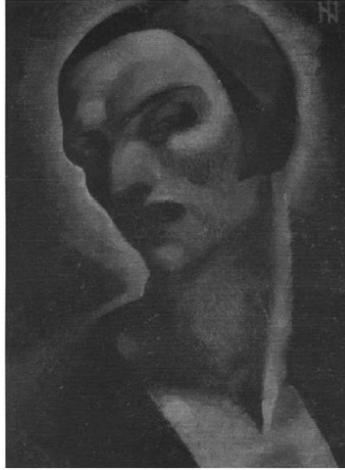


Imagen 6. *Auto-retrato*, Ismael Nery. Óleo sobre lienzo, 32x23 cm, Colección particular, SP.

Si, como vimos, el tiempo se abría a lo heterogéneo, acá nos encontramos con un sujeto que lleva en sí la impureza de estar habitado por la tensión de los contrarios: lo femenino y lo masculino se funden en una imagen que solo logra la completud a través de la diferencia. Reaparece así el ímpetu herético en esta reconciliación de opuestos que se desvía de la ortodoxia católica y se alinea con el gnosticismo cristiano, que plantea a Adán y a Cristo como seres andróginos. La sexualidad deja de tener una función reproductiva para adoptar una función religiosa, como señala Murilo en la entrega número XI: la desclasificación entre varón y mujer permitirá alcanzar la perfección espiritual.

De este modo, como contracara de otro de los “profetas” modernos de ese momento –me refiero a Jackson de Figuroa, líder de la reacción católica conservadora y fundador de la revista *A Ordem* y del Centro Dom Vital a comienzos de la década del 20–, Ismael Nery, que también quiere restaurar el cristianismo en la sociedad brasileña, asume que esa restauración debe contener en sí el germen de la heterodoxia: la necesaria desviación de la tradición para vivificarla. Ismael Nery abre el camino para una suerte de *materialismo místico* que permite, según Murilo, que el cristianismo sea más “revolucionario y explosivo” que el marxismo, ya que no espera la destrucción de una sola clase sino la destrucción del universo entero. El cristianismo primitivo y la ética franciscana, deglutidos por Ismael Nery, le dará a Murilo Mendes, así, la posibilidad de concebir una modernidad otra, que no precisa romper con el pasado, sino que se abre a la ambigüedad, a la mezcla de tiempos y a la extrañeza como una forma de vida en contra de las normas que gobiernan su presente.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G., *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Madrid, Trotta, 2006.
- ANDRADE, M. de., “A Poesia em Pânico”, en *O Empalhador de Passarinho*, Editora Itatiaia, 2002.
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- JESI, F., “Inatualidade de Dionísio”, en *Boletim de Pesquisa Nelic*, vol. 14, nº 22, 2014.
- MARCOS, M. (ed.), *Herejes en la historia*. Madrid, Trotta, 2009.
- MENDES, M., *Poemas*, São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- MENDIOLA, A., “El conflicto o la unión en la diferencia: institución, creencia y herejía en Michel de Certeau”, en *Historia y grafía*, nº 30, México, 2008, pp. 37-64.
- NERY, I., *Em busca da essência*, São Paulo, Almeida e Dale, 2015.
- RANCIÈRE, J., “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”, en SALOMON, Marlon (org.), *História, verdade e tempo*, Chapecó-SC, Argos, 2011.
- WALTHER, I. y METZGER, R., *Marc Chagall. 1887-1985. La pintura como poesía*, Madrid, Taschen, 2012.



¿QUÉ BRASIL, QUÉ ARGENTINA?  
VAIVENES CRÍTICOS



## GRUMO: “UMA NAÇÃO BILINGÜE”

Roxana Patiño

En una entrevista de Paloma Vidal a Italo Moriconi en el n° 2 de la revista *Grumo* (2003), la escritora y crítica argentina le pregunta qué opina sobre la aparición de una “revista de literatura argentina y brasileña”, y el crítico espontáneamente expresa una respuesta ambivalente: encuentra “maravillosa” la idea, pero de inmediato advierte que “hay un problema en esa propuesta” y se pregunta: “¿Por qué solo de Argentina y no otros países de América Latina?” e inmediatamente ensaya algunas respuestas: “Imagino que sería muy complicado incluir inicialmente toda América Latina. Focalizar *en un primer momento* un país como la Argentina me parece sensacional”.<sup>1</sup> Moriconi trasunta cierta perplejidad inicial que luego intenta suturar por la vía del gradualismo: admira la literatura argentina pero, al mismo tiempo, está claro que en el imaginario de Moriconi, como en el de una sustantiva porción de los intelectuales y artistas contemporáneos, hay un espacio de vínculos pendientes, entre Brasil e Hispanoamérica, que todavía reclama su concreción sin fragmentaciones. Dice Moriconi: “Acho que a revista pode ajudar a acabar com o bloqueio entre a literatura brasileira e a latino-americana. O Brasil de um lado e a América Hispânica do outro”. Y en medio de esta deuda de vínculo continental, la empresa binacional pareciera solo tener sentido como un espacio de transición, de la nación al continente, como un continuum de los espacios más sólidos que construyó la modernidad cultural latinoamericana.

Hasta allí, diríamos, no hay variantes respecto de los lugares comunes del pensamiento americanista moderno: la necesidad de acercamiento entre los pueblos americanos del tronco hispano y portugués, históricamente triangulados por sus metrópolis, etc. Moriconi advierte que Argentina es el único espacio hispanoamericano con el que hoy es posible una articulación concreta: “Acho que hoje existe no Brasil um interesse maior pela literatura hispano-americana do que o interesse que existe na América Latina pela nossa literatura, com exceção talvez justamente da Argentina”. Y, sorpresivamente, cuando la respuesta pareciera encaminarse a las aguas previsibles, surge un desvío inesperado: el crítico brasileño obtura el camino latinoamericano y

---

<sup>1</sup> VIDAL, P., “Entrevista a Italo Moriconi”, en *Grumo*, n° 2, octubre de 2003, pág. 150. Las siguientes citas corresponden a la misma página. El resaltado es nuestro.

aboga por “uma fusão entre esses dois países, uma espécie de nação bilingüe”. Acaba sorpresivamente de suscribir un viraje completo, que lleva, por otro camino, al espacio que quiero delinear.

Entre los márgenes muy acotados en las posibilidades de definición de un espacio propio diferenciado, no explorado a nivel colectivo, nace en marzo de 2003 la revista *Grumo*, con responsabilidad editorial inicial de Mario Cámara y Paloma Vidal, ampliada en el n° 3 a Paula Siganevich y en el n° 4 a Diana Klinger, equipo que se mantuvo hasta el final como revista gráfica, el n° 10 de 2013.<sup>2</sup> *Grumo* tiene una doble inscripción geográfica: Buenos Aires y Río de Janeiro, o como señala el itinerario de la etiqueta de viaje en la tapa del n° 1: “ARGENTINA-BRASIL BRASIL-ARGENTINA”. La publicación inicia sus búsquedas, su derrotero, su *roteiro*, en la conformación de “ese espacio común” a contrapelo del guión de la modernidad cultural americana y sus modos de conformación territorial de lo nacional, lo regional y lo continental. *Grumo* es una operación cultural que en su misma concepción despliega contenidos cruciales a los interrogantes sobre qué tipo de discurso puede construirse en este “entrelugar”. Quisiéramos proponer que en esta operación, *Grumo* no está sola: el itinerario de la revista se encuentra en estrecha relación con muchas de las ideas que Raúl Antelo propone en los ensayos que le son contemporáneos y, en especial, en “El guión de extimidad”, perteneciente a *Crítica acéfala* (2008), libro que inicia las publicaciones de la Editora Grumo.

La revista emprenderá, a lo largo de sus diez números y de una década, la conformación de este nuevo espacio común de representación que Raúl Antelo, abriendo pioneramente el mapa, llamará sin más trámites el “entre-lugar argentino-brasileño”. Dice Antelo: “Argentina-Brasil. ¿Qué quiere decir lo argentino-brasileño? ¿Hay algo que tendría la cualidad de lo propio y entonces se podría enorgullecer y reivindicar para sí ser más argentino-brasileño que otro? ¿Qué sería lo argentino brasileño por antonomasia?”.<sup>3</sup> Sería un lugar claramente simbólico que intenta conjurar las centenarias modulaciones que la modernidad de las elites latinoamericanas sellaron sobre la

---

<sup>2</sup> La continuidad del proyecto *Grumo* se prolonga desde 2008 a la Editora Grumo, que publica en el marco de la colección *Materiales* tres títulos; en el mismo año se inicia *Sala Grumo*, el sitio web <http://www.salagrumo.org/>, que recrea un espacio cultural bilingüe virtual de ensayos, crónicas, poesía y reseñas. El proyecto *Grumo* se completa con la organización de eventos culturales en diversas instituciones y ciudades de Argentina y Brasil. Se trata de presentaciones en torno a distintas expresiones artísticas (poesía, música, cine, principalmente) así como también conferencias. Actualmente los editores de *Grumo* han publicado tres títulos de la colección *Gandula*, de poesía brasileña traducida, en colaboración con la Editorial vox. En este artículo nos concentraremos solo en el trayecto de la revista.

<sup>3</sup> ANTELO, R., “El guión de extimidad”, en *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Editora Grumo, 2008, pág. 13.

base de la diferencia cultural y la obturación del Otro, de su palabra, de su potencia como sujeto. De Sarmiento a Rui Barbosa, Antelo traza una línea que cruza diversos registros discursivos en distintos periodos y demuestra que allí donde no está la constatación social fáctica, primaria, *a priori*, de una territorialidad binacional, existe sin embargo ese constructo simbólico (lo argentino-brasileño) de naturaleza muy compleja, en el que las múltiples representaciones van conformando ese “espacio específico de constitución de lo social”.<sup>4</sup> Esta multiplicidad de líneas discontinuas, para Antelo, no buscan sino instalar un espacio de representación que no busca la afirmación territorial ni social, no persigue la suma, sino la detección de la falta, de lo informe. En fin, no el conglomerado sino el grumo.

Precisamente “Grumo”, la nominación, si bien surgida de una circunstancia azarosa y culinaria, indica acertadamente el vector de la revista: un compuesto indiferenciado, un pegoteo que se desecha de lo homogéneo, aquello que dificulta el tránsito llano en una superficie tersa, parte de una sustancia que se coagula, que se resiste a la homogenización, que está allí para denotar lo informe, la resistencia. *Grumo*, la revista, del mismo modo, va creando una zona de indistinción y de resistencia a la inercia de las tradiciones tabicadas, de recuperación de varios desechos de los homogéneos e impenetrables cánones nacionales, un “pegoteo” de retazos anacrónicos de movimientos y autores de ambos países puestos en relación en un nuevo *tableaux*, sin ninguna intención de crear un compuesto sólido, idea que permite la eficacia del sentido del diccionario: “conjunto de cosas apiñadas entre sí, hecho de un compuesto que no terminó de unificarse dentro de una masa”. En fin y por contigüidad: lo que no se puede unir por las vías de los discursos que “moldean” las tradiciones nacionales pero sí a través de una serie de vasos comunicantes del archivo que producen reconocimientos diferentes, disimétricos, y que la desclasificación contemporánea permite. Sin embargo, podría decirse que este sentido fue menos una premisa inicial que una concreción que se fue “amasando” en el correr de los números.

Si se hace un recorrido de los primeros números (entre el 1 y el 4) es posible encontrar una propuesta que se acerca más a la idea de esa revista sobre la que interrogaba Paloma Vidal, una zona de difusión cruzada, con una fuerte tendencia a marcar los hitos históricos referenciales dentro de la tradición literaria y cultural de ambos países, y una clara apuesta por la traducción. La poesía, la crónica y la “crítica creativa” (como la llama Denilson Lopes), entre los registros más visitados, y un radar sensible para captar preocupaciones en torno al arte y la literatura contemporáneos que marcan las selecciones de los dossiers.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 23.

Un manifiesto sin título y con firma: “LOS GRUMOS”, arranca con clave oswaldiana: “solo el Mercosul nos une” señalando una falta, la ausencia de un puente de vínculo cultural. Pero inmediatamente señala un vínculo por la vía del arte y la literatura: “solo los Lamborghini, los Oiticica”, y no cualquier vía sino la del desborde, la que cruza los lindes. De allí la necesidad de señalar un énfasis en el espacio de cruce y mixtura: “Por el sincretismo, la hibridez, la frontera” y dos condensaciones del vernaculismo hibridizado: el candomblé y la pachamama. Retorna el Mercosul en clave invertida: “solo el Mercosul nos separa”: “la ley del mercado” que aparta al unir. Mercado y turismo, dos espejismos de vínculo que separa por el revés de sus emblemas: Uruguaiana y Once, Camboriú y Mar del Plata, desplazados por Rocinha y la Villa 31. El texto señala, en cambio, puntos de fuga y encuentro: se entra por los baños de Retiro y se sale por las raíces do Brasil.<sup>5</sup> Una renuncia a la programática que le hace guiños a los fundamentos de las tradiciones nacionales: “No tenemos ningún carácter, ni planos pilotos, ni civilización y barbarie” sí, en cambio, la apuesta a una zona que rompa con ese guión de la modernidad inscripto en el “hiato entre razón y tradición”, del que habla Raúl Antelo en su texto, y desate lo lúdico y lo pulsional, el “retorno de lo real” o lo que se denomina “el afuera y la exterioridad”.<sup>6</sup>

¿Pero qué es ese afuera, esa exterioridad? Antelo advierte con ejemplos de pasajes de textos (crónicas, mayormente) de Nicolás Avellaneda, Raúl González Tuñón y Roberto Arlt, la validez de aquella sentencia de Borges según la cual “para el argentino ejemplar, todo lo infrecuente es monstruoso y, como tal, ridículo”. La construcción sesgada de ese otro que es Brasil, el ojo que mira el vacío en la diferencia, lo devuelve, “como un absurdo intolerable e incomprensible”.<sup>7</sup> La construcción de “lo argentino-brasileño” como un “guión de extimidad”, un espacio que no es interno ni externo sino “éxtimo”, como propone Antelo desde el horizonte del psicoanálisis, “una dimensión superlativa de lo *exter* (extraño, extranjero, exterior)”,<sup>8</sup> creo, es el guión propuesto por *Grumo*. Si Antelo concluye con precisión que las nociones de lo “supranacional” o de lo “regional americano” no son sino construcciones simbólicas, el espacio de representación de “lo argentino-brasileño” no estará tampoco basado en una realidad social primaria, sino en su construcción imaginaria, un territorio de representación que encabalga y entrama discontinuamente, no suma; rehusa la trampa de la negación de la diferencia y la afirmación de lo propio, y de todo llenado identitario; rectifica la doxa

---

<sup>5</sup> *Grumo*, n° 1, marzo 2003, pág. 5.

<sup>6</sup> *Grumo*, n° 2, octubre 2003, pág. 5.

<sup>7</sup> ANTELO, R., op. cit., pág. 20.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 29.

moderna de “ser o no ser el otro”. La única construcción identitaria posible partiría de la falta y rehuiría de los íconos maestros: “lo universal”, “lo nacional”, “lo continental”: es de una “consistencia informe”, es un “grumo”, tal como se lo define –de manera más expandida– en el n° 2 de la revista: una “aglomeración de partículas” que se deshacen antes de ser moldeadas, se destruyen bajo la presión, o decantan y se resisten a toda manipulación. En todo caso, resisten la inercia de la “masa” y prometen otras formas.

¿Cuáles son estas formas de los grumos en ese guión de extimidad de lo argentino-brasileño, de ese espacio que es íntimo y exterior al mismo tiempo y que construye pasajes no pensados hasta entonces desde las tradiciones nacionales y continentales, ni siquiera de las comparatistas? Mencionemos al menos dos, relacionadas a las políticas de la lengua y la literatura en *Grumo*.

### LOS GRUMOS DE LA LENGUA

La revista tiene una política del lenguaje muy nítida desde el principio, todos los paratextos indican lo que luego en el cuerpo de la revista se profundizará: a pesar de trabajar algunos textos en forma bilingüe, el bilingüismo de *Grumo* desestima la separación simétrica pero también la falsa fusión. Dentro de lo previsible, hay textos en español y textos en portugués, literarios y críticos, hay poesía en versión bilingüe. Pero, al mismo tiempo, hay un trabajo de cruce de lenguas que las hace convivir e interpenetrarse en una deliberada indefinición: a un título de un artículo en portugués le sigue un copete en español, y el texto en alguna de las dos lenguas; o indistintas lenguas para los títulos de las tapas y los contenidos internos. Un dossier con título en portugués y todos sus ensayos en español (“Lamborghini, biopolítica y desubjetivación”, n° 5, 2006); presentaciones bilingües (Dossier sobre “Comunidades, Fronteiras, Territórios”, n° 5, 2006), una entrevista con preguntas en español y respuestas en portugués (Mario Cámara a Augusto de Campos sobre traducción poética, n° 3, 2004), un título de presentación de dossier en una lengua y el subtítulo en otra (n° 3, 2004). Textos y paratextos de la revista se resisten a la uniformación, a la previsibilidad de una u otra lengua. No hay verosímil lingüístico, no hay lengua prefijada para hablar de una literatura: El dossier del modernismo brasileño (n° 1, 2003) se escribe en español –previendo una estrategia de difusión al público argentino– pero el del n° 2 (2003) sobre el concretismo y la traducción se escribe en portugués en una previsible intervención dentro del universo crítico propio. En estos casos, sería posible pensar que la selección de la lengua está guiada por la naturaleza de la operación que se busca con ese texto. Un extremo de la contaminación es la “Presentación” del Dossier sobre “Literatura, ética y

política” (nº 3) titulado: “Intervenciones políticas: uma apresentacao”. A lo largo del breve ensayo, primero párrafo a párrafo, y luego oración a oración, y aún en segmentos menores dentro de las frases, las lenguas se van encabalgando creando un espacio bilingüe que genera el efecto de producir instancias de enunciación y recepción unificadas:

Rememorar, una tarefa del presente. Rememorar a Gombrowicz, a Aira, a Ruffato. Rememorar para buscar o que rompa a linha do tempo, o que interrompe o continuum histórico, movimiento paradójal de restauración y apertura. La imagen que se da de Benjamin es la siguiente: en las cenizas el científico ve el compuesto orgánico. Benjamin vê o fogo que ardeu. Rememorar é trabalhar a favor de um tempo histórico não como cronos, mas como kairós.<sup>9</sup>

*Grumo*, entonces, configura un enunciador que desecha el portuñol y más bien propicia un bilingüismo *anfíbio* que en esta presentación mezclada entra y sale del español y el portugués –entre lo interno y lo externo– generando un efecto “éxtimo”, de puente o pasaje, de “entre lenguas”, para decirlo con el nombre de uno de los dossiers del nº 9 (2012), un permanente “pasar al otro lado” que termina volteando los tabiques de Tordesillas y creando esa “nação bilingüe” en ese espacio imaginario, tanto en los textos como en la gráfica, que también juega con el bilingüismo. El lector que le corresponde a esa estrategia es también ese anfíbio lingüístico que ya no sabe ni lleva registro de en qué lengua está leyendo, pero que no tiende a mezclar sus vocablos –como lo haría el portuñol– sino más bien a crear un flujo continuo que no presenta alertas en el cambio de lenguas.

En una entrevista de Mario Cámara a Daniel Link en el mismo número, el escritor y crítico argentino –aludiendo a las ideas de Jorge Barón Biza sobre el “cocoliche” en la literatura argentina– explica que el portuñol sería “la versión sudamericana del cocoliche”, en el sentido de que “el cocoliche aparecía como una lengua estigmatizada, degradada, cuando en realidad se trata sencillamente de dos lenguas en contacto”. De allí que Link postule “crear una zona de contacto mucho más amplia que lo que puede ser la frontera”.<sup>10</sup> Si bien no coincidimos con la idea de que la lengua que se expone en la revista sea una suerte de portuñol en el sentido convencional, sí compartimos la convicción de que *Grumo* repiensa una versión del portuñol en tanto instancia de libre tránsito, de *roteiro* construido como sostén de este espacio simbólico mencionado al principio de este trabajo y que no se restringe a las fronteras geográficas sino que se abre a las “zonas de contacto” culturales. Una noción de lengua que permite ese “pegoteo” del grumo en función

<sup>9</sup> *Grumo*, nº 3, julio 2004, pág. 61.

<sup>10</sup> *Ibidem*, págs. 150-151.

de que el sentido se sostenga y fluya sin fusionarse, permita “una lengua de paso”. Precisamente, en el siguiente número de la revista, en el texto inicial de la “Apresentação”, los editores afirman:

¿Y qué es GRUMO? Todos preguntan Que revista é essa? Una revista rara: argentina / brasilera, dos países, en el inicio fueron dos ciudades, Río y Buenos Aires, para estimular, dizemos, o encontro entre gente que fala línguas diferentes, portugués y español, y también el portuñol, esa lengua de paso.<sup>11</sup>

Esta no fue, cabe aclararlo, una operación homogénea. En los primeros números –entre el 1 y el 4– prima una política lingüística más propia de una revista cultural clásica: impera la traducción de textos clave de los temas, autores y movimientos abordados de ambas literaturas. Casi en espejo, un lector hispanohablante (no necesariamente argentino) podrá leer textos introductorios del modernismo brasileño (de Aguilar y Laera) y un “glosario modernista”, ambos en español y los manifiestos en portugués; una introducción a la poesía de Tamara Kamenzain en español (de Paula Siganevich) con una versión bilingüe de sus poemas, junto a una antología de poesía joven de varios autores en sus lenguas originales. Poesía brasileña traducida al español por su propio autor (Glaucio Matosso), prosa argentina en su lengua original pero también traducida (“El niño proletario” de Lamborghini, por Paloma Vidal). Pero en los números siguientes es posible percibir el progresivo abandono de esa estrategia: las secciones y los dossiers cruzan completamente las lenguas como si ellas se desacoplaran de la literatura de la que hablan. Porque ¿de qué literatura habla *Grumo*?

## LOS GRUMOS DE LA LITERATURA

Aquí también es posible encontrar una primera fase de la revista en la que prima un formato más convencional, en el sentido de la revista que busca un conocimiento cruzado y que va marcando las zonas de un corpus de referencia: en los tres primeros números una suerte de sección fija llamada “Vanguardias” acoge la relectura del modernismo brasileño, en su flexión oswaldiana (n° 1) y a la vanguardia argentina, en su flexión girondiana (n° 2), así como las vanguardias concretistas (n° 3). En el primer caso, se trata de una sección dirigida al público hispanohablante. En su texto de presentación hay marcas de enunciados descriptivos, innecesarios en la órbita brasileña, además del ya mencionado “Glosario”. Se trata de una sección que apunta a la consolidación del valor del modernismo brasileño en el marco de las

---

<sup>11</sup> *Grumo*, n° 4, octubre 2005, pág. 14.

vanguardias latinoamericanas. Pero, en su doblez, también hay una intervención frente a las diversas lecturas del modernismo dentro de la crítica brasileña, un intento de re-ubicar la lectura del modernismo: “¿Qué decir hoy del modernismo sin que lo afirmado adquiera de inmediato el estatuto de fósil? ¿Deberíamos reivindicar las vanguardias o “desmitificarlas” despiadadamente?”.<sup>12</sup> *Grumo* se propone “habitar el presente”, reinventando la posición oswaldiana, y desde allí vuelve a las vanguardias para “despojarlas de toda melancolía por su ocaso y todo ensañamiento por su aparición”. Su objetivo es, entonces: “intentar construir entre ellas y nosotros un nuevo tejido que en cada despliegue y repliegue arroje, ilumine y reinvente nuevos fragmentos de aquello que el tiempo no cesa de opacar”.

Dentro de este registro hermenéutico, es clara la opción por la propuesta estética y política oswaldiana. El texto introductorio de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera, “Avatares de un antropófago” (tomado del libro *Escritos antropófagos*) expone claramente las claves de selección de Oswald como el “paradigma del artista brasileño de vanguardia”,<sup>13</sup> pero, fundamentalmente, adelanta rasgos de esa inflexión que serán también representativos de las opciones de *Grumo*. En primer lugar, la operación antropofágica: hay en la revista una antropofagia de la teoría y de la crítica contemporánea muy notoria. Mientras la mayoría de las discusiones de la época dentro de la región y del orbe del latinoamericanismo transnacionalizado transitan las revistas culturales y académicas con el debate en torno a la difícil articulación de los estudios latinoamericanos con los estudios culturales, poscoloniales, posoccidentales, decoloniales o subalternos, como paradigmas alternativos en las teorías críticas contemporáneas de cuño emancipatorio, y a pesar de la recepción más bien crispada que estas discusiones tuvieron en el ensayismo crítico del cono sur –si pensamos en dos revistas emblemáticas de la época como la argentina *Punto de Vista* y la chilena *Revista de Crítica Cultural*–, *Grumo* habla de otra cosa, hace su propio recorrido dentro de lo argentino-brasileño así diseñado por fuera de las restricciones teóricas que el nacionalismo humanista o el latinoamericanismo vernáculo o transnacionalizado supo acuñar, opta por una intervención de lecturas críticas antropófagas, acefálicas, se desclaza de esos debates y construye su propio *guión*. De Antelo toma precisamente esa práctica de la “comunidad acefálica” battailliana que, como señala Gonzalo Aguilar comentando la estrategia de escritura de *María con Marcel*, apunta a una “estereoscopia crítica”<sup>14</sup> que abre sentidos centrípetos, rizomáticos, nunca unívocos; identifica discursos heterogéneos

<sup>12</sup> *Grumo*, n° 1, marzo 2003, pág. 14. Las siguientes citas corresponden a la misma página.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 20.

<sup>14</sup> *Grumo*, n° 5, julio 2006, pág. 140.

y, al digerirlos, habilita el anacronismo, apela al cruce de lenguajes estéticos y no solamente literarios, permite unir instancias de recepción que fueron diferentes en la cultura de ambos países, potencia respuestas críticas y de apropiación de una que son altamente significativas para pensar la otra.

Los dossiers de cada uno de los números, en algunos casos dos por número, son las antenas de un panóptico cultural que reúne lo que *Grumo* llama las “preocupaciones sobre los estados del presente”, en las que la literatura sobrepasa sus propias fronteras, se articula con otros lenguajes del arte, la estética, la filosofía, y el pensamiento político, que enlazan entrecruzadamente la cultura argentina y brasileña construyendo un corpus en series discontinuas y anacrónicas entre Argentina y Brasil, disimétricas de las formas en las que sus propias tradiciones las leyeron, pero con la potencia de provocar en la otra literatura lecturas productivas a partir de esos cruces, tal como lo sostiene Florencia Garramuño con respecto a la vanguardia en *La experiencia opaca*. Esa voluntad de apropiarse de sentidos propios a partir de la lectura de lo ajeno, es una forma antropofágica de la crítica que construye lo argentino-brasileño, y que es el rasgo distintivo de *Grumo*.

Se trata, sin embargo, de una cuidada selección de zonas que conforman este constructo y que la revista deposita mayoritariamente en los Dossiers: zonas abyectas y marginales (“Literaturas Abjectas”, n° 1 –de Perlongher a Glauco Mattoso, pero de allí, también, a Echeverría y Ascasubi–); zonas de tránsito (“Tránsitos precarios: invenciones, migraciones, traducciones”, n° 4); zonas de frontera (“Comunidades, fronteiras, territórios”, n° 5, 2006); zonas de cruces con otras artes (las visuales, principalmente: las artes plásticas, la fotografía y el cine: “Estéticas de la calle”, n° 13); zonas de cruces de lenguas (“Entrelenguas”, n° 12); zonas de cruce entre ética y política (“Estados da violencia”, n° 2; “El pueblo como laberinto”, n° 13); solo para mencionar los más paradigmáticos, sin posibilidad de profundizar en la riqueza de cada uno de ellos.

*Grumo* tiene en el recorrido de los ensayos que condensan las discusiones de sus dossiers un registro de los grandes temas de “lo contemporáneo”, en el sentido de Agamben, que le permite precisamente hacer un despliegue de una idea de la temporalidad que obtura el historicismo como registro agotado del tiempo y atiende al anacronismo como forma de religación de lo éxtimo. Por eso, su trabajo con el anacronismo puede poner en relación las zonas que religan por primera vez *ese* Brasil con *esa* Argentina, en un guión de extimidad que, además, le permita hacer un movimiento aún mayor. Como piensa Antelo a partir de Héctor A. Murena que reflexiona sobre sus tesis en *El pecado original de América* entre 1948 y 1965, las argumentaciones vertidas en esos dossiers, usan el pensamiento contemporáneo no para

la universalización de la cultura americana, principalmente la argentina y brasileña, sino para su “desuniversalización” (Murena). Esa inmersión en lo informe y complejo de su naturaleza, en la profunda potencialidad de los márgenes y restos de su fallida modernidad, le permitiría llegar a lo propio a través de la diferencia. Dice Murena:

Porque aunque lo que los americanos buscábamos fuera igual a lo que ya habían logrado otros, debíamos buscarlo a través de la diferencia. Solo separándonos de los demás llegaríamos adonde los demás estaban. Tal paradoja, que rige en toda vida creadora, se aplicaba con entero rigor al caso de América.<sup>15</sup>

Esta es la línea que sigue Antelo para pensar “lo argentino brasileño”: “solo separándonos de lo idéntico llegaríamos así, finalmente, a lo idéntico”,<sup>16</sup> lo que en la crítica de *Grumo* se traduce, entre otras cosas, en una resistencia a toda forma de mecanismo comparativo desde las tradiciones **de las tradiciones** nacionales y sus *cronos*. Pareciera, más bien, inclinarse por esa forma tensionada que propone Antelo, una forma ambivalente que rechace el binomio interno/externo, lo propio/lo otro, y que se aventure a lo que el psicoanálisis llama “lo éxtimo”: “un lugar simultáneamente interno-externo”, un “sitio-guión” que ausculta lo propio pero que, simultáneamente, se expone a la intemperie de lo otro y nos fuerza a negar toda posibilidad de obturarlo como forma de afirmación de lo-mismo. Para Antelo, este sitio de la extimidad, es fundamentalmente un lugar ético, en sus palabras: “El silencio de ese guión argentino-brasileño no pacifica ni apacigua nada, es verdad, pero puede ayudar a diseminar una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por la vía de lo ajeno”.<sup>17</sup>

Sobre esos vínculos discontinuos, anacrónicos, de apropiación antropofágica, signados por *el guión de extimidad*, se cifra lo argentino-brasileño que construye la operación *Grumo*. Una crítica que diseña puentes, pasajes y tránsitos entre ambas culturas interviniendo radicalmente el modo en que la modernidad configuró ambos espacios. Una particular concepción de la crítica rige esta operación: “A crítica como intervenção, não como descrição. Ato, evento, singularidade, corte, algo que rompe abruptamente con o sentido, uma violência, seguindo a tradição nietzscheana”.<sup>18</sup> Hay una permanente reflexión metacrítica en los textos de la revista, traspasada por la urgencia con la que las problemáticas de la contemporaneidad apelan al pensamiento crítico que las expone. Tal vez sea ese gesto de leer ambas culturas religadas

<sup>15</sup> MURENA, H. A., “América su pecado y sus exégetas”, citado por Antelo, R., op. cit., pág. 27.

<sup>16</sup> ANTELO, R., op. cit., pág. 28.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 29.

<sup>18</sup> *Grumo*, n° 3, julio 2004, pág. 60.

a la luz de una instancia de recepción común dentro de esas problemáticas lo que permita descentrarlas respecto de sus propias tradiciones y “pasar al otro lado”, leer al otro lado del borde. Eso es lo que los redactores de *Grumo* llaman “trasborde”: el tránsito en el borde”<sup>19</sup> que, para ellos, no es más que una zona de recuperación de una larga tradición en la que los tránsitos, desde el *translinguismo*, o la *transterrancia*, de Haroldo de Campos, o el *entrelugar*, de Silviano Santiago, arman experiencias de límite erosionado por una práctica de construcción de una zona de contacto que ya no es la frontera. Una zona en la que una experiencia de comunidad no signada por la Nación y sus fortalezas, sino por las crisis de sus fundamentos, asuma la tarea de pensar sus nuevas formas, tal vez no-formas, tal vez un grumo que des-forma el arte y la cultura contemporáneos.

---

<sup>19</sup> *Grumo*, n° 4, noviembre 2005, pág. 14.

## BIBLIOGRAFÍA

ANTELO, R., *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

—, *Crítica Acéfala*, Buenos Aires, Editora Grumo, Colección Materiales, 2008.

GARRAMUÑO, F., *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Revista *Grumo*, n° 1 a n° 10, Versión digital, disponible en: <http://www.salagrumo.org/>

# NÉSTOR PERLONGHER, YO MISMO

Mario Cámara

Néstor Perlongher emigra desde Buenos Aires a Brasil en 1981, y ya no regresa. Muere en 1992 en San Pablo, ciudad en la que reside once años, realiza sus estudios de posgrado, dicta clases, y escribe casi todos sus libros de poesía e investigación.<sup>1</sup> Habiendo sido Brasil un lugar tan importante para su producción poética y ensayística, ¿qué nos dice Perlongher de ese país? ¿Cómo aparece en sus escrituras? ¿Qué imágenes lo cautivan y capturan?, o aún, ¿es posible pensar a Perlongher como un escritor brasileño por el mero hecho de haber residido en Brasil? En ciertos textos periodísticos, en general intervenciones puntuales que pueden ser leídas como aguafuertes, se encuentran algunas respuestas a estos interrogantes. En determinados casos el Brasil se construye a partir de escenas mínimas, que incluso forman parte del imaginario que todo viajero argentino posee en relación a aquel país, como por ejemplo las diversas manifestaciones de la religiosidad brasileña, desde el candomblé –¿quién no ha ido a un *terreiro* al visitar Salvador de Bahía?–, hasta las más exóticas ceremonias con ayahuasca en la congregación del Santo Daime; o la deriva, el brillo y la ceremonia del carnaval, otra de las fantasías típicamente argentinas. En otros textos se encuentran imágenes menos frecuentes o menos turísticas; en uno de ellos, haciéndose eco de una discusión entre Antonio Negri y Felix Guattari, se referirá a los *quebra-quebra*, nuestros, en ese momento, futuros “saqueos”, y, finalmente, en varios otros, aparece la fascinación por la deambulación urbana homosexual y por ciertas manifestaciones de la violencia en relación a ésta. El epicentro de sus descripciones es la moderna San Pablo, pero se trata de una San Pablo atravesada por el brillo de Río de Janeiro, la negritud de Salvador, la exuberancia del Amazonas. Una San Pablo de la que desaparecen bienales y grandes museos como signos de la modernidad.

---

<sup>1</sup> A excepción de su primer libro de poesía, *Austria-Hungría*, en *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003 el resto de sus libros fue publicado con posterioridad a que fijara residencia en San Pablo.

## ENTRE LA NORMA Y LA VIDA

Su emigración de Argentina se produce en plena dictadura, y aunque menguada la violencia y el terror, para Perlongher los aparatos represivos del Estado siguen intactos. La persecución a los homosexuales, por ejemplo, persiste a través de la vigencia de edictos policiales. Perlongher no cesa de observar una persistente homofobia, que el regreso de la democracia, pocos años después, no atenuará.<sup>2</sup> Por contraposición, el Brasil de comienzos de los 80, desde la perspectiva que nos entrega, experimenta un momento tan excepcional como paradójico. En efecto, si bien el país aun está en dictadura, vive una “primavera” política y comportamental compuesta por un importante proceso de visibilización de los movimientos LGBT:

La “apertura” arrancada, junto con la amnistía de perseguidores y perseguidos, hacia 1979, era en gran parte fruto de una multiplicidad de estallidos sociales que blandían los valores de la autonomía y el derecho a la diferencia. Las expresiones más vocingleras de estas rebeldías pasaban (y, en menor medida todavía pasan) por los llamados “movimientos de minorías”: feministas, negro, homosexual, movimiento de radios libres, etc., –y más discreta y subterráneamente, por mutaciones apreciables en el plano de las costumbres, de las micropolíticas cotidianas, de las consistencias neotribales. Cierta clima –diríase– de “revolución existencial”, perceptible tanto en el “plano de la expresión” (proliferación, por ejemplo, de publicaciones alternativas y underground) como en el “orden de los cuerpos”: agrupamientos dionisiacos en las tinieblas lujuriosas de las urbes.<sup>3</sup>

Es interesante la frase inicial, “la apertura arrancada”. Si bien la palabra apertura se encuentra entre comillas, por lo que se podría pensar que se establece allí una distancia irónica, la idea de haberle “arrancado” a la dictadura esa apertura parece estar siendo efectivamente considerada. Por otra parte, no caben dudas de que Perlongher estima como auspiciosos la multiplicidad de estallidos sociales que defendían la autonomía y la diferencia. Microestallidos que hacen nacer el período del *desbunde* a partir de comienzos de los 70. Perlongher, además, no solo es testigo interesado de ese panorama, sino que antes de su partida a Brasil había contribuido a dicha visibilización. Como ha señalado

---

<sup>2</sup> El relato “El informe Grossman” es interesante para observar de qué modo Perlongher ficcionaliza lo que considera un estado de la sensibilidad argentina frente a la homosexualidad. Además, hay varios textos de divulgación en los que aborda la misma cuestión: “Acerca de los edictos”, “Por una política sexual”, y “Todos son policías”, entre otros. Todos estos textos fueron compilados en *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.

<sup>3</sup> PERLONGHER, N., “Los devenires minoritarios”, en *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2013, pág. 83.

Cecilia Palmeiro, “ya en 1977 Perlongher hizo llegar a sus colegas brasileños las revistas *Somos* del extinto FLH. La importación de las ideas de aquel grupo argentino, las experiencias de los militantes gays norteamericanos como James Green (cofundador de los grupos brasileños SOMOS y de Convergencia Socialista), el recrudecimiento de la homofobia en los partidos políticos y la liberalización en el plano de las costumbres (proceso en el que se inscribe el *desbunde*) estuvieron en la base del surgimiento en Brasil de diversas agrupaciones homosexuales”.<sup>4</sup>

Ese Brasil, el de su arribo, recibe en 1982 la visita de Felix Guattari, que viaja para entrevistarse y alentar a los socialistas libertarios que en ese momento integraban el PT, y tiene además un encuentro con Lula.<sup>5</sup> Ese Brasil bullente lo encontramos retratado en tres textos, “Política y deseo”, que además contiene una pequeña entrevista con Guattari y un fragmento de un debate que éste protagoniza con grupos gays y feministas; “Los devenires minoritarios”, escrito en 1981, y “¿A qué vino de París Mr. Felix Guattari?”.<sup>6</sup> Se trata de un momento intenso, como si Brasil se hubiera vuelto posestructuralista, que Perlongher considerará extinto pocos años después o, para ser más precisos, institucionalizado, o hasta cooptado por los partidos políticos, especialmente por el Partido de los Trabajadores.<sup>7</sup> Su Brasil bullicioso tiene la peculiaridad de haber dejado escasas huellas en las historiografías políticas y culturales producidas en el propio Brasil que recorren las diferentes etapas de la dictadura, como, por ejemplo, la enorme obra que le dedica Elio Gaspari a la dictadura brasileña, o los textos sobre el *desbunde* de Heloisa Buarque de Holanda o Carlos Alberto Messeder Pereira.<sup>8</sup> Perlongher, de este modo,

<sup>4</sup> PALMEIRO, C., *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011, pág. 9.

<sup>5</sup> La entrevista con Lula, de la que resultó un libro, se produjo el 1 de septiembre de 1982. Habría que pensar en Guattari como otro de los “grandes” cronistas del Brasil de los 80.

<sup>6</sup> “Política y deseo” y “A qué vino de París Mr. Felix Guattari” se encuentran en *Papeles insumisos*; “Los devenires minoritarios” en *Prosa plebeya*.

<sup>7</sup> Perlongher define de esta manera al PT: “El PT es una amplia conjunción política –especie de conexión polaca local– que aúna sindicalistas antiburocráticos, sectores de la iglesia progresista, intelectuales y estudiantes de izquierda independientes, trotskistas y bohemios en general. Su origen se sitúa en las huelgas obreras de 1978/80, siendo su dirigente –Lula– el presidente del Partido, y candidato a gobernador de San Pablo. Sobre esta base obrera y sindical, hay en el PT una influencia dominante de la Iglesia progresista brasileña; confluyen además de izquierdistas clásicos no comunistas, toda una serie de alternativas (socialistas libertarios). A este sector (representado por Catherine Koltai en San Pablo y por Litz Vieira (estuvo exilado un tiempo en Argentina) en Río, entre otros), Guattari procuró reforzar. Para dar una idea, Catherine Koltai candidata a concejal, enfrenta un proceso por haber llamado a la desobediencia en materia de drogas, aborto, sexualidad, fiesta, etc.” PERLONGHER, N., “Desde San Pablo”, en *Papeles insumisos*, pág. 148.

<sup>8</sup> *A ditadura escancarada*, Río de Janeiro, Editorial Intrínseca, 2014; *A ditadura encurralada*, Río de Janeiro, Editorial Intrínseca, 2014; y *A ditadura envergonhada*, San Pablo, Companhia

no solo incide en la creación y organización de los movimientos LGBT en Brasil, sino que sus escritos los vuelven visibles.

En un plano menos coyuntural su mirada es aguda y plebeya. Desde esa condición, percibe en Brasil un orden social infinitamente desigual. Afirma: “Es impresionante –viniendo, sin ir más lejos, de la Argentina– la obsesión de orden que reina en las salas brasileras. Allá afuera, en la calle, masas de nómades tirados en la basura se pudren entre nubes de smog y detritus deletéreos”.<sup>9</sup> Esta afirmación de un extranjero contiene, sin embargo, una caracterización que será central para su sistema de pensamiento. Perlongher describe a las masas de pobres y miserables utilizando una categoría que está haciendo furor en el mundo académico, propuesta, entre otros, por tres de sus autores favoritos: Gilles Deleuze, Felix Guattari y Michel Maffesoli:<sup>10</sup> se trata de la categoría de “nomadismo”. ¿Por qué caracterizar a pobres y miserables como “nómades”? Perlongher no niega la miseria, ni tampoco la distancia entre la sala blanca y ordenada de la burguesía brasileña y la pobreza que se observa en las calles, pero por algún motivo considera que hay allí, en los cientos de miserables con los que se topa en cada vereda, una pulsión nómade. En “Saqueos”<sup>11</sup> repite una composición semejante. Por un lado considera que Brasil continúa siendo un imperio de intrigas palaciegas sostenido por una mayoría que habita en el fango y la pobreza.<sup>12</sup> Los saqueos (*quebra-quebra*) tienen como causa principal la vida en ese fango de las inmensas mayorías, y el hambre que padecen. Sin embargo, la nota no se priva de recuperar las categorías de “flujo”, de “turba” y de “hordas lúmpenes”. En “Deseo y violencia en el mundo de la noche” comienza afirmando: “Cierta perspectiva piadosa, de inspiración cristiana, abruma los discursos sobre la violencia urbana. Aun los bien intencionados suelen clamar

---

das letras, 2002, componen la trilogía de Elio Gaspari. Heloisa Buarque de Hollanda, junto con Elio Gaspari y Zuenir Ventura publican en el año 2000 *70/80 Cultura em Trânsito. Da repressão à Abertura*, Río de Janeiro, Aeroplano, 2000. El libro no ofrece ninguna información sobre los movimientos minoritarios que comenzaban a surgir. En 1981 Carlos Alberto Messeder Pereira publicó *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, Río de Janeiro, FUNARTE, 1981 que tampoco consignaba información sobre los movimientos minoritarios que se estaban articulando en el interior de los grupos de poesía. Los nombres de Ana Cristina Cesar, Glauco Mattoso, Wilson Bueno y Roberto Piva alcanzarían para reescribir todas las historias del *desbunde* cultural y poético de los años 60 en Brasil, o al menos en Río de Janeiro.

<sup>9</sup> PERLONGHER, N., “El síndrome de la sala”, en *Prosa plebeya*, pág. 79.

<sup>10</sup> En 1997 Michel Maffesoli publicará, por ejemplo, *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2004. La presencia de Maffesoli no ha sido lo suficientemente estudiada en la obra de Perlongher, probablemente debido a la irradiación del pensamiento deleuziano, que parece cubrirlo todo. Los conceptos de “tribu urbana” o “neotribu”, y de “nomadismo” –que comparte con Deleuze– pertenecen a Maffesoli y son centrales para el pensamiento de Perlongher.

<sup>11</sup> La crónica se encuentra en *Papeles insumisos*.

<sup>12</sup> Utiliza la palabra “fango” y cruza de este modo el registro tanguero y neobarroso.

contra ella con la indignación de quien imagina algún contrato social siendo vulnerado”.<sup>13</sup> Estableciendo distancias con este tipo de interpretaciones, Perlongher descubre, una vez más, en la manifestación de la violencia, en la sucesión de hurtos, robos, asesinatos y todo tipo de latrocinios, “un impulso de fuga”, y encuentra que: “rasgos de nomadismo –criminalizado y medicalizado– sobreviven en las derivas de los noctámbulos, en los vagabundos del sexo y de la droga, en los ilegalismos oscuros que se traman en la noche”.<sup>14</sup> En este breve texto, publicado el mismo año de la edición de su investigación sobre la prostitución masculina, *O negocio do Michê. Prostituição viril em São Paulo*, Perlongher incorpora la prostitución dentro de las masas de pobres nómades, como cuando afirma que “en el centro de la ciudad de San Pablo, se ve cómo esa fuga (de la familia, del trabajo, del interior, de la periferia, de la miseria ...) arroja masas de adolescentes desvalidos a las fauces golosas de pederastas nocturnos”.<sup>15</sup> Al mismo tiempo, en *O negocio do Michê* se manifestaba en contra de los “operativos de modernización” de la homosexualidad y de la creciente marginalización de sus modelos más populares. Sin embargo, pese a tales procesos, provenientes principalmente de Estados Unidos, sostendrá que en Brasil todavía sobrevive el viejo modelo de *bicha-bofe* (*marica-chongo*). Como afirma Cecilia Palmeiro: “Tal supervivencia, indica, se debe a que Brasil no ha pasado por un período de represión tan severa (como en el caso de la dictadura argentina) sino que más bien se ha dado una *hipocresía* que ha permitido a nivel de la práctica lo que reprimía a nivel del discurso moral oficial”.<sup>16</sup>

Además del concepto de nomadismo que fui recorriendo en diferentes textos, quiero rescatar otros dos que me parecen importantes, el de “abandono”, que Perlongher observa en relación a la pobreza, y el de “hipocresía”, que piensa a partir de la tolerancia a la homosexualidad en la sociedad brasileña. Estas dos nociones son claves para pensar la creciente centralidad que la cultura brasileña fue teniendo en el desarrollo de su trabajo como antropólogo y, al mismo tiempo, exponen su capacidad para capturar una problemática que no ha dejado de ser abordada en los debates que los propios brasileños se dan sobre su formación cultural. Ya en el ensayo de Antonio Candido, “Dialéctica del malandrán” (1970), con el cual replicaba ciertas críticas realizadas a su *Formação da literatura brasileira* (1959), realizaba un diagnóstico de la sociedad brasileña que establecía algunos puntos de contacto con la percepción de Perlongher:

<sup>13</sup> PERLONGHER, N., “Deseo y violencia en el mundo de la noche”, en *Prosa plebeya*, pág. 50.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 52. Las referencias al nomadismo son innumerables. Cito apenas una, en entrevista concedida a Enrique Symms: “El nomadismo nocturno es un resquicio de manipulación del antiguo nomadismo”, *Papeles insumisos*, pág. 298.

<sup>15</sup> PERLONGHER, N., *op. cit.*, pág. 51.

<sup>16</sup> PALMEIRO, C., *op. cit.*, pág. 67. El subrayado me pertenece.

En la formación histórica de Estados Unidos hubo desde temprano una presencia constrictora de la ley, religiosa y civil, que plasmó los grupos y los individuos, delimitando los comportamientos gracias a la fuerza punitiva del castigo exterior y del sentimiento interior del pecado. [...] En el Brasil, nunca los grupos o los individuos encontraron efectivamente tales formas; nunca tuvieron la obsesión del orden sino como principio abstracto, ni de la libertad sino como capricho. Las formas espontáneas de la sociabilidad actuaron con mayor desahogo y por eso suavizaron los choques entre la norma y la conducta, volviendo menos dramáticos los conflictos de conciencia.<sup>17</sup>

Lo que observa Perlongher en el abandono de los pobres y en la hipocresía frente a la homosexualidad es, precisamente, la distancia entre la letra de la norma y las formas de sociabilidad bulliciosas y transgresoras que ya había percibido Candido. Eso que, otro eminente brasileño, Roberto Schwarz, en un registro mucho más dramático, llamó “ideas fuera de lugar”, fórmula con la que pretendía describir un país que en el siglo XIX poseía una constitución republicana y al mismo tiempo sostenía un régimen esclavista.<sup>18</sup> Perlongher captura esta duplicidad que en pleno siglo XX se encuentra enmascarada bajo la forma de la desigualdad. Pero su mirada sobre Brasil trasciende el análisis económico o de clase, como sí lo hacen numerosos estudios sobre el país más desigual del mundo, para observar, como también lo hace Antonio Candido, formas de sociabilidad no atravesadas por el rigor de la ley ni por imperativos morales o, para definirlo con palabras más contemporáneas, formas de sociabilidad abandonadas por el imperio de la norma.

## SOBREVIVENCIAS

Completar este recorrido por las imágenes de Brasil que desembocarán en un Perlongher inscripto en una cierta tradición brasileña, requiere de otros dos textos: “La fuerza del carnavalismo”<sup>19</sup> y “Desde San Pablo”.<sup>20</sup> El primero

<sup>17</sup> AMANTE, A. y GARRAMUÑO, F. (comps.), *Absurdo Brasil*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pág. 104.

<sup>18</sup> SCHWARZ, R., *As ideias fora do lugar*, San Pablo, Companhia das Letras, 2014.

<sup>19</sup> Este breve texto, que se encuentra en *Prosa plebeya*, comienza con una descripción que podría haber formado parte de su poesía: “Por un lado, las cascadas de superficies irisadas: mezcla rara y divertida de travesti de la calle Augusta con estatua de dios griego; reptiles venenosos de piel de paño de leopardo se levantan sobre las esfinges; unicornios de purpurina rosa resplandeciente posan con un aire dulzón de caballo de carousel. Un dragón carmesí se entrelaza al cuerpo voluminosos de un león de relleno capitoné” (pág. 75). O su poesía podría leerse, en parte, bajo el impacto que los carnavales brasileños fueron produciendo sobre su sensibilidad.

<sup>20</sup> PERLONGHER, N., op. cit.

fue escrito en colaboración con Suely Rolnik y publicado en portugués en la *Folha de Sao Paulo*. Consiste en una reflexión sobre la existencia de otra lógica para el carnaval en tanto festividad, distanciada, por ejemplo, de las reflexiones de otro antropólogo, Roberto Da Matta, quien en esos años también pensaba las fiestas de carnaval.<sup>21</sup> Para Perlongher y Rolnik, pensar en términos de “inversión”, tal como suele hacerlo de Da Matta y desde una tradición bajtiniana, significa empobrecer el carnaval, arrinconarlo en una lógica compensatoria que no posee mayores efectos sociales. “Bajo tal perspectiva, afirman, el deseo, aunque “rebelde”, continuaría girando en torno a la ley”.<sup>22</sup> El carnaval sería, por el contrario, producción de deseo y perturbación del tejido social. Lo que el carnaval liberaría “es la posibilidad de asociación directa entre el afecto y la expresión”; “Entre la lluvia del éter y el lustre de las caderas resplandecientes, entre el travestismo generalizado y los requiebros del samba, lo que se está procesando es toda una modalidad minoritaria de producción de subjetividad [...]”; “[...] un clima general de potlatch, de desborde, de arrebató. Pasar el año entero juntando lentejuelas, bordados y brocados, fosforescencias de telgopor, para disolverlos en el rocío diminuto del brillo momentáneo [...]”.<sup>23</sup>

Así como el nomadismo funcionaba como categoría para pensar masas de miserables y masas de adolescentes pobres en busca del negocio del deseo, aquí aparece, en la primera cita, otra categoría importante, lo “menor” en tanto prevalencia y producción de un orden que puede ser convocado cual un espectro para que en su emergencia convulsione y reconfigure los cuerpos. Y en ese orden menor, por estar compuesto de intensidades no medibles ni previsibles, se configuraría un orden ligado al *potlach*.<sup>24</sup> Todos estos elementos –orden menor, intensidades no medibles, *potlach*– constituyen esa otra lógica que Perlongher y Rolnik defienden.

En relación al candomblé, y en una crónica escrita con mucho humor, afirma lo siguiente: “De repente, en medio del vasto hall de la imponente terminal de ómnibus de San Pablo [...] una señora negra prorrumpe en aparatosas convulsiones. Si estuviéramos en la Argentina, la pobre mujer terminaría muy probablemente en algún servicio neuropsiquiátrico. Pero no. Gracias a Dios (o a todos los dioses), el policía brasileño que acude se da cuenta de lo que está pasando. No es un acceso de locura, sino que a la mujer ‘bajó el

<sup>21</sup> El gran libro de Roberto Da Matta sobre el carnaval es *Carnavais, malandros e heróis*, Rocco, Rio de Janeiro, 1979. Dos años después publicará *Universo do carnaval: imagens e reflexões*. Rio de Janeiro, ediciones Pinakothek, 1981.

<sup>22</sup> PERLONGHER, N., “La fuerza del carnavalismo”, en *Prosa plebeya*, pág. 76.

<sup>23</sup> *Ibidem*, págs. 75-77.

<sup>24</sup> Y como dato de color, el carnaval que aparece descripto sucede en la Rua Augusta, en pleno centro de San Pablo.

santo': una entidad divina, de las muchas que pueblan el abigarrado Olimpo de la religiosidad brasileña".<sup>25</sup>

En este fragmento Perlongher establece, a grandes rasgos, sus diferencias con Argentina y lo que él considera que son las distancias entre su país y Brasil: la tolerancia por una religión que contiene un espacio para que un *orixá* descienda y produzca un estado de éxtasis en su receptor, y para que eso, además, se pueda producir en un espacio público de concurrencia masiva. Su punto de vista construye una inmediata empatía con la señora, con el candomblé y hasta con el policía que contiene y explica la situación. El inicio anecdótico da lugar a una serie de explicaciones: religión con multiplicidad de dioses, religión pagana que tiene algunos puntos de contacto con el paganismo griego, ausencia de nociones de culpa y pecado, cierto tono de crueldad, noción de fuerza, privilegio dado a las mujeres y homosexuales. El candomblé, además de todo es eso: "Punta de lanza de un devenir negro que atraviesa y esconde las subjetividades brasileñas, la red de territorialidades sagradas del candomblé mucho contribuye a sustentar las densas redes de sociabilidad que hacen habitable este alegre trópico".<sup>26</sup> Es remarcable, en este caso, la extensión molecular, su *devenir negro*, que excedido de su práctica en el *terreiro* es capaz de emerger en un espacio "profano" y resultar contenido y comprendido.

Al recuperar las imágenes que han capturado la atención de Perlongher, el carnaval, el candomblé, los saqueos (y cierta violencia en general), el modelo del *chongo* y la *marica* que persisten pese a la moda gay americana, se observa que surge de todas ellas una insistencia que las atraviesa, la idea de "sobrevivencia": sobrevivencia de una lógica del *potlatch* en el carnaval, sobrevivencia de una forma de sociabilidad en el candomblé, y sobrevivencia de cierta pulsión nómada para pensar los recorridos del delito y los territorios del deseo. La sobrevivencia es una categoría ríspida, sometida a múltiples debates en la cultura brasileña. Por ejemplo, en *As ideias fora do lugar*, Roberto Schwarz, acusaba al tropicalismo de iluminar con la luz de lo ultramoderno aspectos arcaicos de la cultura, y de alguna manera solazarse en ellos. El "arcaísmo"

---

<sup>25</sup> PERLONGHER, N., "Desde San Pablo", en *Papeles insumisos*, pág. 146. También agrega, aunque en este punto no se extiende demasiado, que el candomblé otorga privilegios a mujeres y homosexuales. Numerosos argentinos se interesaron por el candomblé. Se pueden mencionar, entre otros a BRUMANA, F. y GONZÁLEZ, E., *Marginalia sagrada*, San Pablo, Unicamp, 1989; y RODRIGUÉ, E., *Gigante por su propia naturaleza*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

<sup>26</sup> PERLONGHER, N., "Antropología del éxtasis", en *Prosa plebeya*, pág. 197. Perlongher llega a Deleuze a partir de la obra de Guy Hocquenheim, principalmente de su primer libro, *Le désir homosexuel*, publicado en 1972. En esta obra resulta central el pensamiento de Gilles Deleuze. Es probable que Perlongher haya leído *L'amour en relief* (1982), la primera novela de Hocquenheim, donde el sexo y la deriva homosexual se plantean como armas de resistencia.

–lo arcaico, lo arcaizante– fue problemático para la cultura brasileña. Durante los años 20 del siglo pasado, y luego de la publicación del poemario *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, Tristão Athayde acusaba a su autor apelando a la barbarie en la que habría caído Oswald: “Lo que pretendió, por lo tanto, el Sr. Oswald de Andrade y su grupo de admiradores, es abolir todo esfuerzo poético en el sentido de la lógica de la belleza de la construcción y nadar en lo instintivo, en la idiotez, en la mediocridad. Exaltar la vulgaridad. Llegar al puro balbuceo infantil. Reproducir la mentalidad del imbécil, del hombre de pueblo o del cliente del café. Curvarse de rodillas frente a todos los prosaístimos. Volver al bárbaro o deleitarse en lo suburbano”.<sup>27</sup>

El Brasil que nos entrega Perlongher, en el que a su vez se sumerge y emerge con nuevas potencias y palabras, no solo se aproxima al Brasil tropicalista y oswaldiano; se asemeja también a cierto Brasil que construyó el cineasta Glauber Rocha que detectaba potencias revolucionarias en lo más profundo del sertón, en las manifestaciones religiosas populares y en los bandidos rurales. Al igual que Rocha, Caetano Veloso y Oswald de Andrade, Perlongher observa que las sobrevivencias brasileñas, los nomadismos de las masas miserables y deseantes, el *potlatch* carnavalesco o la religiosidad del candomblé, no constituyen rémoras del pasado que deberían ser integradas al desarrollo social y económico; por el contrario, encuentra en ellas la pervivencia de otra lógica, como si Brasil fuera siempre dos brasis.<sup>28</sup>

En este sentido, Perlongher enrarece el imaginario argentino mencionado al comienzo. Las tribus urbanas, las hordas lúmpenes, el deseo, el nomadismo, van revelando una dimensión que contiene éxtasis y violencia, vida y muerte, y que en sus manifestaciones muestran restos pulsionales y arcaicos incontrolables. Perlongher inscribe su Brasil en una tradición de “crueldad” que encuentra antecedentes importantes, como dijimos, en cierto Oswald de Andrade con sus apelaciones tupies y antropófagas, en cierto Glauber Rocha, que descubre en los mitos del sertón potencias revolucionarias, pero también en la energía de las *favelas* y la admiración por los bandidos del artista visual Hélio Oiticica, en el teatro sexual y artaudiano de Zé Celso Martinez Correia, en la exploración de la pederastía paulista en los poemas de Roberto Piva, o en la coprofagia sin atenuantes que exalta el escritor Glauco Mattoso. En esa saga, que insiste en develar lo que subyace en los bordes de la pulcra sala blanca, Perlongher es un brasileño más.

<sup>27</sup> ATHAYDE, T. de, “Sobre Pau Brasil”, en Boaventura, M. E., *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*, Campinas, UNICAMP/Ex Libris, 1995, p. 220.

<sup>28</sup> Los debates sobre la sobrevivencia giran en torno al modo en que ésta debe o no ser integrada. Las posturas más desarrollistas y científicas buscan una integración absoluta; posturas como las de Perlongher buscan truncar todo tipo de integración y dotarla de una suerte vida y existencia paralela en el interior de la cultura brasileña.

## BIBLIOGRAFIA

- AMANTE, A. y GARRAMUÑO, F. (comps.), *Absurdo Brasil*, Buenos Aires, Bibles, 2000.
- ATHAYDE, T. de, "Sobre Pau Brasil" in BOAVENTURA, M. E., *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*, Campinas, UNICAMP/Ex Libris, 1995.
- BRUMANA, F., *Marginalia sagrada*. Minas Gerais, FUCAM, 1991.
- BUARQUE DE HOLANDA, H.; VENTURA, Z.; GASPARI, E. (comps), *70/80 Cultura em Trânsito. Da repressão à Abertura*, Río de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- DA MATTA, R., *Carnavais, malandros e heróis*, Rocco, Río de Janeiro, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Universo do carnaval: imagens e reflexões*, Río de Janeiro, ediciones Pinakothek, 1981.
- GASPARI, E., *A ditadura escancarada*, Río de Janeiro, Editorial Intrínseca, 2014.
- \_\_\_\_\_, *A ditadura encurralada*, Río de Janeiro, Editorial Intrínseca, 2014.
- \_\_\_\_\_, *A ditadura envergonhada*, San Pablo, Companhia das letras, 2002.
- HOCQUENHEIM, G., *L'amour en relief*, París, Albin Michel, 1982.
- MAFFESOLI, M., *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2004.
- MESSEDER PEREIRA, C. A., *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, Río de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- PALMEIRO, C., *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011.
- PERLONGHER, N., *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Papeles insumos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.

RODRIGUÉ, E., *Gigante por su propia naturaleza*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

SCHWARZ, R., *As ideias fora do lugar*, San Pablo, Companhia das Letras, 2014.



# PERLONGHER 'CORRESPONSAL' EL TRÁFICO DE UNA CONTRACULTURA

María José Sabo

“Insostenible, parto, harto”.  
Néstor Perlongher, 1981, *Carta a Osvaldo Baigorria*.

En la entrevista a Néstor Perlongher que la revista *Babel* publica en junio de 1989, cuyas respuestas han sido enviadas por el escritor desde San Pablo, la respuesta a la pregunta “¿en qué país le gustaría vivir?” resulta clave para pensar el complejo lugar desde el cual Perlongher no puede sino traficar, a la vez que retorcer, materiales culturales diversos entre Brasil y Argentina. Un lugar “entre” regido por el signo de lo nomádico, desprendido de toda pretensión de fijeza y anclaje pero a la vez, también atravesado por la zozobra del exilio. Perlongher contesta a la pregunta: “tal vez [me gustaría vivir] en Argentina, si no fuese tan autoritaria, hiposensual, decadente –o sea, si fuera, vaya ilusión, ‘otra Argentina’”.<sup>1</sup> En contraposición a ese espacio apenas entrevisto por la fantasía –una Argentina que no sea la Argentina real–, Perlongher reside desde 1981 y hasta su muerte en 1992 en San Pablo. Alterna su estancia con viajes esporádicos a Buenos Aires, un itinerario que repite, pero al revés, los viajes que realizara desde Buenos Aires hacia Brasil entre 1978 y 1981, aquellos en los cuales comienza a llevar de manera clandestina algunos ejemplares de la revista *Somos*, publicada en el marco de la militancia en el Frente de Liberación Homosexual del cual participa entre 1971 y 1975. Dentro del marco de la entrevista mencionada, la respuesta que ofrece el escritor concluye reconfigurando al exilio como espacio abierto a las potencialidades de la desterritorialización comprendida según las herramientas teóricas deleuzianas de las cuales Perlongher se reapropia críticamente. Para el escritor, “el exilio, aunque tenga sus lamés dorados, desterritorializa. Y parece que no hay vuelta, se territorializa en la desterritorialización, un nomadismo en la fijeza”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, 1ª edición, Buenos Aires, Colihue, 1997, pág. 17.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 18.

Desde este posicionamiento singular que Perlongher construye a través de su propia experiencia vital y de su práctica política y literaria espacialmente divergente, en tanto interviene en el ámbito político y literario brasileño como también argentino, se pone en funcionamiento una red de intercambios entre ambos países que gravita de múltiples maneras en torno a las prácticas del escritor, como él mismo señalara, desterritorializadas y desterritorializantes, expuestas al desborde y proliferación constantes.<sup>3</sup> Una red que, ni sistematizada ni explícita en muchos casos para quienes participan de ella, va alimentando un tráfico de lecturas heterodoxas, las cuales encuentran un eco multiplicador en la prensa contracultural que comienza a emerger en la Argentina de la posdictadura. A través de sus participaciones constantes, que hemos entrecomillado como formas de una “corresponsalia” en la medida en que no dejan de subrayar la marca de su distancia, Perlongher inyecta en ese ambiente la capacidad interpelante y perturbadora de Brasil como extimidad que arrostra los límites del “destape democrático” argentino, porque, según le escribe a su amigo Osvaldo Baigorria en 1984, “parecía que al levantar la tapa de la olla iba a saltar la lujuria, y no: saltan los cadáveres que aparecen verso a verso”.<sup>4</sup>

Como dejaba expuesto en la entrevista, la Argentina del destape, la de la primavera democrática, aún con sus batallas ganadas, se le revela “hiposensual” (y en consecuencia, invivible); una adjetivación que adquiere sentido relacional frente a un Brasil que, en contraposición, posee “una realidad sexual mucho más compleja”,<sup>5</sup> que vive una “explosión de los travestis”, tal como titula su artículo enviado en 1985 a la revista *El porteño*, algo impensable para la Argentina de aquellos años. Perlongher describe para los lectores argentinos de *El porteño* una escena callejera paulista que elige no aleatoriamente, sino de manera precisa en su capacidad de movilizar a los receptores que él –desde la distancia, espacial pero sobretudo cultural y temporal en la que se hace evidente que la estela del régimen dictatorial que lo acorrala y empuja al exilio sobrevive como una última postal mental–, figura como

<sup>3</sup> Además de los textos que Perlongher enviaba a las revistas argentinas, también deben consignarse como parte de estas prácticas desterritorializantes los profusos intercambios epistolares con amigos (material éste que se ubica actualmente como cantera privilegiada en la exhumación creciente del archivo perlonghiano), asimismo, la producción de prólogos en antologías de literatura neobarroca y las traducciones que ponían en circulación dentro de Argentina a escritores brasileños entonces desconocidos como Glauco Mattoso, estableciendo diálogos alternativos por fuera de lo que el canon demarcaba, por ejemplo, entre O. Lamborghini, Mattoso, Lezama Lima, los modernistas, etc.

<sup>4</sup> PERLONGHER, N., *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria. 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva, 2006, pág. 60.

<sup>5</sup> PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, 1ª edición, Buenos Aires, Colihue, 1997, pág. 59.

subsumidos en la “hiposensualidad”. La escena es la siguiente: “una teta de descomunal prestancia, circuída apenas por un echarpe de tul lila, se refriega en la ventanilla de un automóvil Passat. El avispa conductor, avieso, baja el vidrio del coche y engancha el pezón fosforescente, para lamerlo con una lengua baboseante”, dicho lo cual comenta, “la escena, por sorprendente que parezca, es cotidiana en las noches del centro de San Pablo”,<sup>6</sup> presuponiendo en su expresión las condiciones propias del horizonte de recepción argentino, marcado, muy por el contrario, por el agotamiento de las energías en la faena diaria del sobrevivir, lo cual redundo para Perlongher en una falta de ellas “para otras cosas”<sup>7</sup>.

Una serie de imágenes “sorprendentes” del Brasil, tal como él mismo adjetiva desde ese espacio doble y complejo del lenguaraz cultural no sustraído al encanto de sus propias ficciones, comienzan a poblar las páginas de las revistas porteñas para los cuales envía artículos. Para mapear este Brasil “surrealista”,<sup>8</sup> en tanto espacio de concreción posible de ciertas transgresiones que funcionan como anverso perturbador del otro espacio, la Argentina, es dable traer a colación la lectura contrapuntística que construye en otros de sus artículos, por ejemplo, la lectura afirmativa que realiza sobre “La fuerza del carnavalismo”. Frente a las crecientes políticas de la identidad que estaban copando la discursividad pública –y así coadyuvando al establecimiento del modelo de subjetividad gay americano– esta lectura, por el contrario, redirecciona la sexualidad hacia los componentes arcaicos y populares que Perlongher celebra en su carácter de sobrevivencias resistentes a la asimilación progresiva y, así, a la inoculación de su valor crítico.

El carnaval, de esta manera, reactiva la diferencia politizable, imposible de ser instrumentalizada por la racionalidad económica-política porque, siguiendo a Perlongher, instaura “un clima general de *potlatch*, de desborde, de arrebato. Pasar un año entero juntando lentejuelas, bordados y brocados, fosforescencias de telgopor, para disolverlos en el rocío diminuto del brillo momentáneo”, por ello también puede nutrir un “principio de esperanza”<sup>9</sup> en la lucha contra los poderes asimilativos de una “normalidad ampliada” sobre la que se sostiene, mediante el engañoso mecanismo de un corrimiento de los límites de la tolerancia, una misma violencia y exclusión política que así se perpetúa.

<sup>6</sup> PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya*, 2ª edición, Buenos Aires, Excursiones, 2013, pág. 94.

<sup>7</sup> PERLONGHER, N., *Un barroco de trincheras. Cartas a Baigorria, 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva. 2006, pág. 60.

<sup>8</sup> PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya*, op. cit., pág. 94.

<sup>9</sup> *Ibidem*, págs. 75-77.

De este modo, no puede pasarse por alto que, mientras Perlongher encuentra en Brasil un salvoconducto de encuentro teórico, poético y vital con los laberintos ondulantes del deseo –lo que él refiere como el devenir de un cuerpo vibrátil e intenso<sup>10</sup> en las calles de San Pablo–, en Argentina, por el contrario, “como *pasar*, no *pasa nada*”.<sup>11</sup> En la nota “No destapes la olla que se nos mueve el piso” escrita para la revista *Alfonsina. Primer periódico de mujeres* en 1984, firmada bajo el pseudónimo de Rosa L. de Grossman, aludía al momento político y social de estos años en los términos de un “desierto democrático”, el cual cubre con un manto de temor toda posible transformación radical de la vida social: la sexualidad y el deseo se mantienen, por el contrario, amarrados a la cuerda corta de la moralidad, la censura y las buenas costumbres. Evidenciando a través de esta nota el horror atávico a la “desestabilización” en la cultura argentina, pone en tela de juicio el celebrado “destape”, pasando revista sobre los temas pendientes y aun reprimidos en el necesario debate posdictadura –estos son el divorcio, el aborto, la homosexualidad, las drogas, la pornografía. Sobre esta última declara:

[...] he visto en los muros de Rosario pintadas de la ‘Liga de la decencia’ condenando la pornografía: sería deseable que ella entrara en masa al país, para que los decentes, por lo menos, supiesen qué prohiben. ¿O [es que] ellos han viajado a Sao Paulo para verla?<sup>12</sup>

Desde San Pablo, donde Perlongher escribe el grueso de su obra poética,<sup>13</sup> donde realiza sus investigaciones antropológicas y sus intervenciones ensayísticas y periodísticas para diarios y revistas de ambos países, la Argentina se presenta, literalmente, como un espacio de “proliferación de prohibiciones”,<sup>14</sup> encarnadas en los edictos policiales a los que da batalla, asimismo es un espacio de entronización del orden, de cultura pacata, autoritaria y violenta. En “El sexo de las locas” escrito para *Cerdos & Peces* en 1984, Perlongher se pregunta:

¿Qué pasa con la homosexualidad, con la sexualidad en general, en la Argentina, para que datos tan inocuos como el roce de una lengua en un glándulo, en un esfínter, sean capaces de suscitar tanta movilización –concretamente, la erección de todo un aparato policial, social, familiar, destinado a ‘perseguir la homosexualidad’? [...] ¿de dónde vie-

<sup>10</sup> Un encuentro que sin embargo no se desentiende de la mirada crítica, que, por ejemplo, advierte la “sordidez” que gravita en torno al “negocio del deseo”, título éste de su tesis de Maestría presentada en la Universidad de Campinas.

<sup>11</sup> PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya*, op. cit., pág. 99.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 99.

<sup>13</sup> Exceptuando la escritura de su primer poemario *Austria-Hungría*, llevado a cabo en Argentina.

<sup>14</sup> PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya*, op. cit., pág. 98.

ne esa infatigable preocupación por los culos –o las lenguas– ajenas?  
[ ... ] El prohibicionismo sexual atiza el miedo a un deseo horroroso.  
Erige un Paradiso policial.<sup>15</sup>

Lo que pone de relieve Perlongher es que en la Argentina del destape, todavía, paradójicamente, no hubo destape, no ocurrió ningún sismo cultural según las coordenadas políticas y estéticas con las que escritor concibe de forma medular su práctica escritural y activista: centralmente, la puesta del cuerpo y el texto en un devenir no programable como potencia de fuga frente a las subjetivaciones canónicas y las instituciones (literarias, críticas, partidarias) que intentan organizar la experiencia. En otras palabras, una micro-política minoritaria direccionada hacia una revolución molecular, siguiendo los términos deleuzianos.<sup>16</sup>

Será el trabajo con la lengua la trinchera desde la cual los grandes artefactos culturales entren en un devenir minoritario de contacto con el residuo, con aquello desprestigiado e inservible para la gran historia literaria. Esto se da, por un lado, a través de la exploración en Perlongher de la lengua neobarroca, la cual embarra (y así, profana) en la superficie del río los materiales culturales de una tradición literaria rioplatense que se autofigura como “profunda”. Por otro lado, en el estilete de su lengua marica, afeminada, por momentos frívola y engañosa, que pervierte la gran lengua literaria porque, como sostiene Reynaldo Jimenez, “la emputece” y la lumpeniza.<sup>17</sup> Por último, en la emergencia de la lengua atravesada por un portuñol que comienza a corroer productivamente la escritura, porque, como afirma Perlongher, “la tensión entre dos lenguas que son una el error cercano de la otra, es en sí poética: juego de la distorsión. Así que es más liviano entregarse y perpetrar, con el portuñol, la destrucción simultánea de dos lenguas”. Para el año 87 en que hace estas declaraciones, Perlongher reconoce que Brasil le ha “afectado en demasía”: irresistibles le son su “fuerza negra”, su “sensualidad de los requiebros”, sus “mil territorialidades en tecnicolor”; a todas esas bondades su poesía paga, como él mismo expresa, cediendo a una lengua menor en lo menor, el portuñol.<sup>18</sup> El sismo cultural que desde el ángulo de lectura éxtimo perlonghiano aún debe darse en Argentina, no puede acontecer si no es mirando los lindes de la propia lengua cuyo acometido es expresarlos, hacerlos circular, de otra manera “todos esos microterremotos se producen en el nivel de los cuerpos y cuando llegan al terreno de la expresión se encuentran con

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 38- 39.

<sup>16</sup> PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya*, op. cit., pág. 73.

<sup>17</sup> JIMÉNEZ, R., “Encuentros nestorianos en la neblina”, en PERLONGHER, N., *Papeles Insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004, págs. 498-507.

<sup>18</sup> PERLONGHER, N., *Papeles Insumisos*, op. cit., pág. 325.

que el discurso ya está codificado desde antes. El código dominante se traga los discursos y los retraduce”.<sup>19</sup> Las prácticas desterritorializantes, “sin vuelta atrás” tal como declaraba en la entrevista citada al comienzo, propulsan un espacio alternativo de circulación de materiales culturales desembarazado de las coerciones institucionales y afincado, más bien, en lazos de amistad que lo vuelven constantemente permeable a las contaminaciones desreguladas, apropiaciones bastardas, tráficos iconoclastas de elementos: es precisamente allí donde emerge un portuñol que da cobijo a experiencias poéticas, vitales, deseantes y sociales que, atravesando a Perlongher, se revelan huérfanas de una lengua que las profiera. Ya en una de las últimas cartas que escribe desde Buenos Aires a su amigo Osvaldo Baigorria, en vista de su partida inminente al Brasil y teniendo en su haber algunos viajes cortos realizados a Bahía y Río de Janeiro, le declara: “[te] *falo* sentidamente”,<sup>20</sup> anticipando así la habilitación de un entre-lugar lingüístico lúdico, poético, libidinoso, que le daría el contacto con el portugués.

El objetivo amplio es hacer ingresar las nuevas expresiones de subjetivación al campo social y, literalmente, “hacer estallar el discurso institucional”.<sup>21</sup> En este sentido, las revistas adquirirán en estos años un rol clave en relación a este estallido del discurso institucional que Perlongher pergeña, vehiculizando con mayor celeridad y en especial, con mayor soltura en relación a los protocolos de la academia, las transformaciones culturales requeridas. Mientras la crítica literaria de los 80 se focaliza en el rearmado de sus lenguajes y especificidades institucionales quebradas y vaciadas por la dictadura, transformando, como sostienen Ferrer y Baigorria, la brasa política de los devenires minoritarios en un estudio cultural, “horma blanda que acuna todas las diferencias y tensiones”,<sup>22</sup> por el contrario, las revistas se distancian de cualquier proyecto de recomposición institucional, haciendo lugar a la irrupción de los cuerpos en la cultura a través de un lenguaje –antiacadémico, anarquista, feminista, antipsiquiátrico, sexual liberacionista, etc.– que se va paralelamente poniendo a prueba. De este modo, son espacios que se abarrotan de pensamiento radical, fresco, proliferando en ensayos críticos, como los que nos ofrece Perlongher en sus artículos. Un “periodismo gonzo” como sostiene Enrique Symns, director de *Cerdos & Peces*; un periodismo experiencial y orientado al “terrorismo cultural”, según Osvaldo Baigorria,

---

<sup>19</sup> Ibidem, pág. 299.

<sup>20</sup> PERLONGHER, N., *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria. 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva, 2006, pág. 49.

<sup>21</sup> PERLONGHER, N., *Papeles Insumisos*, op. cit., pág. 299.

<sup>22</sup> FERRER, Ch. y BAIGORRIA, O. (comp.), “Prólogo. Perlongher Prosaico”, en PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya*, op. cit., pág. 9.

también colaborador en estas publicaciones,<sup>23</sup> asimismo, o siguiendo a María Moreno, un periodismo “irresponsable” que “manosea” necesariamente los saberes sacros de la academia.<sup>24</sup>

El tráfico contracultural que Perlongher abre entre Argentina y Brasil, que se articula a ese horizonte de revoluciones moleculares, tendrá un anclaje singular en su producción escritural destinada a revistas y periódicos alternativos de ambos países. La presencia de Perlongher en las revistas del *under porteño* es constante, articulando a su vez a través de ello, una red de amistades que será fundamental en la exhumación posterior de estos textos perlonghianos en prosa, dispersos en las efímeras páginas de las publicaciones semanales. Materiales que en principio la crítica académica, más centrada en su producción poética publicada en vida, procesará en calidad de ejercicios del comentario a la obra poética, pero que progresivamente se revelarán portadores de un peso propio.

Revistas como *Alfonsina*, *Fin de siglo*, *El porteño* y su suplemento luego independizado *Cerdos & Peces* –definido por Symns como un “suplemento marginolento de este sitio inmundado”–,<sup>25</sup> también las publicaciones *Utopía*, *Sodoma*, *Mutantia*, *Revista Persona*, *Babel*, registran por un lado lo que Moreno denominó como la “efervescencia cultural de aquellos años”,<sup>26</sup> traducida en una escritura que ella misma define como un chirrido histérico y un griterío, que, por otro lado, canalizan una ansiedad política por “ganar la calle”, en palabras de Baigorria, haciendo lugar a “fragmentos de disidencia de minorías que no encajaban del todo en la cultura popular o de izquierdas”, porque “en 1985 casi no había visibilidad para un cuerpo que saliese de la norma”.<sup>27</sup> Todas estas producciones buscaban la ampliación de los límites de lo expresable a través de la transgresión, la batalla contra los tabúes, la censura y autocensura, la propuesta por experiencias radicales con drogas y de otras formas de comunidad (colectivismo, trashumancia, etc.) o la exploración de un discurso feminista. Formas de confrontación que sacaban del clásico terreno de la lucha de clases a los sentidos políticos en disputa y los recolocaban en la zona de la cultura. Perlongher azuza desde su participación a la distancia y desde su forma de experimentar la extimidad, como dice Baigorria, una militancia desclasada, fuera de los marcos de la clase y el pueblo, que por largos años dominaron las formas de inteligir los procesos culturales, y por el costado del desvío se propone como “vocero” deslenguado, fuera de

---

<sup>23</sup> BAIGORRIA, O., *Ceros & Porteños. 1984- 1987*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2014.

<sup>24</sup> MORENO, M., *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

<sup>25</sup> SYMNS, E., *Cerdos & Peces. Lo mejor*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2011.

<sup>26</sup> MORENO, M., *A tontas y a locas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

<sup>27</sup> BAIGORRIA, O., op. cit., pág. 12.

los protocolos institucionales y desde el hablar marica, de una “crítica a la organización genital compulsiva y exclusiva, abolición de la familia patriarcal-monogámica, liberación del deseo”.<sup>28</sup>

Por eso, siendo mucho más que apoyaturas, digresiones o proliferaciones de segundo grado con respecto a la obra poética, sus “corresponsalías” funcionaron como creadoras de un espacio desterritorializado sobrepuesto de manera transgresora e insurrecta a los recortes territoriales y a las vías comunicativas que habilitaba –o no– el escenario de la posdictadura: una línea de fuga que se sostiene en una lengua franca y en las potencialidades de los encuentros, en este sentido, un espacio que no deja de desplegarse hasta hoy. Sus corresponsalías fueron, en primer lugar, cartas enviadas desde un espacio regido, más que por una lógica geográfica, por la lógica de lo experiencial que Brasil activa en Perlongher: el encuentro con una explosión de las energías corporales en directa imbricación con la acción política, la que contrasta con la hiposensualidad argentina y disloca radicalmente al cuerpo y al pensamiento del poeta. Ya desde sus primeros viajes Perlongher se admite preso de una “fascinación” por esos “brasiles”,<sup>29</sup> también aludidos como “paraísos terrenales”, fascinación que adviene de la posibilidad de vislumbrar allí un afuera. En torno a esa fascinación estampada en cada una de sus misivas y artículos para las revistas locales, se comenzó a articular una generación marcada por el fragor de las redacciones periodísticas que, como sostiene Moreno, compartía la “universidad laica de la calle y el bar”,<sup>30</sup> asimismo, nuevas formas de transmisión de una experiencia que no se agotaba ni en la “obra” ni en la estricta práctica de escritura, sino que cobraban relieve anoticiando sobre un afuera posible al sopor cultural que aún parecía pervivir en la primavera democrática. Por eso Baigorria puede afirmar que “gracias a la Rosa pude atravesar el surrealismo y el rock and roll para abrirme a la arquitectura verbal del trópico”,<sup>31</sup> es decir, ir más allá de los temas legitimados de la propia contracultura y comenzar a compartir, a poner en común, la lengua deslenguada de un Perlongher que a la distancia sostiene una promesa utópica, una promesa que para él se encontraba en “la Boca do Lixo, en los márgenes paulistas, en esa democracia racial brasileña”.<sup>32</sup>

Precisamente Osvaldo Baigorria junto a Christian Ferrer serán los archiveros claves en la exhumación de un Perlongher que hasta el 97 resultaba raro para la crítica; el Perlongher prosaico. A través de una excavación en

---

<sup>28</sup> Ibidem, pág. 12.

<sup>29</sup> PERLONGHER, N., *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria. 1978-1986*, op. cit., pág. 34.

<sup>30</sup> MORENO, M., op. cit.

<sup>31</sup> BAIGORRIA, O., “Prólogo”, op. cit., pág. 17.

<sup>32</sup> Ibidem, pág. 20.

las hemerotecas brasileñas y argentinas, Ferrer y Baigorria publican en el 97 sus artículos inéditos en libro en el volumen *Prosa Plebeya*. Textos inclasificables, salvo bajo el paraguas amplio de la categoría “prosa”, en la medida en que junto a sus artículos también recoge los prólogos, postfacios, entrevistas, etc., todos ellos materiales que escenifican un trabajo de entrecruzamiento de espacios culturales que desbarata los contornos vigilados de la lengua nacional y los cánones literarios nacionales, trabajo amoroso y también político de gestión de vínculos entre escritores de ambos países. Al comenzar el prólogo a *Prosa Plebeya*, sus archiveros emplazan la pregunta clave: ¿Por qué interesaría la prosa de un poeta?, la cual, más que una respuesta, habilita a una nueva pregunta, ésta es: “¿Qué relieve de Néstor queda entre nosotros?”<sup>33</sup>

Lo que queda son precisamente estos textos-restos que no terminan de acontecer, como diría Miguel Dalmaroni, “que no terminan de no ocurrir”<sup>34</sup> y así, de insuflar a destiempo un proyecto contracultural que, a la vuelta del siglo tiene sabor a malogro. Queda el necesario impulso de desarchivación que entable un diálogo extemporáneo con las energías del pasado, tal vez fallidas o truncadas, para asir el presente. Una exhumación creciente de sus textos de “corresponsalía” que despliega, con cada movimiento, nuevos “brasiles”, tal como él lo refería, en un plural colmado de potencias de ser otra cosa que el “Brasil” y en una letra minúscula no reconocida por las cartografías oficiales.

La exhumación de las colaboraciones en periódicos y revistas de Néstor Perlongher comienza a realizarse en 1997 con *Prosa Plebeya*, reeditada luego en 2013, en parte, por el estímulo que significó el descubrimiento de dos artículos trasapelados en la primera edición, escritos para *El Porteño* y *Alfonsina*. En 2004, *Papeles insumisos* prosigue la tarea de acopio explayando el archivo hacia las entrevistas y cartas personales, aunque, como declara Adrián Cangi en el prólogo, esencialmente este volumen:

[...] continúa el trabajo de investigación iniciado por Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria [...] que abrió a los lectores una diversidad de materiales perseguidos con empeño en distintas tierras y publicados en medios siempre al borde de la desaparición, clandestinos y de cortas tiradas, donde Perlongher gustaba descargar su pluma.<sup>35</sup>

En torno a esta exhumación inagotable, por los materiales que rescata y por los discursos contraculturales que vuelve a poner en circulación, se van definiendo las modalidades a partir de las cuales otros escritores muy ligados

<sup>33</sup> PERLONGHER, N., *Prosa plebeya*, op. cit., pág. 14.

<sup>34</sup> DALMARONI, M., “La obra y el resto. (Literatura y modos del archivo)”, en *Revista Telar*, n° 7-8, 2009-2010, pág. 12.

<sup>35</sup> CANGI, A., “Papeles insumisos. Imagen de un pensamiento”, en PERLONGHER, N., op. cit., pág. 7.

a Perlongher como los mencionados María Moreno, Enrique Symns y Osvaldo Baigorria, pero también Laura Ramos, Marcelo Gobello, etc., comienzan a trabajar su propio archivo periodístico de los 80. Estos escritores también vuelven sobre su producción destinada al círculo periodístico alternativo rearmando desde ese trabajo archivístico la red de vínculos y propuestas contraculturales que los nuclearon, aunque si bien no como un bloque compacto, sí pasando por la figura axial de Perlongher, haciendo emerger en el choque anacrónico, imágenes diferidas, traslapadas y en permanente restancia del Brasil de los 80 que llegaba desde sus cartas.

En una crónica titulada “Perlongher en primera”, María Moreno declaraba: “soy egoísta, no lloro a los muertos, [...] sino que les reprocho *haberme dejado con la palabra en la boca*”,<sup>36</sup> una percepción que deja traslucir a un Perlongher que detenta una llave cultural e interpretativa capaz de hacer despertar lo aun no dicho. La misma percepción se advierte en Baigorria cuando en 2006 publica las cartas privadas que el poeta le enviaba en *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria. 1978-1986*. En el prólogo, Baigorria imagina “si fuera posible continuar el diálogo, me gustaría reescribir mis réplicas, sobreimprimir los textos despachados, rehacer el pasado”.<sup>37</sup> De este modo, escribe un diálogo con Perlongher que deja entrever la necesidad de trabajar con un legado del autor a contracorriente de la pérdida que amenaza todo archivo: “le diría, *le digo*: tenés que seguir publicando, qué duda cabe. Algunos de los que estamos aquí, mientras sigamos vivos, nos encargaremos de ello”.<sup>38</sup> En el entrecruzamiento de espacios y tiempos, Perlongher retorna desde aquello que todavía está por decirse, desde las energías contraculturales de los 80 que aún pueden desplegarse en el presente, advenidas desde los “brasiles” en tanto múltiples *afueras* incalculables, menores, inadvertidos. Por ello, en consonancia, cuando Baigorria publica en 2014 sus propios textos periodísticos en el volumen *Cerdos y Porteños (1984-1987)*, una exhumación de sus notas en las que la figura de Perlongher no deja de asediar todos los sentidos posibles, finaliza sentenciando: “el tiempo pasó, pero no hacia adelante; tengo la doble impresión de que hemos retrocedido y que lo mejor de aquella época aún está por llegar”.<sup>39</sup>

Ese Perlongher capaz de desatar la palabra que quedó no dicha (Moreno) y de iluminar siempre de distintas formas el Brasil sorprendente y surrealista que dibujaba para los argentinos desde sus misivas paulistas, vuelve a recorrer como espectro inasible el discurso crítico, cultural y artístico de estos

---

<sup>36</sup> MORENO, M., op. cit., pág. 233.

<sup>37</sup> BAIGORRIA, O., “Prólogo”, en PERLONGHER, N., op. cit., pág. 25.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 25.

<sup>39</sup> BAIGORRIA, O., op. cit., pág. 132.

años. Un ejemplo baste: el 21 de marzo de 2008, al inaugurar el suplemento “Soy” de *Página/12*, un título que no deja de tener reminiscencias con aquella mítica revista *Somos* para la que Perlongher escribió sus primeros textos, María Moreno conjura la figura del escritor y lo nombra “tío de este suplemento, [porque] decir padrino lo hubiera horrorizado”.<sup>40</sup>

De este modo, Perlongher no deja de estar viniendo desde un tiempo temporáneo y desde unos *brasiles-argentinas*, adviniendo como resto que se resiste a agotar sus sentidos de una vez para siempre, a ser reintegrado a una lectura tersa del pasado y de la obra del autor. En tanto *restancia*, siguiendo aquí a Derrida, su escritura se vuelca en nuestro presente como una *carta irrecible*, imposible de ser hospedada plenamente y sin fricción, y así, generadora de acontecimiento. Una carta que, en tanto se debe al archivo, porta una promesa, se abre desde el porvenir.<sup>41</sup>

Al narrar cómo entró en contacto con la redacción de *Cerdos y peces*, Baigorria recuerda una carta enviada por Perlongher en la que éste le recomendaba participar para la revista y le ofrecía los datos de su director, Enrique Symns: “me informó por carta que había ‘una revista, *El porteño*, que vale la pena, se puede colaborar’. Me pasó datos de la redacción, agregando que allí trabajaba ‘un tipo muy interesante, que dirige lo que era un suplemento y ahora se independizó, llamada *Cerdos y Peces*, dirigida a los minoritarios (gays, feministas, presos, etc.). Pero es un poco chanta, no te contesta, te planta. A mí me prometió nombrarme corresponsal en Brasil más siquiera me manda la revista”.<sup>42</sup> Este lugar de corresponsal no institucionalizado, como no podía ser de otra manera, sino tomando por asalto por el propio Perlongher, no deja de producir escritura, de mandar cartas desde un afuera entrevistado y siempre desplegándose, sin tiempos ni espacios precisos, a través de las cuales “todo tiempo podrá ser *otro tiempo*”.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> MORENO, M., “Una lengua política”, en Soy suplemento *Página/12*, [en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4-2008-03-21.html>

<sup>41</sup> DERRIDA, J., *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Valladolid, Editorial Trotta, [1995] 1997.

<sup>42</sup> BAIGORRIA, O., op. cit., pág. 8.

<sup>43</sup> GALENDE, F., “La insurrección de las sobras”, en *Revista de Crítica Cultural*, n° 10, mayo 1995, pág. 24.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAIGORRIA, O., *Ceros & Porteños. 1984- 1987*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2014.
- , “Prólogo”, en PERLONGHER, N., *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria. 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva, 2006, págs. 9-25.
- CANGI, A., “Papeles insumisos. Imagen de un pensamiento”, en PERLONGHER, N., *Papeles Insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004, págs. 7-32.
- DALMARONI, M., “La obra y el resto. (Literatura y modos del archivo)”, en *Revista Telar*, n° 7-8, 2009-2010, págs., 9-28.
- DERRIDA, J., *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Valladolid, Editorial Trotta, [1995] 1997.
- FERRER, C. y BAIGORRIA, O. (comp.), “Prólogo. Perlongher Prosaico”, en PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, 1ª edición, Buenos Aires, Colihue, 1997, págs. 7-12.
- GALENDE, F., “La insurrección de las sobras”, en *Revista de Crítica Cultural*, n° 10, mayo 1995.
- JIMÉNEZ, R., “Encuentros nestorianos en la neblina”, en PERLONGHER, N., *Papeles Insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004, págs. 498-507.
- MORENO, M., *A tontas y a locas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- , *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- , “Una lengua política”, en Soy suplemento *Página/12*, [en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4-2008-03-21.html> [Consulta: 20 de agosto de 2013].
- PERLONGHER, N., *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, 1ª edición, Buenos Aires, Colihue, 1997.

- , *Papeles Insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.
- , *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria. 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva. 2006.
- , *Prosa Plebeya*, 2ª edición. Buenos Aires, Excursiones, 2013.
- SYMNS, E., *Cerdos & Peces. Lo mejor*, Buenos Aires, Cuenco de Plata. 2011.



# CLARICE LISPECTOR: EL CUERPO DE LA ESCRITURA

Constanza Penacini

“Los cuerpos se distinguen entre sí en razón del movimiento  
y el reposo, de la rapidez y la lentitud, y no en razón de la  
sustancia”.

Baruch Spinoza, *Ética*

“Quiero escribir movimiento puro”.

Clarice Lispector, *Un soplo de vida*

Pensar los efectos de lectura y la diseminación de la obra de Clarice Lispector en la Argentina conduce, en un primer movimiento, hacia una reflexión respecto de la relación entre las literaturas argentina y brasileña. Al abordar este asunto, sin embargo, me encontré con cierta incomodidad al momento de evaluar la pertinencia de pensar la relación entre Clarice y las lecturas que se hicieron en el pasado y se hacen hoy de su obra, desde la perspectiva de las literaturas nacionales.

Como es sabido, Lispector fue leída desde los primeros críticos como una rareza, un desvío en la literatura brasileña, que –según el ya clásico texto de Silviano Santiago–,<sup>1</sup> inaugura en los años 40 la posibilidad de una ficción que le da la espalda a lo que él da en llamar instinto y/o conciencia de nacionalidad. Prescindiendo de la centralidad del acontecimiento, que siempre había estado relacionado a la formación colonial o al desarrollo nacional, la escritura de Clarice se ubica más allá de las fronteras de la literatura de Brasil y se instala rápidamente en una nueva zona que podríamos denominar universal, mundial o internacional.

Ciertamente, lo nacional y lo transnacional no se excluyen entre sí, sino que se revelan como las dos caras de una moneda. Lo que define a cada una de las caras de la moneda es un punto de vista. Tal vez por eso una perspectiva que haga foco en las zonas y en los tipos de contacto se acerque más al caso Lispector, y sea pertinente comenzar por preguntarse, ¿por qué Clarice?

---

<sup>1</sup> SANTIAGO S., “La lección inaugural de Clarice Lispector”, en LISPECTOR C., *La ciudad sitiada*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.

Para ello, es preciso considerar la inmensa plasticidad de sus lecturas. Esta plasticidad por un lado hizo que Clarice fuera una autora consagrada de su tiempo, pero por el otro hizo que fuera además leída apasionadamente por la generación siguiente (que es lo que rastrea Florencia Garramuño cuando analiza las lecturas que se hicieron en el ámbito de la contracultura en los años 70 y 80). También fue reivindicada por el feminismo francés. Y en la actualidad es leída en todo el mundo, y desde múltiples espacios, que van de las instituciones literarias o académicas desde diferentes disciplinas, a los ámbitos privados más desprovistos de todo tinte institucional, de los *papers* y libros a la ciberintimidad de los blogs de la web, pasando por diferentes lenguajes artísticos que trascienden el literario. Gonzalo Aguilar dice que la intensidad y la intimidad con la que se lee a Clarice hace que sus lectores entablen “una relación fuertemente afectiva y cómplice” con su mundo. Este es uno de los principales motivos que me han llevado a indagar sobre la actualidad y el impacto que ha tenido su obra en los últimos quince años.

¿En qué consiste esa vitalidad? Buscando alguna de las innumerables puntas de ese ovillo, di con la presencia de Baruch Spinoza, un filósofo que ya fue mencionado y trabajado en distintos textos críticos vinculados con Clarice Lispector. La escritora leyó a Spinoza tempranamente, su ejemplar de la *Ética* data de los años previos a la primera novela de la autora. Benjamin Moser, autor de la biografía *Clarice*, analiza en uno de sus capítulos la relación entre los conceptos del filósofo y la obra de la brasileña, y descubre que hay muchas nociones de Spinoza que pueden encontrarse en toda la producción de la escritora. Pero, mientras Moser encuentra a Spinoza en la dimensión ética de la obra clariciana, en su concepción de Dios y del Mal; existen muchas otras dimensiones en la que aparece este filósofo, o la impronta de este filósofo. En efecto, la presencia de Baruch Spinoza a través de citas y de referencias en novelas y cuentos de Lispector me fue guiando hacia una dimensión menos explícita y mucho más densa en términos de representación literaria. Una dimensión que fue señalada tanto por los primeros críticos como por los más recientes que tiene que ver con el núcleo de su escritura, donde forma y contenido son siempre inescindibles.

De ahí que la afición –apelando ya a un concepto spinoziano– que provocó en Clarice la lectura temprana de Spinoza deba pensarse, no desde una dimensión filosófica sino en un sentido concreto, material, de la escritura. Vilma Arêas debate con aquellas lecturas que han interpretado la obra de Clarice como un proyecto filosófico o retórico, ya que “lo que en Lispector se aproxima a una ‘filosofía’ tiene que ver con una búsqueda de una forma consustancial a la materia ficcional”.<sup>2</sup> Lo verdaderamente spinoziano de

---

<sup>2</sup> ARÊAS, V., “Con la punta de los dedos: *El via crucis del cuerpo*”, en LISPECTOR C., *El via crucis*

Lispector se encuentra encarnado, corporeizado en su literatura. De hecho, podríamos pensar la obra de Lispector como una cartografía de los afectos –la vida, según Clarice; la existencia, según Spinoza–, en donde cada texto es un cuerpo que funciona dentro de uno mayor, que los incluye, uno que experimenta variaciones de intensidad según las afecciones que sufre en el encuentro (*occursus*) con sus lectores, y experimenta zonas de pasaje.

Desde su primera novela (*Cerca del corazón salvaje*, de 1943), Lispector buscó con obsesión escribir la vida más allá de las palabras, y es posible recorrer las intensidades de su escritura como si fuera una cartografía específica. Es en su última etapa –denominada por Ítalo Moriconi como “la hora de la basura” que incluye además *El via crucis del cuerpo*, *Un soplo de vida* y *La hora de la estrella*–, es donde puede encontrarse una zona de condensación afectiva y donde se experimenta el momento más radical de su obra en el que Lispector “deseaba forzar los límites de la palabra, no efectivamente sino describiéndolos”.<sup>3</sup> Habitar los límites para dar cuenta (o *tomar conta*) de esos entre-lugares.

En *La hora de la estrella* aparece ya una tensión, una indefinición que se va a profundizar a lo largo de toda la novela: la voz de la dedicatoria es la de un narrador masculino (operación que se repite en *Un soplo de vida*), excepto por ese paréntesis que nos advierte que hay allí un engaño, que quien dedica es “en verdad” la ya consagrada autora Clarice Lispector. La categoría de autor, problemática, inestable y en discusión por esos años, se pone en evidencia y comienza su proceso de disolución desde *La hora de la estrella*: “[...] a todos esos profetas del presente y que me vaticinaron a mí mismo al punto de yo explotar en: yo”.<sup>4</sup>

Esa explosión es el resultado de la supresión del autor –como propietario de la palabra– y su sustitución por el propio lenguaje; quien “en verdad” habla. Ese sujeto existe solo en la medida en que dice “yo”: “Como que estoy escribiendo en el mismo momento que soy leído”.<sup>5</sup> Este sujeto que escribe, entonces, además de nacer con el texto, existe junto con el lector. Y esto es algo que no está lejos de cómo Cándido definió la experiencia de la escritura clariciana: la nueva experiencia que consistía en un experimento del escritor (la palabra creando un mundo) y una comprensión del lector.

Encontramos numerosos ejemplos en la novela de alusiones directas al lector y a su función, quien viene a completar el texto, porque como señaló Roland Barthes, en el lector se inscriben todas las citas que constituyen la

---

*del cuerpo*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 102.

<sup>4</sup> LISPECTOR C., “Dedicatoria” en *La hora de la estrella*, Corregidor, Buenos Aires, 2010.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 21.

escritura.<sup>6</sup> “Hablo como si alguien hablara por mí. ¿Es el lector quien habla por mí?”<sup>7</sup> leemos en *Un soplo de vida*.

En *La hora de la estrella*, Clarice parece jugar con su existencia en el texto y, más que desaparecer, se difumina y lo contamina todo: en la dedicatoria y en la portadilla con su firma entre los títulos, en su intercesor masculino, escritor de clase media que pasó su infancia en el nordeste, igual que ella, o en esa mujer también de origen nordestino que martilla una máquina de escribir para sobrevivir, como la propia autora declaró tantas veces.

Pero es en *Agua viva*, editada en 1973, donde la forma literaria se somete a una experimentación radical: los géneros son ya irreconocibles, la sintaxis se entrecorta, la trama es casi inexistente, los personajes se despojan de cualquier marca subjetiva, personal, y hablan a las claras de una reducción de la narrativa llevada a los mínimos componentes. Esta “novela” es considerada un momento cumbre en el largo proceso de experimentación que es su obra, y por ello es el centro de este análisis. Ya en la primera página anuncia: “estoy intentando capturar la cuarta dimensión del instante-ya”.<sup>8</sup> Pero a pesar de que la primera impresión que da la idea de “capturar el presente” tiende a ser imaginada como algo que puede ser detenido, congelado y aprehendido, como un “momento” a capturar, no se trata de eso lo que la autora plantea:

Solo que aquello que capto en mí tiene, cuando está siendo ahora transpuesto en escritura, la desesperación de las palabras que ocupan más instantes que una mirada. Más que un instante quiero su fluir.<sup>9</sup>

El *instante-ya*, lejos de ser un estado de la cosa, es más bien el pasaje vivido entre un estado y otro de esa cosa. Ese momento de transformación inaprensible, un imposible: “Quiero capturar el presente que por su propia naturaleza me es prohibido”, escribe.

En sus clases sobre Spinoza, Deleuze explica:

En el seno de la afección hay un afecto [...] un paso o una transición. Es distinto a una comparación entre dos estados. Es un paso envuelto por toda afección. ¿Qué es esta transición? Es un pasaje vivido o una transición vivida, lo que no quiere decir forzosamente consciente.<sup>10</sup>

Para captar ese movimiento, Clarice debe romper con una idea lineal del tiempo. Silviano Santiago señala que una de las cosas inaugurales de Clarice en la literatura brasileña es, justamente, una nueva concepción del tiempo para

<sup>6</sup> BARTHES R., *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1994.

<sup>7</sup> LISPECTOR C., *Un soplo de vida*, Corregidor, Buenos Aires, 2010, pág. 35.

<sup>8</sup> LISPECTOR C., *Agua viva*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010, pág. 27.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 27.

<sup>10</sup> DELEUZE G., *En medio de Spinoza*, “Sexta clase”, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2008.

la novela “(vale decir –aclara Silviano– de historia, o sea de transformación y evolución del personaje), el tiempo atomizado y, concomitantemente, especializado”.<sup>11</sup> El *instante-ya*, por lo tanto, no se encadena linealmente. Lispector hace explotar la linealidad en partículas aparentemente inmóviles del presente. Especializa y espacializa el tiempo para poder aprehenderlo en su fragmentariedad y su fluidez: “Esos instantes que resultan del aire que respiro: en fuegos de artificios estallan mudos en el espacio. Quiero poseer los átomos del tiempo”.<sup>12</sup>

A partir de esta concepción del tiempo –y en el mismo sentido que Baruch Spinoza lo entiende– resulta imposible pensar en una idea de progreso lineal. “Una pequeña alegría nos precipita en un mundo de ideas concretas que barre los afectos tristes o que lucha con ellos”,<sup>13</sup> todo eso hace parte de la variación continua que requiere trazar un mapa en lugar de escribir una sucesión de acontecimientos.

De ahí que las formas genéricas en la obra de Clarice estén puestas continuamente en crisis hasta llegar a lo transgenérico o incluso, en una definición más precisa, a lo degenerado. Ni novela, ni cuento, ni crónica, ni poesía, ni narrativa: se trata de constelaciones de fragmentos que al ser reordenados o reutilizados, toman otra significación y conforman una nueva figura. (Por otra parte, sabemos que muchos de los fragmentos de *Agua viva* y de los demás textos están en las crónicas que la autora escribió por la misma época). La subjetividad clariciana es caleidoscópica y trabaja con pequeños elementos que establecen diferentes relaciones cada vez que se produce un giro. Estos procedimientos son, además de puestos en práctica, tematizados:

¿No tengo argumento de vida? Soy inopinadamente fragmentaria.  
Soy de a poco. Mi historia es vivir [ ... ]

Un instante me lleva insensiblemente al otro y el tema atemático se va desarrollando sin plano pero geométrico como las figuras sucesivas en un caleidoscopio.

Esto no es historia porque no conozco historia así, pero solo sé ir diciendo y haciendo: es historia de instantes que huyen como los rieles fugitivos que se ven desde la ventana del tren.<sup>14</sup>

La extrema reducción de los elementos narrativos que realiza la autora (el primer manuscrito de *Agua viva* era tres veces más extenso que la versión final) procede expandiendo la vida, haciéndola fluir de un modo que no puede expresar ninguna de las formas literarias anteriores. Algo parecido sucede con el despojamiento de los personajes y de la primera persona, que consiste

<sup>11</sup> SANTIAGO S., op. cit., pág. 222.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pág. 19.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, pág. 19.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, págs. 25 y 95.

en convertirlos apenas en unos rasgos genéricos que devienen en lo impersonal, y se abren hacia el “carozo seco y germinante” que late, del mismo modo en que Macabea se va diluyendo en la impersonalidad hasta el extremo de la muerte: “Veo que ella vomitó un poco de sangre, vasto espasmo, en fin, lo medular tocando lo medular: ¡victoria!”.<sup>15</sup>

En este sentido, podemos afirmar que para Clarice va a ser lo mismo escribir sobre una mujer, un perro o una rosa. Como dice Florencia Garramuño: “Se trata de una igualdad entre lo animal y lo humano que no supone ni necesita de la semejanza, sino que se basta a sí misma con la compartida exposición a las fuerzas de la vida”,<sup>16</sup> de una profunda desjerarquización de los entes vivientes que pone al hombre en el mismo plano que a cualquier ser viviente, reconfigurando el orden de las categorías subjetivas, sociales y políticas:<sup>17</sup>

Pero existe también el misterio de lo impersonal que es el “it” [...]

Tengo algo importante para decirte. No estoy jugando: it es elemento puro. Es material del instante del tiempo.<sup>18</sup>

Así como Macabea es, en la medida que “cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, en perseverar en su ser”,<sup>19</sup> como ese musgo que crece entre los adoquines que ella misma ve mientras agoniza o ese perro vivo que vale más que la literatura. Es potencia sí, aunque en estado de latencia, ya que no puede accionar porque es pura afección. A diferencia de Miss Algrave, la dactilógrafa culta, inglesa, rubia y bien alimentada, protagonista del cuento homónimo en *El via crucis del cuerpo*, que funciona como espejo invertido de Macabea. Miss Algrave luego de salvarse de ser atropellada por un auto (con más suerte que la nordestina) pasa de la latencia de su casta sexualidad a la acción con momentos explosivos –y hasta sobrenaturales– de gran intensidad. La protagonista de *La hora de la estrella* queda moribunda en la calle, experimentando apenas una húmeda, y siempre modesta, felicidad. Si *La hora de la estrella* es un “derecho al grito” –así reza uno de los tantos títulos que tiene la novela–, “Miss Algrave”, dice la autora, es “un aullido”:<sup>20</sup>

<sup>15</sup> LISPECTOR, C., op. cit., *La hora de la estrella*, pág. 92.

<sup>16</sup> GARRAMUÑO F., “El mandala de Clarice Lispector”, en LISPECTOR C., *Agua viva*, op. cit., pág. 11.

<sup>17</sup> “La búsqueda de Clarice se sitúa detrás del pensamiento, un atrás que procura contactar la vida que nos atraviesa, nos constituye como vivientes humanos y desordena categorías subjetivas, sociales y políticas”, sostiene Mario Cámara en “Los secretos movimientos del respirar. Palabra, cosa, mundo en *Un soplo de vida*”, en LISPECTOR C., op. cit., *Un soplo de vida*, pág. 187.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 41.

<sup>19</sup> SPINOZA B., *Ética. Demostración según el orden geométrico*, Madrid, Editorial Nacional, 1994.

<sup>20</sup> LISPECTOR, C., op. cit., *El via crucis del cuerpo*.

Estoy terriblemente lúcida –escribe Clarice– y parece que llego a un grado más alto de humanidad. O de deshumanidad: el it.<sup>21</sup>

Porque, finalmente, ¿qué distingue a un hombre de un perro o de una flor? No van a ser los caracteres específicos o genéricos, dirá Spinoza, sino el hecho de que ellos no son capaces de las mismas afecciones.<sup>22</sup> Un cuerpo debe ser definido por el conjunto de las relaciones que lo componen, en otras palabras, por su poder de ser afectado. Habría que hacer, por lo tanto, para cada animal y para cada hombre un mapa de afectos de lo que cada uno es capaz. O para cada flor:

Conozco la historia de una rosa. ¿Te parece extraño que hable de rosas cuando estoy ocupándome de animales? Pero ella actuó un modo tal que recuerda los misterios animales [...] Una relación íntima se estableció intensamente entre la flor y yo: yo la admiraba y ella parecía sentirse admirada.<sup>23</sup>

Ningún ser vivo, por más que pertenezca a la misma especie, género, comunidad o cultura es capaz de los mismos afectos. Por eso, un mapa etológico de los afectos es muy diferente de una determinación genérica y específica de los animales. Ese mapa que conceptualiza Baruch Spinoza es el mapa que configura Clarice (en *Agua viva* y en toda su obra). Se trata de una cartografía de la vida en sus variaciones<sup>24</sup> que, como señaló Silviano Santiago, “recupera cuerpo y potencia de movimientos, exhibiéndose en constante transformación para el lector”.<sup>25</sup>

De eso dan cuenta los manuscritos encontrados, las entrevistas y las cartas, los papeles sueltos, el testimonio de Olga Borelli, quien la asistió los últimos años. *Agua viva*, así como los cuentos de *El via crucis del cuerpo* y los demás textos que pertenecen a esta última etapa de su obra, rechazan la forma genérica y cerrada y, en cambio, se muestran inacabados, casi como un *work in progress*, en plena transformación.

Retomando por un momento el asunto de las literaturas nacionales, la clave Spinoza me hizo llegar a la conclusión de que efectivamente es preciso trabajar con fronteras. No obstante, no debería rastrearse la relación entre la obra de Lispector y sus huellas en la literatura argentina en términos de

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 73.

<sup>22</sup> “Padecemos en la medida en que somos una parte de la naturaleza que no puede concebirse por sí sola, sin las demás partes”, sostiene SPINOZA, *op. cit.*, pág. 211.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 70.

<sup>24</sup> “Una cartografía de estados, sensaciones y descubrimientos”, apunta el crítico Roberto Correa Dos Santos. Citado por Silviano Santiago en “La lección inaugural de Clarice”, *op. cit.*, pág. 223.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 230.

diálogo entre distintas tradiciones literarias, sino más bien en términos de cuerpos que se afectan mutuamente. Como señala Gabriel Giorgi:

Un bios vuelto zona de interrogación desde donde se piensan otros enlaces, otros modos de percepción, otro recorte de los límites y de la naturaleza de “un cuerpo”.<sup>26</sup>

En suma, no se trata aquí de fronteras nacionales, se trata de los umbrales que existen entre cuerpos, y qué los separan. Me refiero a los pasajes de transición o momentos vividos que definen al afecto spinoziano, y que Lispector busca recuperar.

Desde esta perspectiva, el cuerpo de la escritura de Clarice provoca innumerables afecciones produciendo una variación de intensidad existencial en sus lectores y, a su vez, se ve afectado por aquellas lecturas que se llevan a cabo desde circunstancias singulares: desde otras épocas y otras tradiciones, desde otras disciplinas y lenguajes e, inclusive, desde otras lenguas. Cuando hablamos de efectos y diseminación de la obra de Clarice Lispector hablamos, por lo tanto, de dar cuenta de ese tráfico de afecto que provoca la lectura interminable de sus textos.

---

<sup>26</sup> GIORGI, G., “*Domus*, doméstica, domesticación: Clarice Lispector”, en *Formas de lo común*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pág. 93.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, G., “La intensidad de los perros vagabundos. Introducción a *La hora de la estrella*”, en LISPECTOR, C., *La hora de la estrella*, Corregidor, Buenos Aires, 2010.
- ARÊAS, V., “Con la punta de los dedos: *El via crucis del cuerpo*”, en LISPECTOR, C., *El via crucis del cuerpo*, Corregidor, Buenos Aires, 2012.
- BARTHES, R., *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1994.
- CÁMARA, M., “Los secretos movimientos del respirar. Palabra, cosa, mundo en Un soplo de vida”, en LISPECTOR, C., *Un soplo de vida*, Corregidor, Buenos Aires, 2010.
- DELEUZE, G., *En medio de Spinoza*, “Sexta clase”, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2008.
- GARRAMUÑO, F., *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Buenos Aires, FCE, 2015.
- GIORGI, G., *Formas de lo común. Animalidad, cultura y biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- LISPECTOR, C., *Agua viva*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010.
- , *El via crucis del cuerpo*, Corregidor, Buenos Aires, 2012.
- , *La ciudad sitiada*, Corregidor, Buenos Aires, 2009.
- , *La hora de la estrella*, Corregidor, Buenos Aires, 2010.
- , *Un soplo de vida*, Corregidor, Buenos Aires, 2010.
- MORICONI, I., “A hora da estrela ou a hora do lixo”, en De Castro Rocha, J.C. (org.), *Nenhum Brasil existe. Pequena enciclopédia*, Editora Topbooks/UniverCidade/Uerj, Rio de Janeiro, 2003.
- MOSER, B., *Clarice*, Sao Paulo, Cosac Naify, 2011.

SANTIAGO, S., “La lección inaugural de Clarice Lispector”, en SPINOZA, B., *Ética. Demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Editora Nacional, 1994.

# Y EL ORIGEN SIEMPRE SE PIERDE

Paloma Vidal

## HACER GIRAR LOS MAPAS

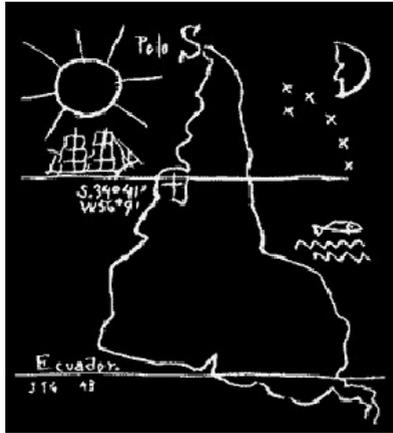
En un texto leído en diciembre del 2013, por invitación de Gabriel Giorgi, en la ciudad de Nueva York,<sup>1</sup> contaba que en julio de ese año habíamos conmemorado 10 años de *Grumo*, una revista que venimos editando, entre Brasil y Argentina, y contaba también que había presentado, en ese momento anterior, una mesa sobre ediciones entre estos dos países, en la que estaban Florencia Garramuño –quien hace ya varios años edita con Gonzalo Aguilar una colección de literatura brasileña por Corregidor– y Gustavo Lopes –editor de VOX, una pequeña editorial artesanal de poesía, que viene publicando poetas brasileños. Contaba también que en aquel momento, en julio del 2013, para acercarme a estas intervenciones entre Argentina y Brasil había vuelto a un texto de Raúl Antelo, que empieza con la pregunta: “¿qué quiere decir lo argentino-brasileño?”. Y que en aquel momento Gabriel Giorgi, terminada la mesa, me había preguntado, como una provocación: ¿pero por qué Brasil?

Intentaba, entonces, algunos meses después, desde el norte, desplazada ya de aquel contexto de festejo de la revista, darle algún sentido a esta pregunta, a través de un recorrido que iba del sur hacia el norte, acompañando viajeros argentinos, como Bioy Casares, Roberto Arlt, Néstor Perlongher, y mi propio padre.

La pregunta ahora vuelve. Desplazada de nuevo, más al sur, intento ahora otros sentidos, con una estrategia que consiste en girar los mapas para buscar nuevas direcciones posibles. Estrategia que no es nueva, por lo demás.

---

<sup>1</sup> El texto se llamaba “Por qué Brasil? Modos de pensar el entre” y fue presentado en el Department of Spanish and Portuguese, de la New York University.



Recuerdo el conocido mapa de Torres-García, de 1946. El sur se vuelve norte por sobre la línea del Ecuador que dividía al mundo en un norte metropolitano y un sur colonizado. Los viajes se invierten hacia un norte que ahora es sur. La fuerza de atracción de los astros indica un movimiento contrario al que las tradiciones colonizadoras naturalizaron. Como lo resume Silviano Santiago, lo colonial se vuelve post-colonial.<sup>2</sup>

En un cuento de Bioy Casares, intitulado “Un viaje inesperado”, publicado en *Historias desafortunadas*, cuarenta años después, en el 86, se narra que “por sucesivas traslaciones de la masa continental, de sur a norte”, la Argentina va a parar a los trópicos, mientras que Río de Janeiro salta a ser Nueva York. El narrador, un sobreviviente de estos cambios, cuenta la historia de un viejo amigo, un teniente coronel jubilado, cuyo nacionalismo se entiende por su máxima favorita: “Medirás tu amor al país, por tu odio a los otros”. Imposible, dado el caso, recuperarse de tamaña humillación climática. Dice el narrador: “De buena fuente supe que poco después, al ver en una revista una fotografía de brasileños, abrigados con lanas coloradas y entregados con júbilo a la práctica del esquí en laderas del Pan de Azúcar, no pudo ocultar su desaliento”.<sup>3</sup>

En otro cuento cartográfico, de Alejandra Laurencich, “El Brasil de los sueños”, publicado en la antología *Brasil. Ficciones de argentinos*, organizada por Isis McElroy y Eduardo Muslip,<sup>4</sup> en el 2013, una madre va a buscar a la

<sup>2</sup> SANTIAGO, S., “Sentimiento da vida, sentimento do mundo”, en SÁ-CARVALHO, C. (org.), *Brasil, cultura cosmopolita?*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2014, pág. 19.

<sup>3</sup> BIOY CASARES, A., “Un viaje inesperado”, en *Historias desafortunadas*, Buenos Aires, Emecé, 1994, pág. 169.

<sup>4</sup> Los dos organizaron también el libro *Passo de Guanxuma: contatos culturais entre Brasil y Argentina*, Buenos Aires, UNGS, 2013, compilación de artículos sobre las relaciones culturales

estación de micros al hijo que vuelve de un viaje de egresados en Brasil. La situación le hace rescatar un recuerdo de infancia:

Una postal recibida hace treinta años. El cartero le había traído en un sobre con los bordes verdes y amarillos. El destinatario era mi hermano mayor; corrí a llevársela a su cuarto. Dentro del sobre y junto a la postal con la hamaca había una fotografía. Una chica en bikini, con un collar de caracoles. Los dientes blancos, en una sonrisa que traté de imitar durante años. Mi hermano le dio un beso a la foto y se quedó mirando el paisaje de la postal.

–Buscá el mapa de Brasil –me dijo–, así te muestro donde queda el paraíso.

El mapa desplegado ocupaba todo un pedazo grande de la mesa del comedor. El continente americano en colores. Brasí-aal. Mi hermano había pronunciado así, con una l rara, de boca abierta, como si la lengua se le colgara del paladar, y se había ido bailando a ducharse, moviendo las caderas, diciendo algo sobre meu amor, la felicítachi. Yo tendría unos ocho o nueve años, y nunca había visto a mi hermano mayor tan contento.

Volví a fijar la mirada en el mapa. Brasil se veía enorme. Y en el centro de ese país gigante una mancha verde oscura. En el colegio, la maestra nos había dicho que esa mancha era el pulmón del planeta. Al costado del pulmón donde se leía Mato Grosso, y cerca del borde en el que empezaba el celeste del Océano Atlántico, mi hermano había dibujado un corazoncito para señalarme una ciudad. El mismo nombre que tenía la postal.

[...]

Traje la regla. Río de Janeiro quedaba a unos ocho centímetros del corazoncito que mi hermano había dibujado. Y después Brasil seguía por todos lados. Ocho centímetros. Argentina, de punta a punta, medía un poquito más que dieciséis. Y eso que decían que Argentina era un país inmenso, lleno de posibilidades. Oía la voz de mi hermano cantando bajo la ducha: Quin mi insenó a nadaaaaaar, quien miinsenó a nadaaaaaar, foioooooi, foio marinerio, foi los peyiñus du maaaaar.<sup>5</sup>

La indicación de Santiago es precisa cuando llama la atención hacia la cruz que marca Uruguay en el centro del mapa invertido de Torres García: “De este tipo de representación artística no está exento el nacionalismo”.<sup>6</sup> En clave más irónica de eso se trata en el cuento de Bioy y en clave más afectiva en el

---

entre Brasil y Argentina.

<sup>5</sup> LAURENCICH, A., “El Brasil de los sueños”, en MCELROY, I.; MUSLIP, E. (orgs.), *Brasil. Ficciones de argentinos*, Buenos Aires, Casanova, 2013, págs. 69-70.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 19.

de Laurencich. ¿Cómo girar los mapas sin la brújula del nacionalismo? Santiago contesta con la idea de “*traveling cultures*”, extraída de James Clifford. En el desplazamiento de la idea de “residencia” hacia la del “viaje”, de campos y oficinas hacia hoteles y ómnibus, Clifford busca redibujar los mapas del trabajo etnográfico. Un ejemplo es particularmente sugestivo en este caso: París ya no tanto como capital de un siglo, como la pensó Benjamin, sino como la ciudad de los hoteles, por donde pasaron, entre otros, poetas y escritores latinoamericanos, como Carpentier y Huidobro. Es el propio Clifford quien nota, sin embargo: “Alguna estrategia de localización es inevitable si formas de vida significativamente diferentes deben ser representadas”.<sup>7</sup> Propone entonces el viaje como *suplemento* de la residencia. Viaje y residencia. “Así el ambivalente escenario del hotel se sugería como un suplemento del campo”, dice Clifford. Una vuelta más de tuerca y el hotel, no obstante, que aparecía como lugar de paso por excelencia, muestra sus fijaciones: ¿quiénes habitan estos hoteles? ¿A qué clase, género, cultura pertenecen? ¿Por qué están ahí? ¿De dónde vinieron? ¿A dónde van? Se viaja siempre desde un lugar a otro lugar. Por eso la alegría, siempre efímera, de la literatura cuando llega a formular la paradoja que crea espacios imposibles, como este de Huidobro, que Santiago recupera en el texto mencionado: “Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte”.

### LA ALEGRÍA NO ES SOLO BRASILEIRA

“La alegría no es solo brasilera”, pero no es tan fácil convencerse de eso que viene siendo inscripto imaginariamente hace ya bastante tiempo por los que viajan desde el sur. Así empieza la carta que Sarmiento escribe desde Río de Janeiro, en sus *Viajes*, en febrero de 1846: “Son las seis de la mañana apenas, mi querido amigo, i ya estoy postrado, deshecho, como queda nuestra pobre organización cuando se ha aventurado más allá del límite permitido de los goces”.<sup>8</sup> El goce, el calor, la alegría. Tras un momento de indignación, ante una escena entre esclavos, Sarmiento reconsidera: “¡Cuánta animación en aquellos semblantes radiosos de felicidad y entusiasmo, cuánta voluptuosidad en aquellas bocas entreabiertas, i cuánto fuego en aquellas miradas fijas y centelleantes!”.<sup>9</sup> Río es irresistible: “Paséome atónito por los alrededores de

<sup>7</sup> CLIFFORD, J., “Traveling cultures”, en GROSSBERG, L.; NELSON, C.; TREICHLER, P. (orgs.), *Cultural Studies*, Nova York, Routledge, 1991, pág. 97.

<sup>8</sup> SARMIENTO, D. F., *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847 y Diario de Gastos*, Edição crítica por Javier Fernández, Colección Archivos, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 56.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 60.

Río de Janeiro, i a cada detalle del espectáculo, siento que mis facultades de sentir no alcanzan a abarcar tantas maravillas”.

“¿Por qué Brasil?” era, y es, antes que nada, para mí, una pregunta por un destino de carioca. Un relato del viaje de mi padre, en abril del 77, que escribe la novela familiar, cuenta cómo fue yendo hacia el norte, más y más, en ómnibus, desde Buenos Aires, y pasó por Porto Alegre, y no se quedó, y pasó por San Pablo, y no se quedó, hasta llegar y quedarse finalmente en Río de Janeiro, adonde mi madre y yo luego fuimos también. Es el relato de una cierta fascinación, que él ya había experimentado cuando el barco que lo había llevado a Europa para hacer su viaje de iniciado, rumbo a París, egresado del Colegio Nacional de Buenos Aires, en mitad de los años 60, había anclado en esa ciudad. La fascinación que esa diferencia tan imaginariamente construida ejerció sobre él, sobre todo relacionada, en el caso de mi padre, a un paisaje: la playa.

Leo los textos de Alan Pauls sobre la playa. Busco a Brasil, a Río de Janeiro. Encuentro lo que busco: “el asombro maravillado que me producía estar en la playa y bañarme en el mar en pleno invierno, con casi treinta grados de temperatura, algo que me parecía una de esas incongruencias planetarias que sólo ocurren en las películas de ciencia ficción y anuncian, por lo general, algún desperfecto particularmente catastrófico”.<sup>10</sup>

Esto me hace volver a lo que leí en el 2013. Yo recordaba en ese momento una foto, lo que restó para mí de la fascinación que había definido el destino de carioca: en una playa de esa ciudad –“prainha” dice mi madre cuando le pregunto– muy al comienzo de nuestra vida allí, estoy muy sonriente, y enteramente vestida, lo que siempre me pareció rarísimo. Después de leer el fragmento de Pauls me doy cuenta por primera vez de algo, sin embargo, bastante obvio: nosotros llegamos a Brasil en junio, era invierno, y para mis padres seguramente, aunque hiciera calor, era raro sacarse la ropa. La alegría no es solo brasileira, pero a mí me llegaría siempre como algo un poco inadecuado.

---

<sup>10</sup> PAULS, A., *La vida descalzo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006, pág. 110.



### LLEGAR A LO PROPIO

En aquel texto –sigo volviendo– para hablar de esta inadecuación, yo llegaba al portuñol, al mío, al de mis padres, al de Néstor Perlongher, al de Wilson Bueno. Esa lengua que la lingüista Maite Celada nombra del “entremeio” y se caracteriza “por someter a un sujeto a las contradicciones que supone el funcionamiento de la memoria de una lengua en la otra”. La referencia existe pero está desplazada. La memoria que se rescata engaña. Es como estar en una sala de espejos, hay algo de encantamiento, de fascinación, lo que provoca, dice Celada, una “anticipación del goce”.<sup>11</sup> Se sabe lo que se va a encontrar, pero no está disponible.

Acá yo mencionaba algunos pasajes del diario de Bioy Casares en Brasil, cuando viajó a Río, a San Pablo y a Brasilia, más de dos décadas antes de la publicación del cuento “Un viaje inesperado”. En las primeras páginas, antes de empezar el diario propiamente dicho, cuenta que en un viaje anterior, a Europa, conoció a “una brasilerita dorada y rojiza, de ojos azules”,<sup>12</sup> a quien siempre nombra como “Orpheliña”, escrito con una “ñ” de portuñol. Con ella se encuentra en París y va al Bois de Boulogne y, según cuenta él, ella, después de besarlo, le dice: “¿No harías eso con una minina, Bioy?”. La

<sup>11</sup> CELADA, M., “Entremeio español/ portugués – errar, deseo, devenir”, *Caracol*, número 1, Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, USP, São Paulo, 2010.

<sup>12</sup> BIOY CASARES, A., *Unos días en el Brasil (diario de viaje)*, Buenos Aires, La Compañía, 2010, pág. 20.

decisión de viajar a Brasil algunos años después tiene que ver con la fantasía de reencontrar a la “minina” –el goce anticipado. El tono de todo el relato es de un cinismo levemente aburrido, direccionado sobre todo a los escritores participantes del congreso del PEN Club, del cual él forma parte. Un día por fin se anima a cumplir su destino y va hasta la dirección adonde le mandaba las cartas a Orpheliña, pero el portero, escribe Bioy, le dice: “No la lembro”. Es la gran desilusión del viaje, el goce imposible. Bioy se vuelve detestando Brasil, el PEN club, el portugués.

Yendo treinta años hacia atrás, la “menina” reaparecía en otra escena, en una de las crónicas de viaje de Arlt, intitulada “Pobre brasilerita”. Curioso por el silencio que le imponen en la pensión donde vive en Río de Janeiro, Arlt va a visitar a la tuberculosa que necesita tranquilidad, al borde de la muerte, en cama. A partir de entonces le hace visitas diarias y le dice al entrar: “¿Cómo le va a la *menina*?”.<sup>13</sup> “Y ella se ríe”, escribe Arlt. “Le daba risa el idioma, como a nosotros nos hace reír el portugués”. En esta escena el portuñol es una lengua de contacto, una lengua que le permite simular para agradar, diciendo que el Brasil es “muito bonito”, para hacer reír a la enfermita, aunque Arlt, a esta altura de su viaje, un mes después de haber llegado, detesta la ciudad, siente que encontró “la absoluta verdad de Río de Janeiro”, y esta verdad es terrible y tiene para Arlt que ver con el trabajo, con la sumisión absoluta al trabajo. Aquí “se traballa”, escribe también en portuñol. En otro momento se pregunta por “cienmilésima vez”: “¿qué es lo que se puede escribir sobre el Brasil? El elogio del laburo? No es posible. Qué dirán todos los vagos porteños si hago el elogio del laburo sin sábado inglés, sin timbas, sin nada?”. Como dirá Antelo, en el texto que mencioné al principio, es la “prepotencia de los sectores medios recientemente incorporados a la modernidad”.<sup>14</sup> El nacionalismo vuelve para marcar un contraste idealizado, que encubre lo que hay de común en un violento proceso de modernización excluyente.

Quisiera retomar el argumento de Raúl Antelo en este texto, “El guión de extimidad”. A la pregunta, “¿qué quiere decir “lo argentino-brasileño”? le sigue otra: “¿Hay algo que tendría la cualidad de lo propio y entonces se podría enorgullecer y reivindicar para sí ser más argentino-brasileño que otro?”. Antelo nos recuerda a Derrida cuando propone que el guión de “franco-magrebino” no apacigua nada, todo lo contrario. A su vez, el guión de Antelo en este texto será recorrer algunos momentos discontinuos de construcción, por contraste, entre Brasil y Argentina, de una modernidad contradictoria, y

---

<sup>13</sup> ARLT, R., *Águas-fortes cariocas*, Tradução e organização: Gustavo Pacheco, Rio de Janeiro, Rocco, 2013, pág. 147.

<sup>14</sup> ANTELO, R., “El guión de la extimidad”, en *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo, 2008, pág. 21.

asimismo, “espacio común”, margen compartido. De ahí que pase por las crónicas de Arlt, entre varios otros, como Mario de Andrade y Borges, Euclides da Cunha y Sarmiento, hasta llegar a la “extimidad”, ese margen que no es ni externo ni interno, que es del Otro, un lugar de goce, una localización posible del goce, como lo indicaba Maite en relación con el portuñol, entendiendo, como dirá Antelo, que, “donde hay goce, hay asimismo búsqueda y rechazo simultáneos”. En este sentido, retomando a Derrida, el texto llega a un guión de lo argentino-brasileño que igualmente no apacigua nada pero sin embargo “puede ayudar a diseminar una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por la vía de lo ajeno”.<sup>15</sup>

“Llegar a lo propio por la vía de lo ajeno” es una forma de girar el mapa. Torcerlo, como una cinta de Moebius, para desorientar la brújula nacionalista. Es, también, una estrategia de localización, para volver a Clifford. Una estrategia que busca lo propio. Que repone un lugar, aunque, al volverlo exterior a sí mismo, en el mismo gesto lo desplaza. Hay alegría también en la teoría.

## LA OBSESIÓN POR EL ORIGEN

Si avanzo un poco hacia el presente, entre julio del 2013 y diciembre, me llegó, contrabandeado, otro texto de Antelo,<sup>16</sup> en el cual, me parece, en varios sentidos se retoman algunas ideas del texto del guión, quizás desde un punto de vista más personal, del recorrido de un sujeto. Recorriendo la sonoridad atractiva de la palabra “grumete” –con *détours* solo imaginables en un texto de Antelo– en busca, citando a Mario de Andrade, de una “Historia universal em pequenas sensações”, se superponían el tiempo de estudiante en colegios públicos argentinos al tiempo de estudioso en universidades públicas brasileñas, Freud y Macunaíma, Bataille y el grumete Alejo García. “Dos puntas tiene el camino” era el refrán de Antelo en ese texto, para volver al problema del origen. “La ficción entra en escena, nos dice, para que la pérdida del origen no sea completamente obliterada y pueda en cambio ser conmemorada como formación de una literatura en busca, precisamente, de origen. La literatura es marca pero, asimismo, marca del borrarse de la marca”. Las dos citas se encuentran en una tercera: “Dos puntas tiene el camino. Y el origen siempre se pierde”. La vía de lo ajeno para llegar a lo propio es acá un camino de dos puntas, a la vez que el origen siempre se pierde.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 31.

<sup>16</sup> Se trata de un texto presentado en noviembre del 2013, en la Universidad Nacional de Cuyo, en la ocasión de la obtención del título de Doctor Honoris Causa de esta institución.

Llego entonces hasta acá con esta idea: “Dos puntas tiene el camino. Y el origen siempre se pierde”. Ese origen que es sin duda obsesión fundacional de las literaturas de Brasil y de Argentina. “¿La obsesión por el origen qué trae consigo?”,<sup>17</sup> pregunta Flora Süssekind para abrir su libro *O Brasil não é longe daqui*. El origen familiar y nacional, en árboles, genealogías, mapas, imágenes de paisajes y de viajes, el anhelo por un todo, que al faltar, se crea, se dibuja, se mapea, se escribe, con la exclusión de lo que contradiga la expectativa de esa búsqueda. Dice Süssekind: “No interesa a estos cazadores de orígenes observar diferencias, lagunas, retornos, cortes. Y, al describir esta búsqueda de una ‘nacionalidad esencial’, de una identidad sin rajaduras, de una línea recta, llena, sin discontinuidades ni borrones, desvendan, sin querer o sin saber, para quien los lee, secreto particularmente defendido: que esto que definen como el ‘punto uno’, la ‘semilla’, el ‘origen’ de la literatura brasilera es, en verdad, quimera que construyen, paso a paso, a cada nuevo trazo que agregan a su mapa de pesquisas”.<sup>18</sup> Süssekind busca en su libro esa bisagra entre lo que se ve y se inventa, el viajero que se vuelve narrador, el narrador que se vuelve viajero, en este momento en que hace falta crear un país, eligiendo, recortando, superponiendo, para así simular un todo.

“El destino es indiscutible, dice aun Süssekind: regresar al origen, descubrir el Brasil. El escenario también: natural, pintorescamente natural. Ficción *numa nota só*. Caben variaciones, *mas a base é uma só*”. Pero y si el retorno es imposible, pregunta Süssekind, ¿cómo se las arreglan estas ficciones? Justamente, si no hay adonde retornar, si el retorno es siempre decepción, porque la realidad falla, la ficción tiene que estar siempre alerta, sobre qué incluir y qué excluir, y a la vez tiene que hacer de cuenta que todo eso ya estaba ahí, por eso la importancia de los mapas; los inventados, imaginados por la ficción. Para esto servían los mapas literarios en el Romanticismo brasilero: para inscribir un origen imaginario, como un espejo que unifica y apacigua.

Así es como, cuando viajan afuera, a Francia, a Alemania o a Italia, estos narradores románticos ven a Brasil por todos lados. El viaje apenas puede confirmar una imagen que ya se formó. Dice Süssekind: “aun impresiones de viajes por Europa pueden de golpe convertirse en expediciones por el país de origen, en un ejercicio más de paisajismo y de mapeo del territorio brasilero”.<sup>19</sup> “Brasil no es lejos de aquí”, parece condenado a repetir este viajero decimonónico, ante la multitud de imágenes, para simular una coherencia que siempre escapa.

---

<sup>17</sup> SÜSSEKIND, F., *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pág. 11.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, pág. 18.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, pág. 70.

## ARGENTINA NO ES LEJOS DE AQUÍ

¿Qué decir de los viajeros contemporáneos? La coherencia está perdida. El espejo ideal también. Después de las elecciones del 2014 circuló en Brasil el mapa de la fractura. Además de videos en los que se veían fantasías indignadas de viajes a Miami, Orlando o algún otro lugar al norte de la línea de Ecuador, queriendo hacer girar nuevamente el mapa, con el motor del odio al PT y a los pobres.<sup>20</sup>



¿Qué podría querer decir, en este nuevo contexto, lo argentino-brasileño? En el aeropuerto de São Paulo, mientras espero para entrar al avión que me llevará a Buenos Aires, escucho la conversación de tres brasileños, dos chicas y un chico, que deben tener unos 25 años. Primero pienso que son turistas. Hablan del cambio argentino. De cómo lograron cambiar a un buen precio. Justo a tiempo. Después una de las chicas dice que va a ser rara la vuelta. Pagó el alquiler antes de irse y ya le toca pagarlo de nuevo. Viven en Buenos Aires. Estudian ahí. “¿Pudiste estudiar algo durante las vacaciones?”. Me intento adaptar a este nuevo mapa. Son brasileños que vuelven a la Argentina después de vacaciones de invierno en su ciudad. Vuelven a estudiar medicina. Hablan de la dificultad de las clases de anatomía. A la otra chica le dice una profesora: se ve que estudiaste pero no entendiste nada de lo que te pedí. Hablan de todo lo que tienen que memorizar. En otra lengua. No logro saber las condiciones exactas de su situación. ¿Por qué decidieron estudiar ahí? ¿Vivir ahí? ¿De dónde son? ¿De la ciudad de São Paulo? ¿De la periferia? ¿Del interior? Me acuerdo del “cosmopolitismo del pobre”, de Silviano Santiago. Nuevas rutas migratorias, en un mundo globalizado y a su vez muy precarizado. Pienso que en el caso de estos jóvenes quizás se trate, por un lado, de los

<sup>20</sup> Ver, por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=82FdQWdDWzY>.

beneficios que pudo traer la valoración de las relaciones con América Latina, en especial del Mercosul, en el marco de los gobiernos de izquierda, y, por otro, de una trampa de la cual esos mismos gobiernos no parecen saber cómo salir: una ascensión social que se realiza mucho más por el consumo que por la educación, lo que a lo mejor determine que estos jóvenes encuentren en Argentina la posibilidad de cursar una carrera que en Brasil sigue siendo para muy pocos.

Antes de este encuentro había hecho una búsqueda de relatos de brasileros en Argentina en un intento más de girar los mapas. Había vuelto a algunas novelas contemporáneas: *Acaricia meu sonho* de Marcelo Barbão (2007), *Cordilheira* de Daniel Galera (2008) y *Golpe de ar* de Fabrício Corsaletti (2009). Había *googleado* “brasileiros na Argentina”: “Dicas para brasileiros na Argentina”, el mejor churrasco, la mejor medialuna, el mejor alfajor. Y brasileños en Argentina: “La alegría brasileña en Argentina”, una nota de *Clarín*,<sup>21</sup> que empezaba contando la historia de Sergina Boa Morte, un nombre que sin duda prometía mucho más de lo que la nota sería capaz de dar. Leo sobre el mate, de un lado, el *feijão*, del otro, más arrogancia de un lado, más simpatía del otro, *che boludo* y *tudo bem*, *sigo clicando*, *buscando*, ¿qué exactamente?

Quizás algo que no deja de fascinarme en el libro de Flora Süssekind y que se podría resumir en este pasaje: “¿Qué importa fundamentalmente? El hecho de que el viajero enseña a ver”.<sup>22</sup> Lo que enseñan estos viajeros de Google parece materia demasiado usada. Leemos y hacemos que sí con la cabeza: la carne, los cafés, el dulce de leche, las librerías, sí, sí, claro, sí, sí, es así. Es parte de nuestra condición, ya lo dijo hace mucho Benjamin, nada nuevo a enseñar, y por eso también la fascinación que ejercen los viajes de antes. ¿Un cierto tipo de melancolía, que sigue alimentando la investigación, la literatura, la vida? Como lo dice con precisión Beatriz Colombi en la apertura de su libro sobre viajeros intelectuales: “La idea del *fin del viaje* recorre insistentemente los discursos sobre esta materia anunciando el cierre de un ciclo que parecía inagotable. Una gran variedad de argumentos se esgrimen para fundamentar esta precipitada agonía, como el malestar de la experiencia y el triunfo de la realidad virtual, el imperio de la globalización y la crisis del estado-nación, o la redefinición de las categorías de tiempo y espacio. ¿Cómo fue todo antes de este desenlace?”.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> “La alegría brasileña en Argentina”, *Clarín* [en línea], 24 de enero de 2014, disponible en: [http://www.clarin.com/sociedad/mundos-intimos/alegria-brasilena-Argentina\\_0\\_1072093207.html](http://www.clarin.com/sociedad/mundos-intimos/alegria-brasilena-Argentina_0_1072093207.html)

<sup>22</sup> SÜSSEKIND, F., op. cit., pág. 39.

<sup>23</sup> COLOMBI, B., *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pág. 13.

Esta pregunta me parece a la vez más fácil y más difícil. Sigo buscando. “Dos puntas tiene el camino. Y el origen siempre se pierde”. ¿Sigo buscando ese origen que siempre se pierde? Releo las novelas contemporáneas, indagando cómo es la escritura contemporánea del viaje, del norte hacia el sur.

La protagonista de Galera, una escritora que va a presentar su novela a la Feria del Libro de Buenos Aires, ve la ciudad desde la ventana del avión. Describe los campos inmensos que van cediendo lugar al gris de la ciudad. Desde arriba, desde esa indefinición que de a poco se define, todavía es posible fascinarse por un paisaje desconocido. Con los pies en la tierra todo será bastante parecido a las notas de los googleos: cafés, París de las pampas, gente bonita y elegante, Corrientes, Avenida de Mayo, restaurantes buenos y baratos porque el cambio nos favorece, librerías, muchas librerías, ¿cómo se lee en Buenos Aires! La literatura ocupa todo, hasta la escena final del escritor porteño suicida. También es la ciudad letrada lo que le interesa a Barbão, rendido igualmente a los lugares-comunes del turismo y del intelectualismo: mucho tango y mucho Borges.

Uno de los placeres de la novela de Fabrício Corsaletti es que hay algo en el golpe de aire que invierte los signos de los lugares, y todo queda contaminado por una alegría juvenil, amorosa, leve, brasileña quizás, pero que a la vez se da por el encuentro *en* ese lugar y no *con* ese lugar. Hay algo muy liberador en la comunidad efímera que se produce en la novela entre el escritor y un grupo de adolescentes. No hay nada definido de antemano. Argentina no está ni lejos ni cerca, no existe antes de lo que leemos, antes del encuentro que se produce ahí. Algo pasa, ahí, en la breve duración de ese encuentro, como en la imagen de un caballo blanco, pequeño y gordo, que pasa corriendo feliz, desacelerando la fila de coches, mientras la amiga del protagonista grita “Fellini, Fellini” y él se da cuenta de que “mi vida estaba mejor de lo que suponía”.<sup>24</sup>

## LA DIRECCIÓN DE UN DESEO

“¿La obsesión por el origen qué trae consigo?”. ¿Se podrá reformular esta pregunta? ¿Se podrá reformular esta pregunta, en la dirección de una cura? Arriesgo esta pregunta. ¿Qué se podrá escribir después? Con Barthes, pienso que para alguien que descubrió, en algún momento, la alegría de la escritura, **está** dirección solo puede tener que ver con “el descubrimiento de una nueva práctica de escritura”.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> CORSALETTI, F., *Golpe de ar*, São Paulo, Editora 34, 2009, pág. 9.

<sup>25</sup> BARTHES, R., *A preparação do romance*, Vol. 1, Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2005, pág. 9.

Cuando se acerca a este tema en “La dirección de la cura y los principios de su poder”, ensayo de 1958, Lacan dice que el psicoanalista no es un educador. No enseña a ver, se podría decir. O en todo caso no enseña a ver más que el deseo. La dirección de la cura es poder tolerar, soportar, ese deseo, sabiendo que es siempre del Otro. Es siempre el afuera. Está en otra parte. Perdido. Hablando de Freud, Lacan se pregunta: “¿Quién ha interrogado más intrépidamente como ese clínico ligado a la cotidianidad del sufrimiento a la vida sobre su sentido, y no para decir que no lo tiene, manera cómoda de lavarse las manos, sino que no tiene más que uno, en el cual el deseo es llevado por la muerte?”<sup>26</sup> En ese sentido quizás pueda ir la dirección de la cura, hacia una escritura del deseo, que lo relance, que lo haga circular de otro modo, “llevado por la muerte”.

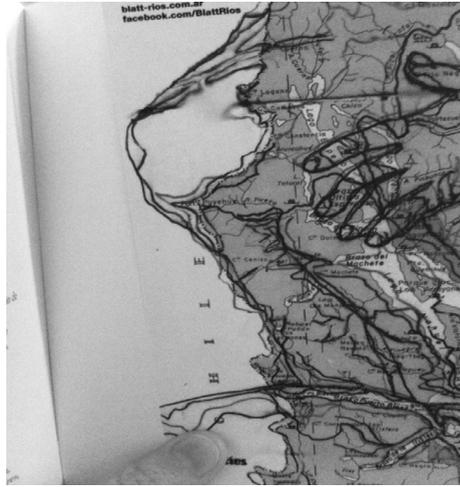
Quisiera terminar comentando brevemente una novela de Eduardo Muslip, *Avión*, que comienza del siguiente modo: “Somos tantos los que nos fuimos, pareciera que somos tan pocos los que estamos volviendo”.<sup>27</sup> El protagonista narra un viaje en avión de Los Ángeles a Buenos Aires. El texto de la contratapa dice que son “horas muertas”. Hay un destino. Hay un mapa. Dos puntos tiene el camino. Y el destino, ya sabemos. Todo flota. Se indefine. Salvo el deseo, que circula en esa cabina de un pasajero al otro, vestidos por la mirada del que ya empezó a escribir, aunque ni se fue ni llegó. “Mi vida sexual me liga a Buenos Aires”,<sup>28</sup> dice. La infancia, la familia, Irene (la vecina que tiene amantes), la escuela pública en los años 70. El origen. Y las fugas, que son como líneas desordenadas que inscriben en el mapa la mano que escribe, la mano que masturba al pasajero sentado a su lado, la mano posada sobre el mapa que cubre el libro, a partir de un trabajo de Alejo Campos.

---

<sup>26</sup> LACAN, J., *Escritos 2*, Traducción de Tomás Segovia e Armando Suárez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, pág. 622.

<sup>27</sup> MUSLIP, E., *Avión*, Buenos Aires, Blatt y Ríos, 2015, pág. 9.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 19.



*Avión* me indica un trabajo posible con el significante en la dirección de un deseo que se soporte, para que el origen pueda por fin perderse. Quisiera terminar, entonces, con unas líneas de esta novela:

Por varios meses proyectaron en la sala 3 *El Gran Cañón del Colorado*. Yo había visto imágenes del Gran Cañón del Colorado en una película del Oeste y en dibujos de una enciclopedia, y por más que fuera claro que la del Multicine no tenía una función documental, en mi imaginación se imponía de un modo absoluto el paisaje de roca rojiza, profundo y elevado, los desfiladeros, las líneas horizontales de los estratos geológicos, el cielo muy azul. ¿Será una película del Oeste?, le pregunté a mi hermana. Ni el cañón era un lugar de desfiladeros, ni el Colorado el río, ni lo grande era el desierto, decía. Ella se quedaba en la sugerencia y, si bien percibí que había algo sugerido, yo pensaba en lo literal, inmensos atardeceres de desierto, en todo caso agregaba vaqueros o indios, mejor vaqueros que indios, pero vestidos y medio perdidos en el paisaje, como muñequitos de juegos infantiles. En realidad, es posible que mi hermana, ante la frase Gran Cañón del Colorado, en la sala 3 del Multicine, pensara en algo clarísimo. Una gran pija. Tal vez rojiza. O de un rojizo amarronado como la tierra de la región. Pienso que a partir de este instante no voy a poder escuchar Gran Cañón del Colorado sin que venga la imagen de una gran pija. Lo que se me hace estimulante y también triste, como si de golpe el paisaje natural perdiera brillo y definición. Más de treinta años después, hace justo una semana, mi hermana y yo estuvimos en Arizona, mirando el Gran Cañón del Colorado, en silencio. Un paisaje, en efecto, más bien colorado, sin vaqueros, ni indios. No me acordé en

ese momento de la película del Multicine anunciada en la cartelera. Y seguramente mi hermana tampoco, así que la imagen de gran pija no tiene a la larga que imponerse por sobre el paisaje, pienso.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, págs. 22-23.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTELO, R., “El guión de la extimidad”, en *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grupo, 2008, págs. 15-31.
- ARLT, R., *Águas-fortes cariocas*, Tradução e organização: Gustavo Pacheco, Rio de Janeiro, Rocco, 2013.
- BARBÃO, M., *Acaricia meu sonho*, São Paulo, Amauta, 2007.
- BARTHES, R., *A preparação do romance*, Vol. 1, Tradução de Leyla Perro-ne-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BIOY CASARES, A., “Un viaje inesperado”, en *Historias desafortadas*, Buenos Aires, Emecé, 1994, págs. 157-168.
- , *Unos días en el Brasil (diario de viaje)*, Buenos Aires, La Compañía, 2010.
- CELADA, M., “Entremeio español/ português – errar, deseo, devenir”, *Caracol*, número 1, Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, USP, São Paulo, 2010, págs. 110-150.
- CLIFFORD, J., “Traveling cultures”, en GROSSBERG, L.; NELSON, C.; TREICHLER, P. (orgs.), *Cultural Studies*, Nova York, Routledge, 1991, págs. 96-116.
- COLOMBI, B., *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- CORSALETTI, F., *Golpe de ar*, São Paulo, Editora 34, 2009.
- GALERA, D., *Cordilheira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- LACAN, J., *Escritos 2*, Traducción de Tomás Segovia e Armando Suárez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, págs. 565-626.
- LAURENCICH, A., “El Brasil de los sueños”, en MCELROY, I.; MUSLIP, E. (orgs.), *Brasil. Ficciones de argentinos*, Buenos Aires, Casanova, 2013, págs. 69-71.
- MUSLIP, E., *Avión*, Buenos Aires, Blatt y Ríos, 2015.

PAULS, A., *La vida descalzo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.

SANTIAGO, S., “Sentimento da vida, sentimento do mundo”, en SÁ-CARVALHO, C. (org.), *Brasil, cultura cosmpolita?*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2014, págs. 15-64.

SARMIENTO, D. F., *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847 y Diario de Gastos*, Edição crítica por Javier Fernández, Colección Archivos, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

SÜSSEKIND, F., *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.



## SOBRE LOS AUTORES

**Raúl Antelo** es egresado de las Universidades de Buenos Aires y San Pablo. Es profesor titular de literatura brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina. Ha sido Guggenheim Fellow y profesor visitante en las universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland, Autónoma de Barcelona y Leiden. Presidió la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Sus investigaciones se concentran en las estéticas moderna y contemporánea de América Latina. Ha publicado *Crítica acéfala* (2008); *Ausências* (2009); *María con Marcel. Duchamp en los trópicos* (2006); *Alfred Métraux: antropofagia y cultura* (2011); *Imágenes de América* (2014); *Archifilologías latinoamericanas* (2015). Editó *A alma encantadora das ruas* de João do Rio (1995); *Ronda das Américas* de Jorge Amado (2001); *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos* (2001), la *Obra Completa* de Oliverio Girondo (1999) y *El Ateneo* de Raul Pompeia. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo.

**Natalia Armas** es estudiante avanzada de la carrera de Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Es miembro del proyecto de investigación “Desplazamientos en los vínculos entre literatura y vida. Escrituras contemporáneas en América Latina”, dirigido por la Dra. Alicia Vaggione.

**Laura Cabezas** es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde desarrolla su tesis de doctorado sobre las relaciones entre literatura, arte y cristianismo en los años 30 en Argentina y Brasil. Es becaria de CONICET. Profesora en la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Fue profesora visitante en la Universidad Federal de Santa Catarina y realizó estancias de investigación en la Universidad Estadual de Campinas. Ha publicado en diversas revistas nacionales y extranjeras.

**Nancy Calomarde** es Doctora en Letras y Magister en Literaturas Latinoamericanas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora de las cátedras de Literatura Latinoamericana II y Literatura Argentina II (Universidad Nacional de Córdoba). Es investigadora del Centro

de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Dirige el proyecto de investigación “(Des)Territorializaciones en las escrituras latinoamericanas contemporáneas (1990-2015)”. Ha publicado los siguientes libros: *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955)* (2004) y *El diálogo oblicuo* (2010 y 2015). Ha editado y coordinado en colaboración *Lezama: Orígenes, revolución y después* (2013) y *Escrituras Latinoamericanas. Literatura, teoría y crítica en debate* (2013). También ha publicado artículos en revistas especializadas y capítulos de libros sobre sus temas de especialización.

**Mario Cámara** es Doctor en Letras, Profesor de Literatura Brasileña en la Universidad de Buenos Aires, Profesor de Teoría y Análisis Literario en la Universidad de las Artes e Investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas. Ha publicado *El caso Torquato Neto, diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (2011), *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980* (2011) y *Restos épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época* (2016). Desde 2003 integra el consejo editor de la revista *Grumo*, literatura e imagen (Premio Ministerio de Cultura, Brasil, 2007).

**Florencia Colombetti** es correctora literaria por la Universidad Nacional de Córdoba y estudiante avanzada de la carrera de Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la misma universidad. Es miembro del proyecto de investigación “Desplazamientos en los vínculos entre literatura y vida. Escrituras contemporáneas en América Latina”, dirigido por la Dra. Alicia Vaggione. También se desempeña como docente en el nivel secundario.

**Gabriela Cornet** es tesista de la Licenciatura en Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente integra el proyecto de investigación “(Des)Territorializaciones en las escrituras latinoamericanas contemporáneas (1990-2015)” del Programa “Escrituras Latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate (1990-2015)” de la Universidad Nacional de Córdoba. Su investigación actual se focaliza en la narrativa reciente de Chico Buarque.

**Ana D'Errico** es graduada en la Universidad Nacional de Córdoba como Licenciada en Letras Modernas y Magister en Sociosemiótica por el Centro de Estudios Avanzados de la misma universidad. Actualmente es miembro del equipo de investigación que dirige la Dra. Roxana Patiño: “Lecturas en el ‘entresiglos’: Redefiniciones de la modernidad literaria y crítica latinoamericana”, perteneciente al Programa Escrituras latinoamericanas: literatura,

teoría y crítica en debate (1990-2010), Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente de Lengua y Literatura en el Nivel Medio.

**Florencia Donadi** es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y doctoranda en Letras por la misma universidad. Actualmente es becaria de CONICET. Es miembro del equipo de investigación “(Des)Territorializaciones en las escrituras latinoamericanas contemporáneas (1990-2015)”, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Su investigación se desarrolla en torno a las nociones de imagen, ruina y fantasmagoría en obras de autores brasileños que transitan la territorialidad amazónica.

**Juan Manuel Fernández** es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y doctorando en Letras por la misma universidad. Ha sido becario de SECYT-UNC y actualmente es becario de CONICET. Miembro del equipo de investigación sobre Literatura Latinoamericana dirigido por Roxana Patiño, radicado en Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Traductor de *Revoltijo* (2014) de Verónica Stigger y *El Ateneo* (2015) de Raul Pompeia. Dirigió la revista de literatura y cultura *Árbol de Jítara* (2007-2009). Sus investigaciones y publicaciones se han orientado a la literatura brasileña y la producción de sensibilidades en torno al desecho de la modernidad en la literatura latinoamericana.

**Florencia Garramuño** recibió su PhD en Romance Languages and Literatures de Princeton University y realizó su posdoctorado en el Programa Avanzado de Cultura Contemporánea de la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dirige el Programa en Cultura Brasileña de la Universidad de San Andrés y es investigadora independiente del CONICET. Recibió en 2008 la beca John Simon Guggenheim. Publicó *Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea, 1980-1990* (Beatriz Viterbo, 1997), *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación* (Fondo de Cultura Económica, 2007; Universidade Federal de Minas Gerais, 2009; Stanford University Press, 2011) y *La experiencia opaca*. (Fondo de cultura Económica, 2009; Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2012). Su último libro es *Frutos Estranhos. Ensaio sobre a inespecificidade na Estética Contemporânea* (Rio de Janeiro: Rocco, 2014), cuya versión en español, ampliada, fue publicada en castellano con el título *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (Fondo de Cultura Económica, 2015).

**Gabriel Giorgi** estudió en la Universidad Nacional de Córdoba y en la Universidad de Nueva York, donde se desempeña como docente e investigador. Escribió sobre literatura Latinoamericana, Teoría Queer y biopolítica y sobre cine. Publicó artículos en la Argentina, Estados Unidos, Brasil y España. Es autor de *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la Argentina* (2005) y *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014) y Co-editor de *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica* (2009).

**Adriana Kogan** es doctoranda en la Universidad de Buenos Aires y becaria del CONICET. Se desempeña como docente de la Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa (FFyL-UBA) y en la Cátedra de Teoría y Análisis Literario de la Universidad Nacional de las Artes. Su proyecto de investigación se enfoca en la relación entre arte, vida y técnica en la poesía y el arte brasileños de los años 50, 60 y 70.

**Roxana Patiño** es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y Dra. en Literatura Latinoamericana por la University of Maryland, College Park, EE.UU. Es Profesora Titular de Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de Córdoba y Directora del Programa de investigación “Escrituras Latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate” en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma universidad. Ha sido profesora visitante en diversas universidades de EE.UU., Europa y América Latina. Sus investigaciones y publicaciones se han orientado al estudio de las revistas culturales/literarias del siglo XX y a los debates de la crítica literaria latinoamericana de los últimos treinta años.

**Constanza Penacini** es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora de Literatura Brasileña y Portuguesa en la misma institución. Se ha desempeñado además como editora de literatura y ensayo en diferentes editoriales argentinas. Es becaria UBACyT y cursa el Doctorado en Literatura en la Universidad de Buenos Aires. En 2015 realizó una estadía de investigación en la Universidad Estadual de Campinas, São Paulo, en el marco de la Beca Faepex Internacional. Ha publicado artículos sobre Clarice Lispector en diversos libros y revistas académicas.

**María Rupil** es Licenciada en Letras Modernas y doctoranda en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es becaria doctoral de CONICET. Su proyecto de investigación aborda las modulaciones de la escritura entendida como experiencia en obras de Clarice Lispector, Mario Levrero y Sylvia

Molloy. Actualmente, se desempeña como docente adscripta en la cátedra Literatura Latinoamericana II de la Escuela de Letras (Fac. de Filosofía y Humanidades-UNC). Es miembro del Proyecto de investigación “Redefiniciones de la modernidad literaria y crítica latinoamericana del siglo xx”, incluido en el Programa de investigación “Escrituras latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate (1990-2010)”, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH).

**María José Sabo** es Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, Magíster en Estudios Teóricos y Comparados de la literatura y la cultura por la Universidad Santiago de Compostela, España. Actualmente desarrolla una investigación posdoctoral en relación a la cuestión del archivo y la prensa argentina de los años 80 en la Universidad Nacional de Río Negro y la Universidad Nacional de Córdoba. Es miembro del equipo de investigación “Lecturas en el ‘entresiglos’: Redefiniciones de la modernidad literaria y crítica latinoamericana”, dirigido por la Dra. Roxana Patiño y co-dirigido por la Dra. Luciana Sastre, proyecto radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH - UNC).

**Luciana Irene Sastre** es Doctora en Humanidades por la Universidad de Leiden (Holanda). Es Profesora Asistente en la cátedra de Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y co-dirige en la misma institución el Proyecto de Investigación “Lecturas en el ‘entresiglos’: redefiniciones de la modernidad literaria y crítica latinoamericana”, en el que lleva adelante una investigación vinculada a la relación entre literatura y performance. Ha publicado *La palabra (im)propia. Narración de la juventud en la Argentina de poscrisis* (2013).

**Eduardo Sterzi** es Doctor en Teoría e Historia Literaria por la Universidad de Campinas, donde dicta clases desde 2012. Fue uno de los editores de la revista *Cacto* y de *K Jornal de Crítica*. Entre sus publicaciones se destacan los libros de poesía *Prosa* (2001) y *O aleijão* (2009). Organizó el volumen *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos* (São Paulo: Marco, 2006) y publicó los libros de crítica literaria *Por que ler Dante* (São Paulo: Globo, 2008) y *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria* (São Paulo: Lumme, 2008).

**Paloma Vidal** es escritora, traductora y profesora de Teoría Literaria en la Universidad Federal de São Paulo. Publicó, entre otros, el libro de cuentos *Mais ao sul* (Língua Geral, 2008; Eterna Cadencia, 2011); las novelas *Algum*

*lugar* (7Letras, 2009) y *Mar azul* (Rocco, 2012; Bajo la luna/EME, 2015); y la obra de teatro *Três peças* (Dobra, 2014). Recientemente ha publicado el libro de relatos *Dupla exposição* en colaboración con Elisa Pessoa (Rocco, 2016). Es editora de la revista Grumo ([www.salagrumo.com](http://www.salagrumo.com)) y de la colección de crítica contemporánea “Entrecríticas” (Rocco). Desde 2015 dirige el ciclo de conferencias performáticas “En obras”, ya realizado en São Paulo, Río de Janeiro y París.

## Encontranos en



[www.eduvim.com](http://www.eduvim.com)



[eduvim](https://www.facebook.com/eduvim)



[eduvim.blogspot.com](http://eduvim.blogspot.com)



[@eduvim](https://twitter.com/eduvim)



[editorial\\_eduvim](https://www.instagram.com/editorial_eduvim)

## Buscanos en

### **Librería Universitaria Centro**

Chile 253 - Villa María (Cba.) CP 5900

☎ +54 (353) 4539145

### **Librería Universitaria Mediateca**

Av. Sabattini 40 - Villa María (Cba.) CP 5900

☎ +54 (353) 4539118

### **Librería Universitaria Campus**

Arturo Jauretche 1555 - Villa María (Cba.) CP 5900

[librecampus@gmail.com](mailto:librecampus@gmail.com)

### **Librería Universitaria Córdoba**

Félix Frías 60 - Córdoba Capital - CP 5004

[libreriauniversitaria.cba@gmail.com](mailto:libreriauniversitaria.cba@gmail.com)

☎ +54 (351) 4265713

### **Librería Universitaria San Francisco**

Trigueros 151 - San Francisco (Cba.) CP 2400

[libreriauniversitariacusf@gmail.com](mailto:libreriauniversitariacusf@gmail.com)

### **Librería Universitaria Villa del Rosario**

Rioja 730 - Local 3 - Terminal de Ómnibus - Villa del Rosario (Cba.) CP 5963

[luvilladelrosario@gmail.com](mailto:luvilladelrosario@gmail.com)

### **Distribuidora Córdoba**

[ventaseduvimcba@gmail.com](mailto:ventaseduvimcba@gmail.com)

☎ +54 (351) 4265713

### **Distribuidora Tramas**

Piedras 575 - Planta Baja (CABA)

Contacto: Silvia Barrios - [silfeba@gmail.com](mailto:silfeba@gmail.com)

☎ +54 9 (11) 53277306 / +54 (11) 43454774

Este libro se terminó de imprimir en los talleres gráficos de  
XXX en el mes de XXX de 2017.  
Tirada: XXXX ejemplares