

***O Guesa*: una exposición**

María Florencia Donadi

Todo esto no es más que *maranduba*:
historia de guerras y viajes,
pero también historia inverosímil o fabulosa.

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” (Boixadós, 2009). 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 en coyunturas diferenciales, las exposiciones universales compartían algunos rasgos generales. El primero de ellos hace 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 competencias, 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 (Benjamin, 2012). 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 (Boixadós).

Es a partir de las exposiciones universales mencionadas que se propone una lectura de *O Guesa* de Sousândrade, especialmente en la dinámica emprendida 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 de varias décadas se realizaron en torno a *O Guesa* de Sousândrade, no sólo 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 que el crítico establece un paradigma de lectura en torno al autor maranhense. 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 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 Sussekind en su ensayo *O Brasil nao 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, y el objetivo de fundación de una imagen original y singular del Brasil que implicaba una imposibilidad de ver el Brasil real y, entonces, el dejarse guiar por un espejismo (un deseo, una máscara). 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 Sussekind. 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,¹ aunque la perspectiva sigue siendo la de los mapas cohesos y centralizados. Sussekind 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

¹ 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.

yuxtaposiciones y usos diferenciados de estos tópicos típicamente románticos (como el retorno a casa), que revelan 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; será ello, 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 al Guesa personaje, joven indio errante elegido para desplazarse por 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 que el 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 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 que haya sido tal vez causa de su insistente olvido crítico e historiográfico.

La ciudad y la exposición: fantasmagorías

Durante su periodo neoyorquino, entre 1871 y 1885, el periodo 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.²

Asimismo, otra indicación reafirma la hipótesis: Sousândrade escribe el artículo *O estado dos indios* 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 (2011, 46-50), quien señala la referencia que el poeta realiza en ese artículo a estas comunidades como “restos dejados por los primeros exploradores”.

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* de Joaquim de Sousa Andrade 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 del Guesa una fantasmagoría que “espectaculariza” o escenifica una imagen de la nación.

Cuando, en el canto X, el 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 1856³. 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 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” (Benjamin: 52).

² “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, 2011: 53).

³ 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.

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” (196).

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 (218. La traducción es mía).

No sólo es la experiencia de la exposición la que guía al 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 deliran” 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 el 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”). El 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,⁴ periódicos, eslóganes publicitarios y *tableaux vivants*; la industria y, paradójicamente, sus correlatos funestos: como las huelgas de obreros del carbón⁵ y la producción de márgenes al disciplinamiento industrial: la adicción al whisky y la morfina, los locos y los presos, el exceso que encarna en la figura de la muchacha moribunda violada por veintitrés 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.

⁴ 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.

⁵ 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.

La sucesión y yuxtaposición de imágenes que se le figuran al 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 (235).

La profusión produce un vértigo: el Guesa está “aturdido”.⁶ Es el vértigo fantasmagórico que vive el hombre moderno (Foot Hardman, 1988: 17). 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” (Cohen, 2010: 211). La transformación que Robertson realiza en sus espectáculos de sangrientos acontecimientos recientes, contemporáneos, en apariciones estéticas, esa fantasmagoría es la mejor sinécdoque para la transposición ideológica operada por la fantasmagoría de la historia cultura y la fantasmagoría de la civilización.

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!” (218): 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 oropeles, la suntuosidad del interior de una casa de una “*lady*” y al día siguiente el exterior de las cavernas siempre abiertas al negocio, al homicidio, al robo. A todo momento apariencias que engañan, falsas armonías.

Las presencias alucinatorias que persiguen al 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

⁶ “O mercantil poder, as ondas do ouro,/Do progresso as labores, o aturdiam,/E este architectural fausto thesoiro/ Em dóricos florões, que no ar deliram” (229).

de dios o del demonio?” (228), se pregunta. La especulación capitalista es el espectáculo fantasmagórico de esta gran exposición que alucina al Guesa y lo arrebató en su exceso. Especulación y espectáculo: ambos signados por el mirar, ambos mediados por el espejismo, aquel *miragem* que ve el 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*, fantasmagorías inasibles.

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 (239). Por otro lado, el coro “*dos contentes*”, de Timbiras, Tamoios y Colombos con música de Carlos Gomes⁷ 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.⁸

La primera y segunda escenas muestran no sólo 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’” (2006: 86). Baudelaire intuía que aquel confín que se había construido y

⁷ 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.

⁸ 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, 1994: 317).

que separaba los objetos útiles del arte y los artistas, debido a este nuevo estatuto de la mercancía, se resquebrajaba.⁹

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.¹⁰

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 (2013) en relación a la palabra “turemisan”, utilizada en el canto X, que podría ligarse en una deriva etimológica al tatuturema 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 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, actuando lúdicamente transpolando de manera constante al lector.

⁹ 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 primer 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, 1963: 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 (Agamben, 2006: 88-89).

¹⁰ “...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, 1988: 59).

Entre monumentos y ruinas, el contrapunto devuelto por el 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 Tatuturema, ruinas fantasmagóricas. Entre esos dos espacios, la exposición centenaria de Filadelfia prepara el pasaje, cuya figura es el 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?” (262). 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 imaginaria 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” (46).¹¹ Los indios, escondidos en la selva, observan desde la orilla el barco a vapor que circula por ese espacio. Esta escena presenta dos sentidos posibles: por un lado, duplican 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.

¹¹ 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.

Esa es la primera fantasmagoría que describe este canto: el vapor que atraviesa el río, cual un “cuervo taciturno” que vuela, en que el 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 ruiforme en que son presentada los pueblos indígenas.

Esas diversas naciones indígenas con que Guesa depara son ahora “restos de un mundo” (21), a causa del estupro de los bárbaros cristianos, esos extranjeros que en su paso mataron las flores dejando solamente un “naturaleza muerta” (22). 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. El 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” (23).

El presente descrito en este canto no sólo se cubre de la fantasmagoría visual, generada por esos indios y caboclos que, en torno al fuego y a los claroscuros de sus llamas, ríen y beben o descansan en lúgubres hamacas, entre olores nauseabundos,¹² sino que se escenifica un ritual que es reflexión sobre estas ruinas presentes del pueblo indígena: la esclavización y la dominación.¹³ 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 representadas como bellas y buenas salvajes, como Lindóia, Moema, Paraguaçu, Coema, Marabá, a Moreninha, Marília) (Carneiro, 2011: 35).

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

¹² 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, 2001).

¹³ 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. [O espaço da narrativa sousandradina não é somente o do passado heroico do ameríndio das origens da nação, mas o da contemporaneidade, evidenciando a degradação do mundo ameríndio “obrigado” a prescindir de sua cultura para fazer parte do tecido sociocultural ocidental apresentado pela cultura dominante] (Viana, 2014: 11. La traducción es mía).

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.

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 es 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 “algarazara infernal” en su cenit, como una “función” (31).

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!” (41). La pregunta es por estas comunidades ribereñas, en estado de ruina, tal como fuera presentado a causa no sólo de la dominación, sino de la explotación representada en los comerciantes del caucho que se identifican y vanaglorian a los hombres del Hudson. Como sostiene Foot Hardman (2000), 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 amazoneo sarau”, el “canicular delirio” (41) del *tatutrema* acabó, terminó la función fantasmagórica.¹⁴

¹⁴ Carneiro sostiene que en este canto configura una creación artística de Sousandrade 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-Marchal, 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 preñancia 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 (Carneiro: 40).

El taturrema se construye no sólo, como se ha dicho, como un espectáculo fantasmagórico que se encarnará en el Guesa “espectro errante” a lo largo de los siguientes cantos, pues la destrucción practicada por los blancos –que también se referirá en el Canto III- y la selva misma (desforestación, extraccionismo) obligan al nativo a errar en busca de otros espacio mejor, sino que es 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 el Guesa, elemento de diálogo, estereoscopía, 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” (61).

Es la percepción de las imágenes de la modernidad y del progreso, expresadas en el canto X, y a su otra cara como ruina, la que posibilita mirar de otro modo el espacio amazónico como otra de las ruinas posibles de ese proceso.¹⁵

Sin embargo, la experiencia de la fantasmagoría de la mercancía y de lo extraño del arte, escenificados en el X Canto-exposición, también hace posible construir y colocar esa misma imagen ruinoso de los indios como un nuevo producto en ese concurso de las naciones. ¿Por qué colocarlo como objeto de exhibición? No sólo 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 que, 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 la educación (no su aniquilación).¹⁶ En el mencionado artículo, Sousandrade denuncia la situación deplorable de las tribus ribereñas del Amazonas acusando al emperador de la total desatención

¹⁵ 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 *flaneur*, corresponden las fantasmagorías del tiempo, donde se abisma el jugador” (Benjamin, 2012: 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.

¹⁶ *O Novo Mundo* se proponía como órgano de difusión de ideas las ideas liberales, a favor del trabajo asalariado libre, antiesclavistas y, en consecuencia, a favor de la abolición de la esclavitud –que ocurriría recién en 1888 en Brasil-, y profundamente republicanos. 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 sólo 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 era para estos intelectuales brasileños era, claramente, el país del Norte en que residían y, en sus artículos, no ahorran detalles al respecto.

de la cuestión indígena y señala, como indica Carneiro, que solo la integración del indio solo 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. Sólo así sería posible colocar ese espacio amazónico no sólo 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 sólo al negro sino al indio. La educación significaba la posibilidad de producir un contingente sobre el que podría erguirse el progreso civilizatorio. Pero no sólo eso: durante su estancia en Nueva York, la capital de la modernidad industrial, ya Sousandrâde 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.

El Guesa personaje erra. Aquí nos hemos centrados en un entre, el canto X y II. Esa errancia se realiza entre los espacios, escribiendo un “texto” desde el cuerpo que transita, componiendo un mapa entrecruzado en el que se superponen tiempos, espacios, sujetos, historias múltiples, “experiencias simultáneas...que escapan a los procedimientos del logos” (De Certau *apud* Sevcenko: 19). Nombrado espectro y fantasma, el Guesa en pendular deslizamiento practica esa mirada oblicua que menciona Sussekind 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... (6)

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 el 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.

Bibliografía citada

Andrade, Joaquim de Sousa (1874). “Guesa errante” en *Obras poéticas. Vol. 1*. New York.

--- (s/d). *O Guesa*. Londres: Cook & Halsted.

Agamben, Giorgio (2006). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (trad. Segovia, Tomás). Valencia: Pretextos.

Baudelaire, Charles (1963). En *Obras* (trad. Lamarque, Nydia). Madrid: Aguilar

Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. (trad. Dimópulos, Mariana). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Boixadós, María Cristina (2009). “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.

Campos, Haroldo de. “A peregrinação transamericana do Guesa de Sousândrade”. Em REVISTA USP, São Paulo, n.50, p. 221-231, junho/agosto 2001.

Campos, Gabriela Vieira de. *O literario e o não-literario nos textos e imagens do periódico ilustrado O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)*. Tese de mestrado. UNICAMP.

Carneiro, Alessandra Silva da (2011). *Do tatú fúnebre ao Lar titú. Implicações do indianismo no Canto Segundo de O Guesa, de Sousândrade*. Tese de mestrado. Universidade de São Paulo

Cohen, Margaret (2010). “La fantasmagoría de Walter Benjamin”. En Uslenghi, Alejandra (comp.), Villegas, Silvia (trad.) *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Florence, Antoine Hercule Romuald. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

Foot Hardman (1988). *Trem fantasma. A modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras.

--- (2000). “Espectros de la nación. Figuras desplazadas entre ‘saudades’ y ‘soledades’”. Department of Spanish and Portuguese - en la Universidad de California, Berkeley.

--- (2009). “A panamérica utópica de Sousândrade”. En *A vingança da Hiléia. Euclides da Cunha, a Amazonia e a literatura moderna*. São Paulo: UNESP.

Magalhães, Gido. “Telecomunicações”. In: VARGAS, Milton (Org.). *História da técnica e da tecnologia no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp. p. 315-342. 1994.

Monteiro, John M. (2001). *Tupis, tapuias e historiadores. Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. Departamento de Antropologia IFCH-Unicamp. Tese Apresentada para o Concurso de Livre Docência Área de Etnologia. Campinas, agosto de 2001. Disponible en: <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/TupíTapuia.pdf>

Rinaldi Ascitti, Mônica Maria (2010). *Um lugar para o periódico O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)*. Tese de mestrado. Universidade de São Paulo.

Schwartz, Jorge. “Whitman/Sousândrade/Baudelaire: uma tríade cosmopolita”. En *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983. 7- 13.

Sussekind, Flora. “Brito Broca e o tema da volta à casa no Romantismo”. Em *Remate de males*, Campinas (11): 89-102, 1991.

--- (1990). *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sevcenko, Nicolás. “Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”. *Literatura e Sociedade*. USP, São Paulo, vol. 7: 16-34. 2004.

Torres-Marchal, Carlos. “Contribuição para uma biografia de Sousândrade II – As errancias e os pousos do *Guesa*”. *Eutomia Revista de Literatura e Lingüística*. Recife, 11 (1): 5-30, Jan/Jun 2013.

Viana, Ruth Aparecida da Silva (2014). *Ecos ameríndios em Sousândrade*. Tese de mestrado. Universidades Federal de Rondonia.

Vergara, Moema Rezende de. “Modernidade e Imagens de objetos de ciência e tecnologia em jornais ilustrados do final do século XIX”. *Museologia e Patrimônio*. Vol. 2, nº 2, jul/dez 2009. Disponível en: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>