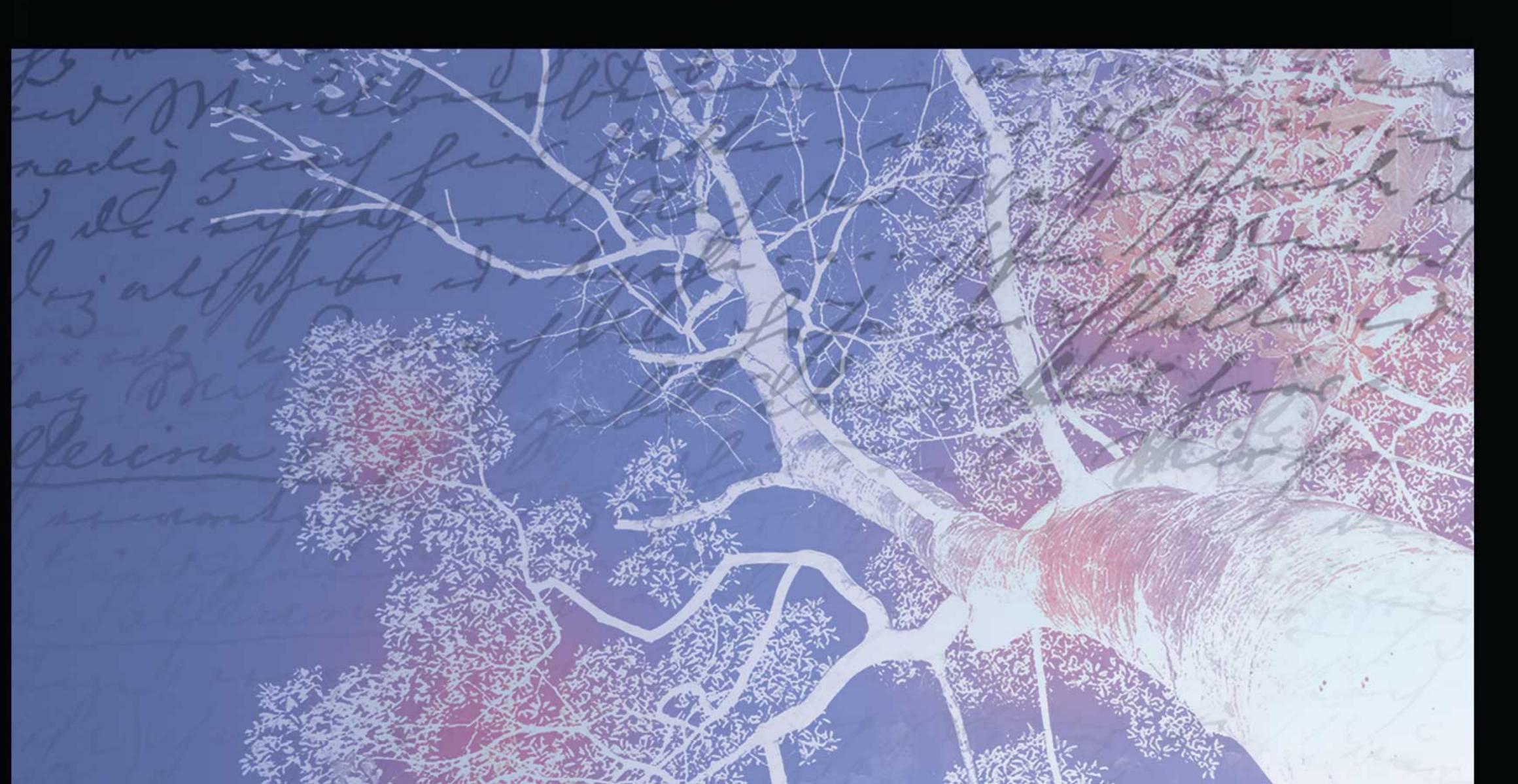


# Vale cuanto pesa Silviano Santiago

Traducción y organización Mario Cámara y Paloma Vidal



Silviano Santiago nació en 1936, en Formiga (Minas Gerais, Brasil). Su vasta obra incluye novelas, cuentos, poemas y ensayos. Como escritor ha publicado, entre otros, Em liberdade (1981, traducido al castellano en 2003), Stella Manhattan (1985, traducido al castellano en 2004), Uma história de familia (1992), Keith Jarret no blue note (1996), Viagem ao México (1995), Histórias mal contadas (2005), Mil rosas roubadas (2014, traducido al castellano en 2016) y Machado (2016). Como ensayista ha publicado, entre otros, Uma literatura nos trópicos (1978, traducido al castellano en 2017), Vale quanto pesa (1982), Nas malhas da letra (1989), O Cosmopolitismo do pobre (2004), As raízes e o labirinto da América Latina (2006). Ha recibido diversos premios, como el Jabuti y el Oceanos, por los libros Em liberdade, Stella Manhattan, Mil rosas roubadas y Machado, y el Machado de Assis, de la Academia Brasileira de Letras, y José Donoso, de Chile, por el conjunto de su obra. Doctor en Letras por la Sorbona, fue profesor universitario en Canadá, Estados Unidos y Brasil. Vive y trabaja en Río de Janeiro. Santiago, Silviano

Vale cuanto pesa / Silviano Santiago ; compilado por Mario Cámara ; Paloma Vidal. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Grumo, 2019.

189 p.; 21 x 14 cm.

ISBN 978-987-22445-5-2

1. Ensayo Literario. 2. Crítica Literaria. 3. Crítica de Arte. I. Cámara, Mario, comp. II. Vidal, Paloma, comp. III. Título.

CDD B869.4

Editora: Grumo Colección: Materiales Diseño de colección, tapa e interiores: Natalia Gandini

C 2019, Editora Grumo
www.salagrumo.com
Impreso en abril 2019
Printed in Argentina
Queda hecho al depósito que indica la ley 11.723
Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización del editor

Obra publicada com o apoio da Fundação Biblioteca Nacional | Ministério da Cidadania. Obra publicada con el apoyo de la Fundación Biblioteca Nacional | Ministerio de la Ciudadanía.





# Vale cuanto pesa Silviano Santiago

Traducción y organización Mario Cámara y Paloma Vidal

# Índice

## **PRESENTACIÓN**

1. Polític	a y cultura
	Cadê Zazá? O la vida como obra de arte
	Olas cotidianas
	Destino: globalización. Atajo: nacionalista.  Recurso: cordialidad
2. Cine y	artes
	Caetano Veloso como superestrella
	Julio Bressane, el lenguaje artístico en región de terremotos
	Adriana Varejão: por una poética de la escenificación81
3. Litera	tura brasileña
	Singular y anónimo99
	La segunda venida de Cristo, según Guimarães Rosa111
	La clase inaugural de Clarice Lispector. Cotidiano, labor y esperanza
4. Apost	illas argentinas
	Aprehendiendo la aprensión: sobre Ricardo Piglia135
	Bolsa con dientes de oro: sobre Edgardo Cozarinsky139
	La amenaza del lobizón Homenaje a Borges a 10 años de su muerte143

5. Entrevista	
Los viajes de Silviano Santiago	
Conversación con Julio Ramos	165

Compilar un libro de Silviano Santiago en 2019 es, en cierto modo, completar un recorrido que se ha nutrido de la admiración y, luego, del afecto. Como editores de la revista *Grumo*, que articuló tránsitos entre Argentina y Brasil y, desde este sitio inestable, con Latinoamérica, la figura de Silviano, cuando se nos presentó en el horizonte, con conceptos fundamentales como el de "entre-lugar", se transformó en imprescindible.

Comenzamos a conocer su producción ensayística y literaria hacia fines de los años noventa. Somos, en este sentido, algo así como sus "nietos" intelectuales, si tenemos en cuenta a quienes nos antecedieron en su lectura, como Ítalo Moriconi, Célia Pedrosa, Flora Süssekind, en Brasil, o Florencia Garramuño, central para la difusión de Silviano en Argentina¹. Primero leímos sus textos y luego lo conocimos personalmente. Lo fuimos a escuchar a conferencias, lo invitamos con nuestra revista a una conversación con César Aira en Río de Janeiro, presentamos trabajos sobre Silviano en diferentes congresos y en algunos de nuestros libros dedicamos capítulos a sus producciones².

Podemos mencionar al menos dos aspectos de la producción ensayística y literaria de Silviano que nos han ido convocando. Por un lado, y a partir de textos que componen su primer libro de ensayos, *Una literatu-*

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>. La colección Vereda Brasil, de la editorial Corregidor, dirigida por Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar, ha publicado tres libros de Silviano Santiago: *En libertad* (2003), *Stella Manhattan* (2004), *Las raíces y el laberinto de América Latina* (2013), *Mil rosas robadas* (2016). Recientemente, Raúl Rodríguez Freire y Mary Luz Estupiñan han traducido y publicado desde Chile *Una literatura en los trópicos* (2017), con una reedición supervisado en Argentina a través de la editorial La cebra. También el *Glosario de Derrida*, supervisado por él en 1975, fue publicado por Hilo Rojo.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>. Se trata de *Restos épicos: la literatura y el arte en el cambio de época* (Libraría, 2017), de Mario Cámara, y *Estar entre - ensayos de literaturas en tránsito* (Grumo, 2019), de Paloma Vidal.

ra en los trópicos, el concepto de "entre-lugar", al que podemos sumar el de "copia" y el de "suplemento", que, vía Borges y Derrida, permitieron una serie de relecturas de las historias literarias y culturales de Brasil, y también de Latinoamérica, desde una perspectiva que deconstruye las relaciones centro-periferia, original-copia, metrópoli-colonia. Publicado en 1971, el ensayo sobre "El entre-lugar del discurso latino-americano" empieza desafiando los lugares comunes del eurocentrismo al citar un episodio narrado en uno de los ensayos de Montaigne, en que el rey Pirro, al invadir Italia, se sorprende de no encontrar los esperados "bárbaros". Escribe entonces Silviano: "Vamos a hablar del espacio en que se articula hoy la admiración del rey Pirro y de un probable proceso de inversión de valores"3. Silviano, brasileño, latinoamericano, en este como en otros ensayos "escribe contra" valores prefijados y rígidos, armado de un espíritu deconstructivo, que se encarna en un cuerpo amplio de objetos locales y admite múltiples derivas, de Borges y su Pierre Menard, en este ensayo, al grupo de teatro Nós do morro, con sede en una favela carioca en un ensayo más reciente<sup>4</sup>. La libertad y el compromiso de la máquina interpretativa creada por Silviano inspiran el proyecto de Grumo.

Por otro lado, el segundo aspecto que nos resultó relevante es que Silviano se propuso ir desmontando la relación necesaria entre ideología y alienación, e ir circunscribiendo, por lo tanto, su acción todopoderosa. Dos operaciones nos parecen centrales. La primera consistió en desactivar el concepto de alienación, lo que le permitió rápidamente percibir el surgimiento de nuevas subjetividades. La segunda surgió de una reformulación del concepto de ideología. Para Silviano resultó central privarla de la potencia constitutiva de lo social que poseía, por ejemplo, para Althusser. La ideología para Silviano comenzó a tener un efecto reversible y desmontable, y fue articulada con la concepción de poder propuesta por Michel Foucault. Esta perspectiva analítica, la de una ideología reversible y desmontable, le permite algo que nos resulta fundamental, sobre todo en nuestro presente: no dejar de tener un

<sup>3. &</sup>quot;O entre-lugar do discurso latino-americano", *Uma literatura nos trópicos : ensaios sobre a dependência cultural*, Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>. Se trata de "O cosmopolitismo do pobre", ensayo que da título a un libro del cual traducimos en este volume tres ensayos: "*Cadê Zazá?* O la vida como obra de arte", "La clase inaugural de Clarice Lispector. Cotidiano, labor y esperanza" y "La amenaza del lobizón. Homenaje a Borges a 10 años de su muerte".

pensamiento sobre el Estado, sobre las distorsiones producidas por sus aparatos ideológicos, pero también sobre la capacidad de intervención que desde el Estado y sobre él se puede realizar. Silviano nos resultó interesante y estimulante porque no es un intelectual antiestatal ni un intelectual indiferente al Estado; es un intelectual crítico del Estado que ha trabajado en el brazo más autónomo del Estado: la universidad, donde también nosotros actuamos.

Habría, entonces, en el horizonte de nuestras lecturas, un Silviano que busca pensar las relaciones entre centro y periferia y un Silviano que busca reconstruir un lugar para el intelectual latinoamericano en tiempos posmarxistas, comprometido en los dos casos con una mirada antihegemónica y con la deconstrucción de la querella entre estructuralismo y marxismo. Pero hay más porque hay muchos otros Silvianos. Está también el Silviano intérprete de Brasil, a través de una mirada desplazada, crítico de la crítica. Habiendo iniciado su carrera como profesor de literatura francesa en una universidad de Estados Unidos, Silviano muy tempranamente se desplazó, lo que significó la posibilidad de leer la literatura y la cultura brasileñas atento no solo a las trampas eurocéntricas sino también a la potencia del comparativismo, capaz de juntar Sérgio Buarque de Hollanda y Octavio Paz u Oswald de Andrade y el tropicalismo. Al mismo tiempo, estas lecturas comparadas de la tradición se hacen en Silviano en el ámbito de los debates contemporáneos y de las coyunturas históricas, que en décadas más recientes se relacionan con la postmodernidad, la globalización, el postcolonialismo.

La compilación de este libro intentó dar cuenta, en una microescala, de la pluralidad de su obra ensayística. Dividido en cuatro secciones: "política y cultura", "Cine y artes", "Literatura brasileña" y "Apostillas argentinas", nos planteamos al menos dos objetivos: que cada sección sea representativa de esa pluraridad y que le resulte familiar al lector argentino. En la primera sección seleccionamos ensayos que demostraran el recorrido propuesto en esta presentación, desde "Ondas de lo cotidiano", de 1981, en que se percibe la problematización del concepto de ideología y el interés por las nuevas minorías, que se profundiza en "Cade Zazá? O la vida como obra de arte", que, con Foucault, propone "escribir una historia alegre para el propio cuerpo", y culmina con "Destino: globalización. Atajo: nacionalista. Recurso: cordialidad", en el que Silviano problematiza el modo en que el modernismo brasileño

percibió la cultura a partir de su relación con Europa a través de las figuras de Carlos Drummond de Andrade y Mario de Andrade. En la segunda sección, "Cine y artes", incluimos un temprano e iluminador ensayo sobre Caetano Veloso, "Caetano Veloso como superestrella", de 1972, un breve ensayo sobre el cineasta Julio Bressane, "Julio Bressane, el lenguaje artístico en región de terremotos", y uno dedicado a la producción artística de Adriana Varejão. En la tercera sección, "Literatura brasileña" escogimos ensayos dedicados a Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar y Guimarães Rosa, autores ampliamente difundidos en Argentina. En "Apostillas argentinas", quisimos mostrar el interés que Silviano demuestra por nuestra literatura, no como gesto de autocentramiento, sino como un modo de reafirmar sus múltiples facetas críticas. El ensayo en homenaje a Borges, "La amenaza del lobizón", nos parece especialmente interesante porque, casi tres décadas después del ensayo sobre el "entre-lugar", relee a Borges, ahora vía Foucault, en un movimiento que logra denunciar las trampas del eurocentrismo a la vez que hace una crítica a la exclusión de la "monstruosidad" de la homosexualidad en la literatura moderna. Finalmente, el libro cierra con una extensa entrevista realizada por Julio Ramos. Esta decisión final, de republicar una entrevista realizada por Julio Ramos en New York, va en el mismo sentido de lo expresado anteriormente: ¿qué mejor que un crítico portorriquense, afincado en New York, para entrevistar a un intelectual y novelista que dio clases en Buffalo y ambientó una de sus novelas en la Manhattan de los años setenta, en la que aparecían, entre otros grupos, los Young Lords, jóvenes puertorriqueños radicalizados?

Mario Cámara y Paloma Vidal

1

**POLÍTICA Y CULTURA** 

### Cadê Zazá?5 O la vida como obra de arte

Para Scarlet Moon de Chevalier

Comenzaré la discusión sobre hermenéutica del sujeto, posmodernidad y estética con una anécdota. A través de ella y con la ayuda de Michel Foucault, me preguntaré en primer lugar cómo el gobierno de sí por sí mismo articula las relaciones del sujeto con el otro y con la comunidad. En un segundo momento, el corto relato nos ayudará a comprender las modalidades de formación del sujeto en la posmodernidad, para utilizar el concepto del filósofo francés, a través de las "técnicas de la vida" y ya no más de acuerdo a alguna forma de represión determinada por lo que está prohibido y por la ley. Ese movimiento de resemantización del sujeto por el sujeto mismo –proceso de subjetivación– no puede ser disociado, en el caso del relato que nos servirá de ejemplo, de la lucha contra la dictadura militar implantada en Brasil en 1964, ni puede ser disociado, en una segunda instancia, de una discusión sobre el poder totalitario y la libertad.

Retomando palabras de Nietzsche, la anécdota servirá para narrar el modo en que nuevas posibilidades de vida son inventadas por los jóvenes actores en la escena cultural brasileña de finales del siglo XX, contribuyendo a realzar, a través de una estetización de la existencia, la

<sup>5. &</sup>quot;Cadê Zazá" es el título de una canción de carnaval, cantada por Carlos Galhardo: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=5Eu0UjORj5o">https://www.youtube.com/watch?v=5Eu0UjORj5o</a>. Con el correr de los años, al popularizarse la canción, el título se volvió una expresión para referirse a las mujeres que tienen relaciones fuera del matrimonio. Será también, en los años 1970, el nombre dado a una bombacha sensual de mujer.

manera en que el sujeto construye para sí mismo un verdadero estilo de vida. La anécdota podrá servir, finalmente, como manifestación de "vitalismo", como apunta Gilles Deleuze, que se constituye teniendo como telón de fondo la estética. Tomemos otras palabras de Foucault para anticipar el movimiento general de nuestro razonamiento: nos situaremos frente a un ejemplo estético donde se observará cómo el arte de sí mismo se configura como fundamento ético.

Vamos a la anécdota. Por haber sido inaugural hoy resulta común. Luiz Carlos Maciel, gurú de los años 1970, narra en *As quatro estações*, libro recién publicado por la editorial Record, el siguiente episodio: "1972. Estoy en la playa de Ipanema, en Río de Janeiro, adelante del muelle. No llevo short. Visto una bombacha Zazá, de mi compañera Celia. Es una actitud unisex que resolví adoptar para dejar claro, de un modo lo suficientemente inocente, mi adhesión a la revolución comportamental de la que tanto se habla. // Me acuerdo de la primera vez que usé una bombacha: tuve una erección inmediata. (...) No me sentí como una mujer usando una bombacha, sentí como si fuera carne femenina y no un fragmento de tela lo que rozaba mi sexo. (...) A mí y a otros frecuentadores del lugar nos gusta creer que [el muelle] es un territorio libre dentro del Brasil dictatorial. La falta de libertad es sustituida por otras libertades: la sexual, la de tomar drogas, la de pensar en la locura que uno quiera..."

Liberemos los elementos constitutivos de ese relato ejemplar de una filosofía matinal, sexualizada, alegre e irónica. La marca social que define el cuerpo como masculino es la malla que recubre la desnudez en la playa. La malla no destaca al sujeto, lo aniquila, reduciéndolo a la condición de todo y cualquier hombre en el rol de macho. El sujeto masculino abraza la revolución comportamental de la que tanto se habla, a fin de no interferir en el estado actual de las cosas. Se reconstruye, en primer lugar, un espacio social en que las marcas del sexo biológico alejan en lugar de acercar las parejas. El sujeto sale a la búsqueda de experimentar, no en el campo minado y estrecho de la política nacional, sino en el campo fugaz e irónico del comportamiento humano. Inventa para sí un estilo, un estilo de vida experimental, que es transformador de la realidad nacional que lo circunda de manera intolerable, limitándole el horizonte. Como señala Sócrates en la Apología, el filósofo, "al enseñar a los ciudadanos a cuidarse a sí mismos (más que de sus bienes), les enseña también a ocuparse de la propia ciudad (más que de sus negocios materiales)".

El sujeto comienza a escribir una historia alegre para el propio cuerpo, que es distinta de las historias sombrías que han sido escritas por la ética sobre las relaciones hombre-mujer. De la vida íntima de la mujer, el sujeto sustrae la pieza más íntima: la malla. Zazá cambia el la malla por la bombacha en el espacio público. Al vestir la pieza femenina, el cuerpo masculino exhibe su propia y nueva intimidad en la playa, en la ciudad, en el mundo, desenmascarando convenciones. Al incorporar la intimidad de lo femenino a la sociabilidad de lo masculino, incorpora también la sociabilidad de lo masculino a la intimidad de lo femenino. Se vuelve otro, sin ser otro en sentido estricto. No se trata de un subterfugio para rediseñar al hombre como mujer, forma poco sutil de autocastración. Habita la inestabilidad del devenir, constituyendo para sí y para el semejante un puente identitario fraterno por donde comenzarán a transitar los diversos géneros. La bombacha es mediadora. Dice el texto que es "unisex". La ambigüedad de la performance potencializa un nuevo estilo de vida, es decir, nuevas emociones humanas, demasiado humanas.

Escribe el narrador: "[...] no me sentí como una mujer vistiendo una bombacha". La siente como si fuera la propia intimidad de la carne femenina rozándole la piel. La bombacha no entorpece los sentidos, los activa, direccionándolos hacía los canales de la sexualidad. Potencia el goce y la alegría de la vida. En ese mismo fragmento, el narrador dice que lo mismo había ocurrido –según su testimonio– con el dramaturgo Julian Beck, del *Living Theater*.

Como la palabra en un poema, la bombacha en el habla pacífica del cuerpo masculino puede ser un arma. Sirve para constituir, por encima de cualquier distinción de género, un espacio fraterno de libertad dentro de la playa de Ipanema, en el muelle. Sirve para que allí, al sol de una nueva mañana, se establezca un reducto clandestino de lucha contra la dictadura militar. La acción de cada uno/a de los frecuentadores del muelle es una *performance*, en el sentido teatral del término, en que el deseo se vuelve el actor más eficiente en la lucha política contra la dictadura. Teatro en vivo, *Living Theater*. El desenmascaramiento del totalitarismo militar no se da por las armas de otro totalitarismo, el ideológico, que se le oponía en el campo de la actualidad. El juego de poder es minado por el más básico de los cuestionamientos éticos que se le pueden hacer, ya que se encuentra estimulado por el análisis de las

relaciones injustas de poder en el plano de las relaciones humanas. El desenmascaramiento de las reglas y acciones de la dictadura se da por una regla y una acción alternativas, orquestadas por sujetos que, en el proceso de liberación del deseo, son actores de un habla performática, tomando ahora el adjetivo (performático) en su sentido lingüístico.

Hagamos también un flash-back teórico. La década de 1980 se abre con un importante desplazamiento en las preocupaciones básicas de Michel Foucault. Vale decir, por una nueva crisis. Sus investigaciones anteriores, prácticamente restringidas al binomio saber y poder, son reorientadas a una tercera dimensión, o sea, por lo que con posterioridad fue siendo conocido como modos de subjetivación. El curso que ofrece en 1980-1981 en el Collège de France, titulado "Subjetividad y verdad", plantea de manera explícita la siguiente cuestión: "(...) de qué manera un sujeto fue establecido como objeto de conocimiento posible, deseable o aun indispensable, en diferentes momentos y en diferentes contextos institucionales". Como primera respuesta a la cuestión, el filósofo se concentra en el período grecorromano, momento histórico en que se da la transformación del pensamiento helénico hacia una moral cristiana. Ese retorno a los antiguos tenía un hilo conductor también explícito, las "técnicas de sí". Son estas, según las palabras de Foucault, los procedimientos presupuestos a los individuos para fijar su identidad, mantenerla o transformarla, gracias a las relaciones de dominio de sí, sobre sí o de conocimiento de sí por sí. El hilo conductor sirve para que el filósofo recoloque el imperativo socrático (conócete a ti mismo) bajo la perspectiva de nuestro tiempo: ¿qué hacer de sí mismo en el presente?

Para responder de manera concreta a las cuestiones (no olvidemos que para nuestro filósofo es indispensable definir el momento y el contexto institucional en que se coloca la cuestión), Foucault vuelve su mirada a textos poco canónicos de la antigüedad. Limita su trabajo de investigación al periodo que va de Sócrates a Gregorio de Nicia. A través de la lectura de estos autores detecta que no es solo la filosofía la que está siendo asimilada al cuidado del alma, también lo está siendo el ascetismo cristiano, que a su vez se coloca bajo el cuidado de sí. Foucault no tiene la intención de *aplicar* los hallazgos y conclusiones a los que llega por la reflexión histórica a la comprensión de los graves problemas de nuestra época. La historia para Foucault, escribe Deleuze, no sirve para establecer nuestra identidad, sino que disipa en favor del otro que

somos. La intención del regreso al pasado grecorromano es la de exhibir a los contemporáneos los presupuestos de la *invención* de un modo de existencia estético por los griegos. Como dice Gilles Deleuze de modo aparentemente enigmático: Foucault va a buscar en la historia el conjunto de las condiciones casi negativas que hacen posible la experimentación de algo que escapa a la historia. Según Deleuze, para Foucault pensar es experimentar algo que escapa a la historia. Sin embargo, la experimentación sin el fundamento histórico se vuelve indeterminada. Por otro lado, la experimentación al escapar de la historia hace pie en la filosofía. Repitamos: pensar es experimentar, como queda claro en el relato carioca que estamos utilizando.

El seminario siguiente de Michel Foucault en el Collège de France –el de 1981-1982, publicado bajo forma de libro ese año en París y titulado *La hermenéutica del sujeto* – sirve para plantear algunas cuestiones complementarias. Me detengo en una de ellas, al tiempo que señalo una aproximación inusitada: Michel Foucault y Jacques Derrida. Me refiero a la lectura que hace Derrida del diálogo *Fedro*. Paralelamente a las especulaciones metafísicas de Jacques Derrida en "La farmacia de Platón", Michel Foucault indaga sobre el modo de existencia en nosotros de los discursos verdaderos. Conduce el pensamiento del lector hacia el citado diálogo platónico, llevándolo a fijarse en el hecho de que el modo de existencia de los discursos debe ser buscado en un movimiento de comprensión del saber sobre sí mismo muy distinto del prescrito por Sócrates, cuando le pide al alma volverse sobre sí misma para reencontrar su verdadera naturaleza.

Para orientarnos mejor en la respuesta dada por Foucault a la cuestión, hagamos un rapidísimo desplazamiento por la lectura que hace Jacques Derrida del diálogo de *Fedro*. La deconstrucción del paradigma platónico apunta al hecho de que la elección de la filosofía como único camino que conduce a la búsqueda de la verdad está configurada sobre dos violentos procesos de jerarquización. Conceptos opuestos –filosofía X sofística, escritura del alma X discurso– son dramatizados en el diálogo platónico para que allí se instale una preferencia. A la jerarquización (filosofía y escritura del alma reciben una distinción positiva) le sigue un proceso de rebajamiento de los otros dos elementos en juego (sofística y discurso escrito reciben la marcación negativa), con la consecuente exclusión de estos últimos del dominio de la metafísica occidental. El fi-

lósofo rebaja al sofista, excluyéndolo de la comunidad filosófica. El filósofo, de pie y al lado de su discurso vivo, lo protege y lo auxilia mientras afirma que el sofista es el "hombre de la no presencia, de la no verdad". Sócrates busca mostrar al joven Fedro, reproductor de las palabras de Lisias, cómo él mismo puede en el futuro producir los propios signos que lo expresan, siempre y cuando no se atenga a la reproducción de textos escritos ajenos y acepte las reglas del verdadero filosofar. A partir de la enseñanza de los sofistas, Fedro había sido adiestrado para convencer a sus oyentes, llevándolos al conocimiento por la verosimilitud. Hacía falta que se liberara de una vez por todas de los *logógrafos* (escritores de discursos).

Retomemos a Michel Foucault donde lo habíamos dejado, o sea, en la "reversión [renversement] del platonismo". Continúa: "Lo que Plutarco o Séneca sugieren, al contrario [de lo que afirma Sócrates], es la absorción de una verdad dada por una enseñanza, una lectura, o un consejo; y esta es asimilada hasta volverse parte de uno mismo, un principio interior permanente y siempre activo de acción". Y concluye, acentuando el peso que comienza a tener la discusión sobre la memoria fuera del paradigma platónico: "En una práctica como esa no se encuentra una verdad escondida en el fondo de sí a través del movimiento de la reminiscencia; las verdades recibidas son interiorizadas por una apropiación cada vez más acentuada".

Conócete a ti mismo, sí, pero por el desvío del discurso del otro, por el desvío de la lectura y de la escucha, por el desvío de la apropiación. O en palabras de Foucault: "Se trata (...) de armar al sujeto de una verdad que no conocía y que no residía en él; se trata de hacer de esa verdad aprendida, memorizada, progresivamente aplicada, un casi-sujeto que reina soberano en nosotros mismos". De manera paradójica, la memoria, antes de ser reminiscencia es apropiación; el presente, antes de ser regreso al pasado es una mirada al futuro; la vida antes de ser balance es proceso y transformación. La memoria (el presente, la vida) se ejercita bajo la forma de "ejercicios progresivos de memorización", teniendo en cuenta el nuevo sentido que le damos a esta palabra.

A partir de la lectura de Marco Aurelio, Foucault redefine el nuevo proceso de funcionamiento de la memoria: "(...) se debe tener en uno mismo una suerte de libro, que se relee de vez en cuando". Ese libro que se relee contiene múltiples voces. El proceso de subjetivación nada tiene

que ver, como en la anécdota brasileña, con la vida privada de un único individuo. Tiene mucho más que ver con el modo en que una comunidad, como en el caso de los frecuentadores del muelle de Ipanema en la década del setenta, experimenta la condición de sujetos al margen del saber constituido y del poder dominante; tiene más que ver con el modo en que se están preparando para entregarse a la invención de nuevas formas de saber (por ejemplo, la ciudadanía) y de poder (por ejemplo, la democracia). Alerta Deleuze sobre el hecho de que en muchas formaciones sociales no son los maestros, sino más bien los excluidos sociales, los que constituyen el foro de subjetivación.

Dijimos anteriormente que la anécdota, que había sido inaugural, hoy es corriente en la medida en que el saber penetró en ella y el poder se la apropió. En su fase inaugural, sin embargo, cuando expresaba un "querer-artista" que era irreductible al saber y al poder dominantes, era la expresión de una "espontaneidad rebelde". Narraba el modo por el cual un modelo ejemplar de comportamiento explota en la cotidianeidad, sustantivando un campo magnetizado, influyente a partir de las intensidades adjetivas que para allí refluyen. Cuando se dice modelo ejemplar es necesario hacer una salvedad. No existe por detrás de la práctica de subjetivación la voluntad de imponer ese comportamiento específico (en este caso, el uso en público de la bombacha en los hombres) como bueno para todas las personas. La experiencia a la que nos estamos refiriendo no se confunde con la del artista pop, que desea imponer a todos, mediante un espectáculo circense, su comportamiento singular como modelo a ser imitado y copiado por sus fans. La subjetivación no se desgasta por los meandros que uniformizan a la mayoría por obediencia al modelo dominante. En otras palabras, a través del experimento vital no se busca una normalización ética teniendo como telón de fondo la estetización del cuerpo humano. Ni imitación ni copia de modelo ejemplar, es decir, ausencia de cualquier deseo jerarquizante. Lo transversal como trazo significante. El experimento vital traduce más bien una elección personal cuyo fin, según palabras de Foucault en una entrevista concedida a Dreyfus y Rabinow, es el de constituir una "vida bella", "de dejar para la posteridad el recuerdo de una bella existencia". Lo ejemplar es lo bello que es ese cuerpo, esa vida.

Sandra Coelho de Souza, en el libro *La ética de Michel Foucault*, en particular en el capítulo "La voluntad de verdad como arte", remarca

la importancia que tiene para el mejor conocimiento de la teoría de la subjetivación el prefacio (1886) de Nietzsche de la segunda edición de *La gaya ciencia*. Recuerda las palabras del filósofo francés que sostienen que sus ideas solo tienen sentido puestas en relación al pensamiento de Nietzsche. El prefacio comienza por una pregunta sobre su propio estatuto: ¿algún prefacio podría familiarizar al lector de un libro con la *experiencia* [cursiva en el original] del autor que preexiste al libro? Es conocida la experiencia por la que pasa Nietzsche. Se había recuperado de una grave enfermedad. Estaba curado, razón por la cual todo en ese libro está escrito con "petulancia, inquietud, contradicción, semejantes al viento en abril".

Todo el libro, afirma Nietzsche, no es nada más que el "júbilo de las fuerzas que renacen, de la fe que despierta en la mañana, y al día siguiente, es nada más que el repentino sentimiento y presentimiento del futuro, de aventuras eminentes, de mares que se abren, de objetivos nuevamente permitidos, objetos de una fe que se renueva". Sandra observa que "todo un dominio de saber es de este modo puesto en relación no al *logos*, sino al cuerpo del hombre". Un cuerpo que había aprendido a vivir con los griegos. Escribe Nietzsche y me apropio de sus palabras a modo de conclusión: "¡Ah! estos griegos ¡cómo sabían vivir! ¡Eso exige la resolución de mantenernos valientemente en la superficie, de conservarnos agarrados a la superficie, a la epidermis; adorar la apariencia y creer en la forma, en los sonidos, en las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia! ¡Estos griegos eran superficiales... por *profundidad* (...) ¿No seremos nosotros, precisamente en eso... griegos? ¿Adoradores de la forma, de los sonidos, de las palabras? ¿Artistas, por lo tanto?".

2001

### Olas cotidianas

Ideas son materia que nunca falta: siempre las hay de todos los naipes y para todos los gustos. Y si nos detenemos en ellas sin buscar directamente los hechos que las inspiran, nos quedamos en la imposibilidad de explicar por qué, de un momento al otro, una de estas ideas, y no otra cualquiera, gana impulso, se alastra, vence y termina por realizarse. Las ideas, en sí mismas, no hacen nada, y para el historiador no deben servir más que como señales, expresiones o síntomas aparentes de una realidad que va por debajo, en los hechos concretos.

Caio Prado Júnior, Formação do Brasil Contemporâneo

El mayor espejismo de lo cotidiano –para quien lo analiza o lo comprende ya analizado– es el hecho de poder ser representado, en su totalidad, como no caótico. Se representa como controlable o subordinable a un orden racional que, por ser histórico en su visión, lo trasciende y a la vez explicita el significado profundo de ese enjambre desordenado de actos y hablas humanas. Gracias a ese control racional se ha impedido la desesperación del hombre frente a la banalidad o fugacidad de lo cotidiano; se ha minimizado nuestra náusea frente a su carácter insólito y salvaje; hemos aumentado nuestra esperanza revolucionaria en pos de una domesticación conceptual de sus subterfugios y sus crisis.

Lo cotidiano –dice el analista en su teoría histórica– no es efímero ni banal, no es insólito ni resbaladizo, no vive de las explosiones insubordinadas. Conducidos por la mano de la razón, con binócu-

los, examinamos – cuando lo hacemos – sus caminos y descaminos de manera ordenada y disciplinada, y concluimos, victoriosos, que esa cotidianeidad es solo aparentemente intratable.

Al desviarnos de lo que presenta como escurridizo, fugaz y aleatorio, nos aferramos a formas duraderas y elásticas que serían las formas del orden y del progreso, responsables por el sentido de nuestra civilización occidental, y como buenos talladores del saber estiramos estas formas –fuerzas, ahora– en dirección al futuro para poder modelarlo mejor según nuestros pronósticos. Cuanto mucho, oponemos un determinado orden general a otro determinado orden general y, sumergidos o perdidos en el océano de la universalidad, pasamos por debajo de la intranquilidad de lo cotidiano, prefiriendo comprenderlo por sus *representaciones* más profundas, o sea, por la prosa de la Historia. Las olas cotidianas, como las del mar, son superficiales.

Con ello no queremos afirmar que esos órdenes explicativos de lo cotidiano, envolventes y universalizantes, disciplinares o evolutivos, no den cuenta de sus características. Alcanza con cualquier reflexión histórica de peso para percibir que el hombre domestica, por el uso de la razón, lo cotidiano, y que ese gesto analítico y hermenéutico, político en un sentido amplio, se explica y se justifica por la coherencia y vitalidad de la interpretación misma. Allí están los sucesivos guerreros y vencedores históricos, y con ellos la historia de Occidente. Lo que deseamos es proponer un problema a nivel del saber y de su alcance interpretativo y, por consiguiente, llamar la atención respecto de otras situaciones cotidianas que no son abarcadas por los órdenes explicativos a nuestra disposición y que, no por eso, carecen de importancia o de significado histórico.

Percibimos, de este modo, que la racionalización de la experiencia cotidiana, al dar cuenta de algunos de sus aspectos (se puede hasta admitir que son los más importantes), hace de cuenta que la está comprendiendo en su universalidad, es decir, en su totalidad. Con ello, los análisis se despliegan en previsiones y caminos futuros que pueden ser negados –y muchas veces lo fueron– porque no se está teniendo en cuenta el peso –también generador de "civilización" – de las situaciones excluidas, es decir, percibidas como no históricas.

La comprensión totalitaria del acontecimiento por el grueso filtro de la razón histórica hace mucho comenzó a ser repensada por los historiadores. Paul Veyne, en su reciente *Cómo se escribe la historia*, advierte acerca del relevante papel "histórico" que poseen ciertos acontecimientos dados como no acontecimientos por la historia clásica. Esa exclusión o represión, realizada por la ciencia histórica, termina por juzgarlos como inexistentes. Gracias al cuestionamiento básico, operado en el campo histórico por la Escuela de los Annales, podemos percibir hoy que:

(...) la historiografía tradicional trataba muy exclusivamente los grandes acontecimientos reconocidos como tales desde siempre; hacia la "historia-tratados-y-guerras"; permanecía sin revisar un área enorme de "no acontecimientos", cuyos límites todavía no percibimos; el no acontecimiento son los acontecimientos todavía no reconocidos como tales (...).

Se halla implícita en el trabajo de esta Escuela y de sus seguidores una posible negación de los postulados básicos constitutivos de la ciencia histórica tradicional. Esa negación aparece en el propio y nuevo movimiento de afirmar otras formas de historicidad. En otras palabras: existen movimiento y significado históricos en los tratados y guerras, pero también en las mentalidades y en la locura. Si fue posible y necesario escribir aquella historia ayer, hoy es posible y necesario escribir estas "otras" historias.

Ahora bien, visto que la historia-tratados-y-guerras ha sido el soporte innegable de muchas otras disciplinas de las ciencias sociales y, por lo tanto, de las explicaciones científicas del comportamiento humano, la duda en relación a lo absoluto de su carácter supone varias otras consecuencias teóricas y prácticas que aún están por ser investigadas, como por ejemplo la cuestión del poder. Al conseguir ubicar la cuestión del poder en esa perspectiva, vemos que el cuestionamiento básico hecho por esas otras formas de historia a la historia tradicional no está tanto en colocar otros objetos como merecedores de la curiosidad histórica del hombre (el llamado "no acontecimiento"), sino en percibir que nuestro conocimiento no tiene necesariamente que pasar por una comprensión de los acontecimientos y de las situaciones que se dan como globales.

La historia tradicional, aun en sus formas más progresistas y revolucionarias, trae en sí una comprensión política de la cuestión del poder –el poder es siempre visto como centralización burocrática, legislativa o jurídica, más o menos autoritaria. Centralización esta que fue la matriz explicativa para el origen del mando en los diversos movimientos políti-

cos, sociales y económicos. De acuerdo a esa concepción centralizadora, el poder trabaja por la totalidad y por la coerción; al no lograr articular los elementos que escapan a esa totalidad, los da como excluidos, como desprovistos de significación, siendo por lo tanto considerados como no existentes. Son elementos inertes, que no ofrecen ninguna fuerza orientadora al hombre, a la sociedad o a la civilización.

Como ejemplo de estas otras historias, se puede citar el caso de la "historia de la locura", de Michel Foucault: desde la Edad Clásica, el autoritarismo de la razón, en convivencia con el gobierno de la polis, excluía del movimiento social al loco, quitándole al mismo tiempo el derecho a la palabra. Sin derecho a la palabra, queda fuera de la comunidad de los hombres, en un hospicio que, a su vez, había sido levantado sobre antiguos leprosarios. Se puede citar, además, la "lectura deconstructora" que Jacques Derrida hizo de la metafísica occidental, donde muestra cómo este edificio teórico solo puede ser erguido con la expulsión de los sofistas del territorio de la filosofía. El sofista es definido por Sócrates como el hombre de la no verdad y, por lo tanto, indigno de figurar en el territorio de la verdadera filosofía.

En la sociedad occidental, el establecimiento de valores racionales y verdaderos no solo se realiza por un proceso falso de comprensión global de los diversos elementos dispares de lo cotidiano, sino también por determinadas estrategias de las que no están exentos los intelectuales mismos en su producción. Son ellos los responsables por la legitimación de los actos puestos en práctica por el autoritarismo centralizador.

En ese sentido, se tornó central –en un determinado y tardío estadio de la actividad de un Michel Foucault y de un Gilles Deleuze– la mejor definición de la relación entre el intelectual y las instancias de poder a la luz de esas nuevas formas de historia.

Manteniendo una crítica radical de nuestra comprensión del binomio teoría y práctica, Deleuze sostiene que concebimos la relación entre los dos elementos "bajo la forma de un proceso de totalización", cuando la relación debe ser colocada hoy de manera distinta, es decir, sin las implicaciones de causa y efecto, sin las presiones de cuño evolutivo y/o determinista y sin la presencia constante del intelectual todo poderoso. La relación entre la teoría y la práctica se da a través de un movimiento no autoritario y no centralizador, que puede ser descripto como de constantes desplazamientos (de "rotación", como pretende Deleuze).

Hay un desplazamiento por insuficiencia territorial y otro por obstrucción del saber. En el primer caso, como toda teoría es local, relativa a un pequeño dominio, su aplicación se da por el cambio de dominio; en el otro, como la teoría encuentra en su propio dominio obstáculos insuperables, se ve obligada a ser rendido por otro tipo de discurso, discurso este que será también responsable por el desvío disciplinar de la búsqueda teórica.

Como ejemplo, Deleuze cita el caso de la actuación de Michel Foucault en el momento en que organizó el grupo "información prisión", después de haberse interesado teóricamente por el fenómeno del encierro en el siglo XIX. La finalidad del trabajo teórico de Foucault junto a las prisiones y los prisioneros no buscaba permitir que el filósofo pasara de la teoría a la práctica, liderando, de manera aislada o carismática, el movimiento al aplicar sin temor su teoría. La práctica de la teoría de Foucault –afirma Deleuze– estaba en otro lugar; se desplazaba sensiblemente en relación al "sujeto" y al "lugar" de la teoría. La reflexión teórica de Foucault sobre las condiciones de encierro en nuestra sociedad posibilitó que los prisioneros comenzaran a tomar la palabra, antes negada por las diversas instancias del poder judicial. En numerosas ocasiones, el pasaje de la teoría a la práctica se da por un "sistema de rotación", en que no un existe escenario y un actor principal, sino desempeños múltiples y variados en los diversos espacios de la sociedad.

Estos desplazamientos no son, por lo tanto, un mero juego formal. Son responsables por el cuestionamiento de la posición del intelectual dentro de la sociedad burguesa, pues ha sido él –aun cuando tomara las posiciones más progresistas– un "sujeto", o una "conciencia representante o representativa", autosuficiente y soberbia, portavoz de aquellos que al final no le delegaron la palabra. El intelectual era el dictador de la palabra ajena. Constata Foucault, no sin perplejidad:

Ahora bien, lo que descubrieron los intelectuales es que las masas no los necesitan para saber; ya saben con perfección y claridad, mejor que ellos (...). Existe, sin embargo, un sistema de poder que elimina, prohíbe, invalida este discurso y este saber [el de las masas].

Existe, por ello, una forma de crisis específica, en el nivel de lo cotidiano, que se genera por la mano discrecional e intolerante del poder totalitario, poder este que -insistimos- ha sido legitimado por el ejercicio intelectual mismo dentro de las sociedades modernas. Esta crisis, debido a que no llega a tener voz junto a las instancias autosuficientes del poder, no era enunciada, o lo era pero de manera equivocada e injusta.

Esta crisis de la cual estamos tratando, que despierta la experiencia del hombre en su cotidianeidad, puede pasar por el encarcelamiento del loco o por el silencio del prisionero, seres que son "hablados", respectivamente, por la Psiquiatría y por el Derecho, pero siempre desprovistos de voz propia cuando se llega a sus mínimas aspiraciones de vida, o a sus mínimos deseos cotidianos. La crisis está en la propia condición del indio en nuestras Américas, relegado a su propia reserva, gozando de privilegios y no de derechos a los que tiene derecho; sin alternativas plausibles para su futuro, manipulado por las manos generosas y por los decretos asesinos de las instituciones que lo protegen. El indio ve con tristeza en el horizonte histórico de la modernización el exterminio de su raza. Esta crisis pasa por el corazón del negro que, recorriendo calles y casas, fábricas y oficinas, salones y clubes sufre en carne propia los prejuicios sociales o económicos, prejuicios que lo llevan a expresarse, en connivencia con la instancia autoritaria del poder blanco, a través del juego de cintura o del malandraje -he aquí su caricatura, que termina siendo una imagen corriente. Esta crisis pasa por el hombre o por la mujer que, al hacer una opción sexual de su agrado y que escapa de los designios de lo "natural" y de la procreación, ve las murallas de la intolerancia levantarse contra su comportamiento, construyendo el cubículo del estigma y la soledad.

Busquemos un ejemplo de salida que nos parece falso para este tipo de crisis. En el imaginario del negro americano, en plena década del 60, estaba el sueño futuro de un presidente negro ocupando la Casa Blanca, en lugar de los sucesivos blancos que la habían ocupado. Ahora bien, lo que los activistas negros olvidaban es que un presidente americano negro es apenas un presidente más. Como mucho, lo que conseguiría sería modificar la cuestión de la injusticia social: colocar al negro por sobre el blanco. En el poder, hecha la inversión, el presidente negro no acabaría con las variadas formas de injusticia, solo elaboraría otro género de injusticia, si acaso consiguiera elaborarlo.

Por todas estas razones, las crisis del hombre en su experiencia cotidiana no pasan por la prosa de la historia y por la acción de los políticos. Han sido habladas por una voz política inmadura e insegura, perdida en el temor en el que siempre vivió. Inmadura e insegura, pero llena de pasión. Esta voz escapa a los designios del buen sentido y aun de la objetividad, porque sabe que por detrás de la voz de la experiencia no está tanto el buen sentido, sino el prejuicio; sabe que por detrás de la ciencia no está tanto el saber objetivo, sino el poder totalitario. Hablando la voz de la minoría y la pasión, estas crisis cotidianas podrían aparecer en el tejido histórico de nuestra época como las llagas de los nuevos mártires de cualquier fuerza totalitaria. No nos ilusionemos: el sufrimiento es la forma que el poder globalizante elige y delega como comportamiento "justo" para los grupos marginalizados y minoritarios. Del sufrimiento es necesario escapar como el diablo escapa de la cruz. La pasión marginal que habla es afirmativa y alegre, sin los grilletes de la pesadilla histórica y sin las corrientes del estigma cotidiano.

Sin embargo, no se deben buscar allí "movimientos sociales", en el sentido clásico de la expresión, porque no se trata de una actitud colectiva que busca un cambio en el conjunto de la sociedad; más bien son coágulos que expresan, en su parcialidad y pasión, la voz de pequeños grupos sociales coherentes y asfixiados por la aplanadora de la civilización occidental. Esas crisis, en lugar de reglamentar los grupos sociales con vistas a un movimiento, sirven para pulverizar la sociedad, exhibiéndola en su diversidad democrática. Por estas crisis –y no por un retorno del ideario liberal– es que deben pasar las aspiraciones más legítimas de una democracia socialista.

Si estas son formas de reivindicación social, política y económica, que tienen su origen en análisis recientes del comportamiento político por parte de grupos minoritarios dentro de una sociedad que solo comprende el saber y el poder bajo la razón totalitaria, existen todavía otras intensas experiencias donde la tónica de la respuesta es la invención, o sea: un saber.

La invención, a nivel de lo cotidiano, se hace más presente y significativa en sociedades dependientes, pobres y en constante necesidad de los medios indispensables para su sobrevivencia. Tanto en el plano individual como en el familiar, tanto en el plano de los grupos sociales como en el de la comunidad, la escasez es la madre de la invención en el atribulado y caótico día a día de las sociedades en vías de "modernización". Da origen a formas de hacer que son manifestaciones de

subterfugios e iniciativas. Esas actitudes y disposiciones terminan por ser antidisciplinarias y ahistóricas, irrumpiendo en todo momento en la pantalla de lo cotidiano colectivo para diseñarlo del modo menos doloroso, aunque desmañado.

La dependencia económica de las sociedades periféricas en su proceso de industrialización, la transferencia de la tecnología, la proliferación de las multinacionales por el llamado tercer mundo, las injusticias sociales y la explotación laboral, etc. han sido, naturalmente, objeto de análisis e interpretación por parte de cientistas sociales y por partidos políticos. Cientistas y políticos, con sus respectivos análisis, proponen una teoría y una acción globalizantes que entregan soluciones reformistas o revolucionarias, abarcándolas en un movimiento generoso, discrecional y globalizante, con vistas a un futuro más equilibrado. Esos estudios científicos, como estamos intentando demostrar, terminan pasando por alto las formas de hacer que los individuos, en el interior de grupos marginalizados o carenciados, diseñan y utilizan para salir de la encrucijada en la que viven. Estas formas – "revoluciones minúsculas", como sostiene el grupo de la revista *Autrement*– se desarrollan en una senda que no es la histórica en el sentido tradicional del término.

Simplifiquemos nuestras consideraciones de índole general con un ejemplo concreto y preciso que las vuelva más ricas.

Nadie ignora que la implantación de la industria automotriz en Brasil, durante la década del 50, generó profundas transformaciones en los hábitos de la población, proporcionando a los grupos económicos favorecidos el confort del auto propio en sus recorridos diarios. He aquí un primer problema que afecta la relación del ciudadano con la ciudad y los grupos económicamente menos favorecidos. Dejemos este ejemplo de lado, pues su interés es menor para nuestro actual razonamiento.

A la vez, la industria automovilística, por ser una industria altamente sofisticada en un país con desigualdades económicas enormes, genera también una enorme cantidad de basura, que también es de alta calidad material.

Cualquiera que observe con atención los barrios pobres o las villas verá cómo la lata vacía y desprovista de significado económico para el comercio comienza a tener una utilidad general de donde no está excluido el uso constante de la imaginación y de la habilidad para transformar de manera creativa el objeto descartado por la sociedad de con-

sumo. La lata vacía sirve para transportar agua, sirve de maceta para las plantas, una pequeña lata sirve como recipiente de alimentos y líquidos, sirve además –de forma extraordinaria y poética– para confeccionar avioncitos y autitos para los niños. ¿Quién no ha visto, en sus viajes por el interior, avioncitos y autitos hechos de lata? ¿Quién no vistió sandalias con suelas de goma gastada? ¿Quién no calzó esas sandalias y no le agradeció al artesano popular por la comodidad frente a la rigidez de los zapatos producidos industrialmente?

Aun antes de que los teóricos hablaran sobre el reciclaje de la basura en la sociedad de consumo, o sobre los peligros ecológicos de la basura industrial, ya las clases populares habían encontrado una forma de volverla útil en su vida cotidiana, ya sea alejando de casa el recipiente de plástico, ya sea luchando contra la carestía del producto industrializado, impracticable para sus bolsillos de salario mínimo.

Esta búsqueda de equilibrio ecológico, aun antes de haber sido una necesaria y urgente reflexión teórica de grupos avanzados dentro de la sociedad posindustrial, asustada con el empobrecimiento gradual de su hábitat "en progreso", es un hacer de las clases populares. Es su saber. Lo descartable es un gesto al que no pueden adherir los grupos necesitados y todos los que se preocupan con la calidad de la vida sobre la tierra.

El necesario e indispensable *desvío* en la línea del progreso histórico pasa por el hacer de las poblaciones necesitadas. Este hacer nos enseña a enfrentar –con armas nuevas e inusitadas para la reflexión histórica– la tecnocracia.

El *sentido* de la historia y el *desvío* de las minorías y de la ecología constituyen la mayor encrucijada que deja perplejo al hombre comprometido del presente. Están en cuestión tanto el desempleo y la distribución de la renta como sus sucesiones, la industrialización y el poder centralizador.

1981

# Destino: globalización. Atajo: nacionalismo. Recurso: cordialidad <sup>6</sup>

"El nacionalismo y el cosmopolitismo siempre se llevaron bien, por más paradójico que parezca; desde Fichte, varios ejemplos podrían atestiguarlo. En la lógica de ese discurso 'capitalístico' y cosmopolita, lo propio de tal nación o de tal idioma sería ser un cabo para Europa; y lo propio de Europa seria, analógicamente, sería avanzarse como un cabo hacia la esencia universal de la humanidad. Avanzar, esta es la palabra [...] Europa se considera un avanzo – la vanguardia de la geografía y de la historia. Avanza como un avanzo, y compite al otro cesar de hacer avanzos; para inducir, seducir, producir, conducir, propagarse, cultivar, amar o violar, colonizar, colonizar ella misma".

Jacques Derrida, L'autre cap

Fascinados por las experiencias y las palabras que, en las discusiones cotidianas, aparecen dominadas por el concepto de *globalización* o de *mundialización*, los artistas y pensadores del arte se entregan más y más a críticas –y especulaciones– en torno a la monstruosidad que fue la centralidad europea en la idea de universalidad cultural y artística. Dan continuidad al trabajo de esclarecimiento sobre lo que se venía, y todavía se viene entendiendo, por *universal* –Historia Universal–, desde los tratados filosóficos y estéticos del siglo XIX, evidentemente eurocéntricos.

En un comentario reciente a un libro de Jacques Derrida, el pensador marroquí Abdesselam Chedaddi preguntaba: "¿Y si Europa no estu-

<sup>6.</sup> Traducido del portugués por Rodolfo Alpízar Castillo.

viera ahí donde la ubican los "europeos-europeos?". Más que la réplica o la negación de la presencia y del poder de la cultura europea en el resto del mundo, la conjunción si y la pregunta traducen la hipótesis que agrega un nuevo significado al adjetivo europeo, en virtud de la intervención regional musulmana - hasta entonces silenciosa en los confines del eurocentrismo-. La ausencia presente de los musulmanes durante el período colonial generó inusitadas inscripciones de Europa fuera del mapa rigurosamente europeo, y continúa generándolas en el actual período poscolonial. Siendo Chedaddi un derridiano, su intención es poner a la vista y hacer operativo un proceso inédito de globalización, por descentrado geográfica y culturalmente del antiguo continente -o de la civilización occidental-. En su amplitud metafórica, el proceso de reinscripción de Europa en su lado de afuera, en la otra margen del Mediterráneo, sería conducido o reconducido por la experiencia cultural y artística que los ciudadanos del resto del mundo -en las respectivas naciones y regiones- recibieron y todavía reciben de Europa y de su descendiente directo, los Estados Unidos de América.

La conjunción y la pregunta del excolono francés no escamotean en los sótanos del mapamundi neoliberal las reliquias de la monstruosidad perpetrada en el *resto del mundo* por la colonización occidental, muchas veces a sangre y fuego. Por el contrario, las reliquias del colonialismo son contradictoriamente exhibidas como garantía de gratitud, cultivadas como fueron en el terreno de la *insuficiencia relativa* que era, y para muchos es, lo *propio* del pensamiento crítico no occidental.

En una fecha reciente, el cineasta chino Zia Zhangke escribió y dirigió el filme *The World*, cuya acción transcurre en un parque temático que se encuentra a dieciséis kilómetros de la ciudad de Beijing – *The World Park* –. Por encima de las imágenes de monumentos grandiosos de las civilizaciones no asiáticas, como la Torre Eiffel, aparece sobreimpresa la frase: "Usted puede conocer el mundo sin salir de Beijing". Siendo referida como el centro del mundo, la capital china existe en oposición al *resto del mundo*, en lo que se transforman Occidente y su tradición. El cineasta afirmó en una entrevista: "Los monumentales parques mundiales están concebidos para satisfacer la añoranza de una parte de la población por el resto del mundo. El parque es una muestra de la curiosidad del pueblo chino y de su deseo de pertenecer a una cultura mucho más global". En el descentramiento global propuesto por el

filme, China se convierte en el centro. Sin embargo, la curiosidad china no apunta a provocar la envidia o el odio de los asiáticos por el resto del mundo, en este caso Occidente y las otras grandes civilizaciones que se les escapan en el insano acontecer diario. Hace hincapié en la originalidad municipal de Beijing que, al convertirse simbólicamente en centro descentrado del mundo, resuelve el problema del turismo externo de los ciudadanos chinos mediante el recurso del parque temático que puede ser visitado en el tren local. Desde la primera escena del filme, cuando el personaje principal sale gritando por una curita, se entiende que el cineasta buscó una solución a corto plazo para la representación dramática de una nueva globalización.

A semejanza de lo que ocurre en cierta enciclopedia china ideada por Jorge Luis Borges, la imaginación fértil de los nativos del país oriental es el motor que transforma las antípodas de Europa en participantes privilegiados de aquello que de manera tradicional no se da como perteneciente a ellos ya que, en la condición de asiáticos, se sitúan fuera del llamado mundo civilizado. Por el uso de maquetas realistas, si bien de dimensiones poco atrevidas, el filme dice que el mundo es uno solo, cuando es visto por la curiosidad intelectual china y la imaginación artística de quien se considera habitante del resto del mundo; o sea, siempre que se vea desde una perspectiva universal más tolerante y desde una perspectiva municipal menos xenófoba.

En Las palabras y las cosas, Michel Foucault fue sensible al carácter revolucionario de la fértil e iconoclasta imaginación sin límites geográficos de Jorge Luis Borges. La China idealizada por el argentino –afirma el europeo Foucault– da indicios del modo "como el encanto exótico de otro pensamiento es el límite del nuestro". ¿No sería la transgresión de la noción de límite, propuesta por la enciclopedia de Borges, la mejor metáfora para describir el Otro-embutido-en-Occidente que es hoy América Latina, y el Occidente-embutido-en-el-Otro, tal como en la pregunta de Chedaddi o en el filme de Zhangke?

En los casos antes presentados, aquello que se dio en una pequeña escala geográfica asume de manera voluntaria el inmenso y poderoso espacio del planeta; esto es, asume el mundo que se le escapaba a gran escala y lo achata. Lo local asume lo universal para inscribir mejor el proyecto existencial y cultural de los ciudadanos y de las naciones no occidentales en un mapamundi del cual fueron excluidos por la globalización neo-

liberal, occidentalizante. Para ello –está claro– sería indispensable borrar –si bien de manera simbólica o metafórica– los trazos autoritarios de un único sentido de la cultura dada como *referencia* y cuestionar, pero no necesariamente rechazar o repudiar, el alcance sin límite conquistado por la intolerancia occidental. Como parámetro reflexivo para comprender el límite occidental en expansión, el pensador marroquí y el cineasta chino recurrieron a la noción de crisis, que es abarcada –como recomienda el paquistaní Kishmore Mahbubani en *Can Asians think*– por el correspondiente ideograma chino. Tal ideograma combina dos caracteres que representan, respectivamente, "peligro" y "oportunidad". En el peligro globalizante nace la oportunidad de la transformación local, ya que el resultado puede traer el enriquecimiento mutuo.

Del paquistaní –por la vía de la *oportunidad* como forma de *work in progress*– viene la más sorprendente nota de optimismo para la comprensión de la actual crisis de la globalización occidentalizante:

El mundo será un sitio mucho más rico cuando Occidente deje de asumir que solo su civilización puede ser calificada como universal. El único modo en que la cultura occidental podrá salir de su estrechez mental es cuando sea capaz de concebir, primero, la posibilidad de que la mentalidad Occidental es limitada en sí misma.

En consecuencia, otra pregunta persiste: ¿será que Occidente llegará a concebir su propio límite, sus limitaciones, sin las respuestas del resto del mundo que se le ofrecen con efervescencia, pero a priori acorraladas en perspectivas localistas o regionales? ¿O será que Occidente solo concebirá el propio límite y sus limitaciones si es forzado por las vías de los levantamientos y de la subversión, hoy llamadas terroristas? Agréguese que, cuando la idea de límite surge en el interior del pensamiento occidental intolerante, de inmediato es recubierta por la noción de ilusión romántica, cuando no es apartada a tal distancia que se vuelve casi invisible.

Llevar a Occidente a volverse sobre sí mismo para que, en los abusos infligidos en el pasado, se haga consciente de la monstruosidad y establezca algún límite en su expansión desmedida por el mapamundi, ¿no fue esa la doble tarea delegada a la etnología por el pensamiento occidental? Jacques Derrida escribe que el etnólogo "incluye en su discurso las premisas del etnocentrismo al mismo tiempo que lo de-

nuncia". El filósofo franco-argelino agrega en otras y más definitivas palabras: "Se trata de plantearse expresa y sistemáticamente el problema del estatus de un discurso que toma de una herencia los recursos necesarios para deconstruirla".

Mi contienda en esta charla es de que hay en la cultura brasileña de los años 1920 un notable momento histórico en que un grupo de artistas consideró necesario hacer creer que hacía falta establecer, por retracción nacionalista, un límite al antiguo expansionismo bélico y a la cultura occidental, agregando a la herencia positiva de la cultura colonizadora el sentido de su monstruosidad. Mediante la afirmación regional, deconstruían lo que desde el descubrimiento había sido dado como un proyecto universal de formación educacional y cultural de los habitantes del nuevo país. ¿Sería posible que, ante la orden de "¡Alto ahí!" dada por los intelectuales y artistas modernistas, Europa introyectara la monstruosidad pasada y, sin rencor y sin vociferar, estableciera y asumiera su límite? ¿Asumiría la propia limitación sin anunciar el fracaso del emprendimiento regional o la inevitabilidad de futuros conflictos en el plano político y económico?

En búsqueda de valores estéticos universales, el artista brasileño sufría en la piel el *peligro* tanto de la imitación silenciosa del europeo como de la expresión bajo la forma de copia fotostática, y, por eso, se aventuraba por la *oportunidad* de manifestar la fuerza creativa (para recurrir a los dos caracteres chinos –peligro y oportunidad– que componen el ideograma crisis). El límite de Occidente se concibió en los años 1920 como agigantamiento y exorbitancia de una minúscula y terrible crisis *local*, la cual fue representada por la *pluralidad de las etnias* constitutivas de la nación brasileña y de la identidad de sus legítimos ciudadanos.

A semejanza de lo que ocurrió en los ejemplos no europeos antes vistos, el artista brasileño, al querer empalmar la identidad nacional en Occidente, recurrió a un *atajo*: lo *nacional* y, algunas veces, lo patriótico, como es el caso de los participantes del grupo *Nhengaçu Verde Amarelo* (1929). La nación no europea y sus ciudadanos tendrían que pasar necesariamente por un *desvío* momentáneo en la ruta que los llevaría a alcanzar los valores universales ambicionados. Tal como aparece en el filme de Zhangke, lo universal en China es una maqueta escenográfica de Occidente, telón de fondo de un drama humano que se da en el descentramiento geográfico-cultural. En Brasil y en los años 1920, el

acceso a lo universal se dio por la maximización de la pluralidad étnica. La interacción entre las varias etnias se reconoció como forma y fuerza originales –el mestizaje *espontáneo*–.<sup>7</sup> Con el correr de las décadas, lo espontáneo se concretó y se transformó en el *prefabricado* consensual de la nacionalidad por construir, incluso si en la aplicación del molde se neutralizaban las justas aspiraciones de los grupos étnicos en afirmación.

Una vez que se excluyen los excesos patrioteros y ufanistas<sup>8</sup> y se analiza con cuidado el ejemplo de la generación de 1922, se tiene en las manos una situación útil para la comprensión de la crisis por la que las distantes civilizaciones no occidentales pasan en este momento. Al mismo tiempo que se ajustan internamente a los efectos de la globalización occidentalizante, quieren divergir de la *orientación* exclusiva que se les dicta desde fuera.

En la década de 1920 los modernistas brasileños se asociaron en un movimiento vanguardista de gran expresión nacional, al mismo tiempo que prestaban su voz al coro de los que seguían descontentos con la filiación de los conciudadanos a los patrones excluyentes administrados por el excolonizador "europeo-europeo", para retomar la expresión de Chedaddi. A un lento y gradual proceso colonial de formación educacional por la identidad de *exiliado* europeo en tierras no europeas, en este caso en tierras brasileñas, el artista proponía –por el atajo de la pluralidad étnica y por el mestizaje espontáneo– un descentramiento de la cultura dominante que le servía de referencia.

<sup>7.</sup> Recientemente, Caetano Veloso (http://www.youtube. com/watch?v=Crs8R7enWQI) incurrió en un equívoco al establecer una ecuación entre la actual actitud política de Barack Obama y el tradicional mestizaje espontáneo en Brasil. En el primer caso, el posracismo es una actitud estratégica y política del Partido Demócrata (no estuvo y nunca estará anclada en un mestizaje espontáneo del pueblo norteamericano). Como propuesta en campaña presidencial, el posracismo solo pudo surgir después de actos revolucionarios del Estado inspirados por activistas no mestizados, verdaderos second class citizens («ciudadanos de segunda clase»), de lo que es ejemplo mayor Martin Luther King. Como actos revolucionarios me refiero, por ejemplo, al programa equal opportunity (igual oportunidad) y el de cuotas de ingreso en la universidad para negros y latinos. Barack Obama es ciertamente producto del segundo programa y tal vez del primero. El candidato del Partido Republicano decía, a imitación de Bill Clinton cuando apoyaba a la esposa, que el oponente se valía del race card (recurso de la raza), cuando en realidad se está valiendo del inmenso corazón político norteamericano.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup>. De *ufanismo*: actitud, posición o sentimiento de quienes se vanaglorian desmedidamente de las bellezas y el potencial de Brasil. (Alusión al libro *Por que me ufano do meu país*, del conde Afonso Celso) (Nota del traductor).

A través del atajo ofrecido como don por la historia y la economía locales, el artista no abandonaba el horizonte anunciado por la vanguardia europea, y monopolizaba el territorio y los actores sociales hasta entonces no nombrados, excluidos. Y avivaba la armonización de la condición poscolonial con el venero de las culturas indígenas precolombinas y de las africanas trasplantadas al Brasil por los barcos negreros. La mera descripción histórica de la pluralidad étnica –"flor amorosa de tres razas tristes", para retomar el verso parnasiano de Olavo Bilac– se transforma en la condición sine qua non del Manifesto Pau-Brasil (1924) y del Antropófago (1928). Las manifestaciones locales de la vanguardia actúan como factor de diferencia en el mapamundi y proponen un modo original de composición artística.

Si la fundación de la Universidad de São Paulo en 1934 es consecuencia de la "institucionalización del modernismo", como quieren sus historiadores, la relevancia de la enseñanza suministrada a los estudiantes paulistas por los jóvenes profesores Claude Lévi-Strauss y Roger Bastide no es mera coincidencia. Al primero de ellos le tocó la parte de los habitantes del Nuevo Mundo antes del descubrimiento de Cristóbal Colón –léase *Tristes tropiques*—; al segundo, la de los africanos trasplantados como esclavos para la agricultura brasileña –léase *O candomblé da Bahia*—. La propia formación europea de los profesores proponía a los alumnos brasileños el acceso académico a la especificidad étnica de la joven nación y a la identidad de los conciudadanos excluidos de la ciudadanía plena durante el proceso de colonización.

Gracias a la enseñanza pública de nivel universitario, la cultura brasileña se robustecía con el saber europeo que le había sido –y continuaba siendo– ofrecido como referencia. Al traer hacia el mapamundi de la vanguardia artística al habitante no europeo desposeído de sus tierras o usado como mano de obra esclava por la colonización lusa, el modernista no solo cosía con hilo eurocéntrico las vestimentas de un nacionalismo combatiente, sino también operaba un consecuente proceso de descentramiento de Europa en los trópicos. El viejo continente no era solo posesión del europeo-europeo. En verdad, lo más arriesgado de la cultura europea se alimenta de la decisión de ser arma de doble filo, como lo estaba siendo desde Montaigne y Jean-Jacques Rousseau, y en aquel momento lo era en las enseñanzas e investigaciones etnográficas de Lévi-Strauss y Ro-

ger Bastide. A las excepciones a la regla se aplica de manera ejemplar una famosa frase de Jacques Derrida en *L'autre cap*: "lo propio de una cultura es no ser idéntica a sí misma".

Estamos a finales de 1924, o sea, dos años después de la conmemoración del centenario de la Independencia de Brasil. Con ejemplos tomados de las cartas intercambiadas entre el poeta paulista Mário de Andrade y el minero Carlos Drummond de Andrade, recordemos la materialidad de la experiencia ciudadana del artista brasileño.

Pocos meses después de que la caravana de jóvenes paulistas se hubiera adentrado por las ciudades históricas de Minas Gerais, sirviendo de cicerones al poeta franco-suizo Blaise Cendrars, que entonces nos visitaba, Drummond pasó a mantener correspondencia con Mário de Andrade. Ante el joven Carlos Drummond, que confiesa en una carta el deseo de haber nacido en París y no en Itabira do Mato Dentro; ante la inequívoca preferencia del minero por *ser un exiliado parisiense* en tierras brasileñas, Mário decide asumir la condición de mentor. Había que corregir la trayectoria de jóvenes como Carlos Drummond que –después de la revolución artística que la Semana de Arte Moderno representó en 1922– nacían para el arte brasileño. En la intención de presentarse como vanguardista, el joven minero se salía en verdad de órbita. El día 24 de noviembre de aquel año escribe a Mário de Andrade:

Tengo la opinión que el panorama brasileño es mediocre. Soy un mal ciudadano, lo confieso. Es que nací en Minas, cuando debí nacer (no vea petulancia en esta confesión, le ruego) en París. El medio en que vivo es extraño: soy un exiliado. Y esto no sucede solo conmigo: "Yo soy un exiliado, tú eres un exiliado, él es un exiliado".

¿Dónde estaba la fuerza del pensamiento joven, sofisticado, inconformista y agresivo del joven poeta minero? Ni en las cercanías geográficas ni dentro de él. Venía siendo alimentada por la lectura sustantiva, en lengua francesa, de los clásicos y modernos autores occidentales. La fuerza estaba fuera de Minas y de Brasil, en París, y es por eso que conjugaba con elegancia y tedio el indicativo presente del verbo *ser*, acompañado de un *exiliado* –yo soy un exiliado. Todos somos exiliados.

Carlos Drummond tenía entonces veintidós años, y tal vez sea por eso que pueda declarar con cándida sinceridad la fuente de la ex-

trañeza intelectual y política que experimenta al vivir y al ilustrarse en el hábitat que, no obstante, le es propio. Su malestar existencial y educacional –y obviamente literario– es culpa de los hados. Por haberlo hecho nacer fuera del mapamundi civilizado, lo excluyeron del movimiento universal de las ideas. Al juzgar la geografía provinciana como medioambiente nada propicio a la auténtica creación literaria, Drummond considera inmoral a la nación –se desprecia a sí mismo y, de paso, a los conciudadanos–. En tierra de penitentes, se exceptúa del pecado original del mestizaje espontáneo y se confiesa listo para tomar las riendas de la moralidad pública. De esa forma señala hacia el nítido y vergonzoso *vacío cultural* donde vegeta el artista brasileño y, de manera general, el ciudadano. El antipatriotismo es la tónica. Es "un mal ciudadano". El futuro poeta habría sido obligado a entrar en la cultura occidental por la puerta trasera del mapamundi.

En caso de que estuviera en los Estados Unidos de América, el joven Carlos Drummond tendría algo que ver con el indígena o el afronorteamericano, desprovistos legalmente de derechos y beneficios, considerados como second class citizens, sin acceso a lo nacional. La semejanza trae complejidades y merece un mejor análisis. Miembro de la elite rural brasileña y perteneciente al clan de los Andrade, el joven Carlos Drummond tenía pleno acceso a lo nacional; sin embargo, se presentaba al colega paulista como un second class citizen, apartado de los derechos y beneficios de lo universal. Bien medido y evaluado, el sentimiento de descalificación (ciudadana, intelectual, moral, literaria...) provenía de la experiencia concreta -había nacido fuera de la casa redentora de Occidente-. A semejanza del indígena y del afronorteamericano, que no tenían derecho a sentarse en restaurantes chics y participaban de la buena comida servida por la ventanilla de los puestos de comida, el artista brasileño no visitaba las librerías del Quartier Latin y se alimentaba de libros franceses en los cajones invadidos por el tufo del largo viaje marítimo.

A semejanza de los insumisos excluidos por el sistema social norteamericano, Drummond se alimentaba en de "comida hecha". Tenía que rodear el restaurante espiritual por el exterior, forzar la entrada a la Ciudad Luz por la puerta social y comprar libros en pleno Quartier Latin. ¿Algún policía de aduana le habría impedido la entrada, como todavía ocurre con nuestros emigrantes pobres? Al contrario del second class citizen en América del Norte, el hijo de hacendado

podía darse el lujo de ser voluntarioso, y por eso declara su propósito, generalizándolo para todos los brasileños de buena voluntad. Su objetivo es programático y político: "Lo que todos nosotros queremos (lo que, por lo menos, imagino que todos quieren) es obligar a este viejo e inmoralísimo Brasil de nuestros días a incorporarse al movimiento universal de las ideas".

Bien conectado con el ideario de las vanguardias europeas y con los eventos literarios que tenían lugar en París, en duelo por la muerte en octubre de Anatole France, Mário de Andrade logra adscribir la condición de second class citizen del mundo en el rastro de los admiradores del maestro francés<sup>9</sup>. Le debe de haber sido de ayuda la lectura del panfleto que, semanas atrás, los surrealistas habían redactado bajo el título de *Un cadavre*<sup>10</sup>, y distribuido por la ciudad en una obvia maniobra de desacralización del mito Anatole. Le competía a él, Mário, imitar al joven Louis Aragon que, en el panfleto citado, preguntaba: "Avez-vous déjà giflé un mort?" ("¿Ya dio usted una bofetada a un muerto?"), y hacer semejante pregunta al futuro gran poeta brasileño. Le competía repetir las palabras de André Breton, que cito:

<sup>9.</sup> Una frase escrita por Drummond – "Debo muchísimo a Anatole France, que me enseñó a dudar, a sonreír y a no ser exigente con la vida" - merece el comentario cáustico de Mário: "¡Pero mi querido Drummond, no ve usted que ese es todo el mal que aquella peste maldita le hizo! Anatole enseñó además otra cosa de la que usted se olvidó: nos enseñó a tener vergüenza de las actitudes francas, prácticas, vitales. Anatole es una decadencia, es el fin de una civilización que murió por ley fatal e histórica. No podía ir más adelante. Todo lo que es decadencia está en él. Perfección formal. Pesimismo diletante. Bondad fingida porque es desprecio, desdén o indiferencia. Duda pasiva porque no es aquella duda que engendra la curiosidad y la investigación, sino la que pregunta: ¿será? irónica y cruza los brazos. Y lo que no es menos grave: es literato puro. Hizo literatura y nada más. Y actuó de esa manera con que usted mismo se confiesa alcanzado: estropeó a los pobres mozos haciendo de ellos unos lánguidos, unos flojos, sin actitudes, sin valor, dudando de si algo vale la pena, de la felicidad, del amor, de la fe, de la esperanza, sin esperanza alguna, amargos, inadaptados, horrorosos. Eso es lo que hizo ese hijo de puta. ¿Fue grande? Lo fue. Fue incluso hasta genial en algunas páginas. Poquitas, gracias a Dios. ¿Fue elegante, fino, sutil? Lo fue, lo fue, lo fue. Pero también fue un hijo de puta, porque las grandezas que engendró no bastan para pagar uno solo de los males que hizo. Usted dice que él le enseñó a no ser exigente con la vida... ¡Qué es eso! Si usted se confiesa un inadaptado y tiene un equivocado desprecio por Brasil y los brasileños".

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup>. El panfleto de 1924 viene firmado por Philippe Soupault, Paul Éluard, André Breton y Louis Aragon, y se encuentra en la antología *Documents surréalistes*, organizada por Maurice Nadeau (París, Seuil, 1948).

Con [Anatole] France, se va un poco del servilismo humano. ¡Que sea de fiesta el día en que se entierran la astucia, el tradicionalismo, el patriotismo, el oportunismo, el escepticismo, el realismo y la falta de corazón! [...]. Para guardar su cadáver, que se vacíe si se quiere un armario del andén que contiene esos viejos libros "que él tanto amaba", y que se lance todo al río Sena. Es necesario que el muerto no levante polvo.

Mário de Andrade se entrega a la formulación de máximas nacionalistas, que dibujan una trayectoria intelectual accesible a todo joven brasileño ilustrado que se pretendiera artista en un medioambiente poco fértil para la creación literaria original. Entrando aquí y allá en evidente contradicción con las críticas hechas por los surrealistas a Anatole, escribe a Carlos Drummond:

Avanzo incluso que mientras el brasileño no se abrasileñe es un salvaje. Los tupis en sus chozas eran más civilizados que nosotros en nuestras casas de Belo Horizonte y São Paulo. Por una simple razón: no hay civilización. Hay civilizaciones. [...] Nosotros, imitando o repitiendo la civilización francesa, o la alemana, somos unos primitivos, porque estamos todavía en la fase del mimetismo. Nuestros ideales no pueden ser los de Francia, porque nuestras necesidades son enteramente otras, nuestro pueblo otro, nuestra tierra otra, etcétera. Nosotros solo seremos civilizados en relación con las civilizaciones el día en que creemos el ideal, la orientación brasileña. Entonces pasaremos de la fase del mimetismo a la de la creación. Y entonces seremos universales, por nacionales.

El hijo del hacendado, en realidad *second class citizen* del mundo occidental, tenía antes que asumir el papel y la condición del *second class citizen* brasileño, indio o negro, todavía sin acceso a los derechos y beneficios nacionales. El antipatriotismo exigía como antídoto una revaluación de la pluralidad étnica nacional y, por eso, para mantener como referencia los ideales universalistas sustentados por Europa, afirmaba de manera estratégica la devoción a la madre patria.

El mentor alimenta al discípulo con paradojas. Brasileño citadino que imita o repite otras civilizaciones, que no se abrasileña, es el verdadero salvaje, ya que en su choza nuestro indio es civilizado. Hay que tomarlo como referencia. Si fuéramos desvergonzadamente nacionales, seríamos universales. Habremos escapado con mucho de la fase de mimetismo. Es notable que, en el auge de la aclimatación del nuevo arte brasileño a los patrones del universalismo europeo, Mario recurra a la necesidad romántica de asumir el lado llamado "monstruoso" de la ciudadanía brasileña. Él había sido responsable de la exclusión del pasado precolombino como forma de saber y negaba la presencia cotidiana de los esclavos africanos, entonces exesclavos. La pluralidad étnica en los trópicos –veneno instilado por la colonización lusa en el período colonial– se convierte en remedio contra el proceso por el que pasaba el brasileño letrado, que había optado por la exclusividad del universalismo a *l'européenne*. No obstante, los auténticos second class citizens brasileños continuaban sin acceso a los derechos y beneficios nacionales y eran dados como indispensables auxiliares de los intelectuales en la formulación del acceso del modernista a lo universal.

Al estimular retórica y políticamente a los excluidos de lo nacional, aunque sin llegar a pasarles directamente el derecho a su propria habla, Mario quiso que todos se rebelaran contra el muro que venía delimitando el terreno por donde circulaban los habitantes letrados del país. El inconformismo era contradictoriamente optimista, va que apuntaba, en primer lugar, a arrasar el antipatriotismo de algunos y, en segundo lugar, a negar la falta de autoestima de los ciudadanos. Le competía al joven artista abrir dos huecos en el cerco interno de la occidentalización brasileña. Este le impedía, por un lado, tener acceso a las fuentes imperecederas de la vida salvaje tupiniquim y africana y, por otro, arrimarse con provecho propio, afirmativo, a las fuentes vanguardistas de la cultura universal. La noción interna de límite, doble en este caso, les había sido impuesta por la expansión de la civilización europea en los trópicos. Lo universal eurocéntrico, a su vez, no debería sentirse ajeno a Brasil. Por el contrario, continuaba irradiándose por la nación de manera natural, ya que la elite letrada asumía de buen grado los modelos propuestos por la vanguardia artística europea. Se garantizaban la apertura de los huecos y también el enrejado.

Los dos huecos abiertos en la reja –al señalar ambos hacia la subversión de límite nacional, cuestionando a su vez la expansión de la colonización europea– orientan el pensamiento brasileño y el arte auténticamente vanguardista que llamaría avacalhados<sup>11</sup>, tomando el término prestado de Rogério Sganzerla y *O bandido da luz vermelha*. Identifico pensamiento y arte como avacalhados si fuera verdad que en la etimología del verbo avacalhar, según atestigua el diccionario, está la noción de vacío, vacuo. El avacalhado es lo que experimenta el ser humano desprovisto, aquel que está falto de recursos para tener acceso a lo que ambiciona. El algo que falta –la incorporación al movimiento universal de las ideas– es consecuencia de los hados adversos, escribe Drummond. Mário no debería ver petulancia en el joven que le decía haber preferido nacer en París. Si la sensación de vacío no es resultado de la voluntad política del ciudadano, el avacalhado lo es, legítimamente.

Concedido por la pluralidad étnica de la nación y por el mestizaje espontáneo, el atajo nacionalista -tal como fue propuesto por los miembros intelectualizados de la elite blanca en los años 1920 - llenaba el vacío, que dimensionaba el proceso nacional de ajuste, meramente mimético, a los ideales universalizantes de las vanguardias europeas. A semejanza del nacionalismo donde es gestada, la avacalhação nacional sobrepone una especie de orden ficticio local en el desorden concreto que representa la modernización por la centralidad europea y, con posterioridad, norteamericana. Por el pedido en préstamo a la historia nacional de monedas devaluadas en lo cotidiano -el indigenismo y el abolicionismo-, se ordenaban las exigencias locales de la expresión moderna y original. La historia nacional se expresaba mediante cuerpos que desentonaban si eran presentados en compañía de las clases privilegiadas. "Ver con ojos libres", tal vez sea el modo simpático en que el artista se armonice con la avacalhação. El auténtico second class citizen brasileño - el indio y el afrobrasileño, insistamoscontinuaba sin acceso a lo nacional.

La fuerza nacionalista llevaba a los ciudadanos letrados –naturalmente acostumbrados a las indispensables formas de liderazgo local– a sentirse, no obstante, alimentados por algo que, en realidad, existe aquí

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup>. Mantengo el vocablo original en portugués para que se siga mejor el razonamiento del autor. Según los diccionarios *Porto*, *Aurelio* y *Houaiss*, *avacalhado* es «ridiculizado, desmoralizado», y también "descuidado" (del verbo *avacalhar* "desmoralizar, rebajar"; *avacalhação*: "acción y efecto de *avacalhar*"). Se trata también, para el autor, de dejarse direccionar por el sentido etimológico de "avacalhado", como "vacío" y "vacuo". (Nota del traductor).

sin tener derecho de ciudadanía en las lecturas extranjeras o en las discusiones resultantes de ellas. Válvula de escape para la tensión creciente, el nacionalismo llevaba, cuando mucho, al vanguardista brasileño a sentirse *vis-à-vis* de la cultura de referencia europea, lo que él, en la condición de *second class citizen* sin acceso a lo universal, se sentía *vis-à-vis* de sus coterráneos no privilegiados por la monstruosidad de la colonización. Todos –descendientes de europeos sin acceso a lo universal, indígenas y exesclavos africanos sin acceso a lo nacional– expresaban la nacionalidad en la condición de hombres huecos<sup>12</sup>.

¿Estarían buscando un modo antropológico de composición de la nación, una recomposición por el corazón nacionalista? ¿Estarían recurriendo al inexistente sentimiento de fraternidad nacional, que brotaba en la puerta trasera de la vanguardia europea y se desplegaba por Brasil bajo la forma de fraternidad étnica espontánea? En realidad, recomposición y fraternidad eran doblemente avacalhadas, ya que se esfumaban en el entorno político y económico desordenado e injusto. Constituían una seudosolidaridad nacional, de la que no estaba exenta la nota patriarcal – judgmental, para tomar prestado el vocablo a la lengua inglesa—. Calzada de buenas intenciones, la avacalhação causó, sin embargo, y todavía causa, el entorpecimiento, la obstrucción de los canales de comunicación de los grupos política y económicamente carentes de privilegios con la sociedad civil y el Estado. Como ciudadano, el artista era un porte-parole simpático a la causa que defendía, pero no al second class citizen que decía estar representando.

Léase el conmovedor "Dois poemas acreanos", de Mário de Andrade. Habla sobre la experiencia del cauchero en la remota Amazonia, sentida por el corazón distante y paulista del poeta. En la segunda parte del texto, titulada de manera sintomática "Acalanto do seringueiro" leemos: "Compañero, ¡duerme! / Pero, nunca nos miramos / ni oímos, ni nunca / nos oiremos jamás... / no sabemos nada uno del otro, / ¡no nos veremos jamás!". ¿De qué fraternidad, de qué solidaridad se habla? Recubierto por la condición de recurso cultural, apoyado en el trípode étnico que se fue representando desde el siglo XIX por la noción de mestizaje espontáneo, el nacionalismo sentimental modernista se expresaba ajeno a la sangre que corría por las

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup>. Ver el poema "The hollow men", de T.S.Eliot: "Shape without form, shade without colour".

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>. "Acalanto" en portugués es una composición musical basada en las canciones de cuna; cualquier copla usada para arrullar niños. (Nota del traductor).

venas del artista. Era tan abstracto como los buenos sentimientos cristianos de los que Mário, por lo demás, es defensor. Pasaba lejos de la convivencia fraterna propiciada por la etnia común, y más lejos de la solidaridad de naturaleza biológica. Era simpatía, en el sentido griego de la palabra. ¿Cómo no recordar la máxima de Benjamin Constant?: "El dolor despierta en nosotros, ora lo más noble que hay en nuestra naturaleza, el valor, ora lo más tierno, la simpatía y la piedad. Nos enseña a luchar por nosotros, a sentir por los otros". El nacionalismo modernista es figura de aparato y lucha, para permanecer en el campo de las flores de la retórica que recubren el mundo del patriotismo sentimental. Es idealización.

La pluralidad étnica y el mestizaje espontáneo volvieron al artista brasileño compatible con lo que, culturalmente, le faltaba. En la *avacalhação*, el artista no conjugaba más el verbo *ser* acompañado del predicado *exiliado*; conjugaba antes la geografía de allá acompañada de la ancestral de acá. Eso, una vez que se atendiera al hecho de que la palabra étnica –sobre todo en el sentido político que pasó a tener después de las luchas de los afronorteamericanos y de los *native americans* en los Estados Unidos a partir de la década del cincuenta– tendría que fluir por la fraternidad de sangre y ser expresión de un cuerpo biológico. Solo el cuerpo étnico espontáneo necesita disfrazarse con vocabulario artístico que se le escapa sanguínea y corporalmente.

La válvula de escape nacionalista –aunque útil en términos de incentivo a la creación original y de ajuste a las circunstancias de la miseria del ambiente ante las demandas modernizadoras de la época– no transformó al artista brasileño en europeo. La compensación por su falta de acceso al "movimiento universal de las ideas" puede haberlo convertido en un ciudadano más consciente o, por lo menos, provisto de buenos sentimientos nacionalistas.

En 1936 Sergio Buarque de Holanda publica el ensayo *Raízes do Brasil*. De inmediato, fue el primer y más exigente intérprete del modernismo brasileño de la década del veinte. En Sérgio Buarque, la *cordialidad* no tiene *a priori* valor social, político o moral. Solo tiene valor comunitario. Semejante a la simpatía, que gana cuerpo bíblico en "Dois poemas acreanos", de Mário de Andrade, la cordialidad gana sentido por el significado etimológico. En virtud de la prole equivocada de libros y ensayos que generó, Sergio siempre consideró oportuno reafirmar que el concepto es usado "en su sentido exacto y estrictamente

etimológico". Cordial tiene su origen más lejano en cor(d)-, "corazón", y más reciente en el latín medieval, cordialis, que significa "relativo al corazón". El concepto expresa el traspaso hacia la vida comunitaria de emociones y sentimientos originados en el corazón del individuo. Antecede, pues, a cualquier aplicación social, política o moral, por ese o aquel intérprete de Sergio Buarque. El "concepto", si lo fuera, precede a cualquier decisión de significado.

La cordialidad es afecto, sin dirección político-social o significado mundano preconcebidos. El hombre cordial puede trillar el camino del bien y el camino del mal, del amor y de la violencia. Está equivocado el buen samaritano que avizora un único sentido de la cordialidad –el del bien–, y lo congela como *virtud* del brasileño. Está equivocado el perverso que advierte un único sentido de la cordialidad –el del mal–, y lo congela como *defecto* del brasileño. O, mejor, son correctos a la manera de cada uno de ellos, y no según la lección de Sergio Buarque.

En términos de la deconstrución de Jacques Derrida, la cordialidad no es un concepto, es un *indecidible*. Es el vocablo de sentido ambiguo que precede a toda decisión individual de significado. Repítase: la cordialidad puede expresar tanto la amistad como la enemistad, tanto la concordia como la discordia. Compete al usuario definir su sentido por el uso que de él hace en una frase.

Al considerar la cordialidad como naturaleza *ambivalente* de la identidad nacional, se quiere decir que el vocablo nunca significa solo fineza, aunque tenga, sin embargo y de manera paradójica, que significarla para que haya la *posibilidad* de la buena convivencia social entre brasileños totalmente diferentes, y entre brasileños y extranjeros que se desconocen y tienen que entrar en contacto prolongado. Brasil, comunidad nacional y cosmopolita, no puede ser un agrupamiento de individuos solo bondadosos o solo feroces. Son bondadosos y feroces. El brasileño busca la *familiaridad* entre opuestos en casa y en el concierto de las naciones –de ahí su contribución mayor a la deconstrución de la historia universal intolerante y eurocéntrica.

El ciudadano brasileño madurado por la vanguardia europea fue el ser humano que, al significarse, buscaba un vocablo que antecedía a los opuestos –era cordial–. Era corazón. La máscara de la identidad modernista –la de la cordialidad– marcaba un retorno de las tradiciones familiares, auténticamente brasileñas, al mundo contemporáneo masifi-

cado. Gracias a ella el brasileño moderno podía recargar las baterías de la supervivencia en la metrópolis de la máquina y de las luchas sociales. La cordialidad tenía y todavía tiene el estatuto de *reserva*, en el sentido bancario del término. El brasileño firma el cheque de la cordialidad en los momentos deficitarios, de crisis. El cheque tiene fondos.

Ante los ejemplos de Chedaddi y de Zhangke, englobados estratégicamente por Mahbukani –que propone como significado para la actual crisis en la globalización los dos caracteres que componen el ideograma chino–, ¿tendríamos que deshacernos hoy de la fraternidad y la solidaridad *avacalhadas* del modernismo, representadas de manera simpática, pero irresponsable, por nuestra pluralidad étnica? No lo creo. Sin que se afecte el significado de *cordialidad*, tal como fue propuesto por Sergio Buarque, hay que establecer una diferencia de orden *político* entre el Brasil de los modernistas y el de hoy, determinada por el cuestionamiento de la noción de mestizaje *espontáneo* como el prefabricado de lo legítimamente nacional.

Para eso basta que, frente a la realidad histórica representada por los tres autores extranjeros citados, se invoquen las reacciones violentas a la implantación en Brasil del sistema de equal opportunity, o en la universidad brasileña del sistema de cuotas. No se trata de imitar, sino ante todo de no dar continuidad a la avacalhação. En el cuestionamiento de lo espontáneo saldrá desfavorecido el artista brasileño de los años 1920 y el universitario de hoy que escondieron y esconden la pluralidad étnica bajo el falso ropaje nacional de democracia racial espontánea. Sin embargo, Sergio Buarque saldrá favorecido del paralelo. Fue él quien proporcionó a todos, de manera indistinta, la creación de la indecidible cordialidad y la reflexión sobre su importancia como mecanismo de compensación y de armonización comunitaria en los momentos históricos de crisis de la diferencia. Al apuntar hacia lo nacional, el recurso de la cordialidad siempre está atento al buen concierto de la nación y de esta en el conjunto de las naciones.

En el caso de los tres autores citados, el clamor contra la monstruosidad de la occidentalización corre por la sangre étnica no occidental común y se expresa por el color de la piel, cuya identidad siempre escapó al expansionismo eurocéntrico. El filósofo, el cineasta y el ensayista dan voz étnica al cuerpo biológico no occidental como manifestación sensible e inteligente del deseo de significarse originalmente en el mundo

que se globaliza. Es el cuerpo biológico étnico no occidental y el color de la piel no caucásica quienes establecen el *límite* del expansionismo occidental, indispensable para cualquier reconfiguración universal y descentrada del mapamundi. Los ensayistas y el cineasta citados observan el *peligro* inminente de la homogenización por la intolerancia, pero no lo rechazan con armas de fuego. La condición desfavorable (económica, social, cultural...) los alerta hacia los conciertos y desconciertos internos. En ella ven la *oportunidad* para la benéfica e indispensable transformación nacional o regional. En el caso brasileño, el clamor por la justicia étnica acabó siempre por destemplarse bajo el quemador de lo prefabricado nacional progresista, que se europeizaba por los patrones estrictos del arianismo en los trópicos, o por el blanqueamiento del ciudadano de descendencia no occidental.

Por lo tanto, las especulaciones en torno a la monstruosidad de la globalización en aquellas otras regiones del planeta no están dando origen a un *porte-parole* que es mero traductor del medio ambiente europeizado o norteamericanizado. Por el contrario, el nacionalismo se asume como diferencia étnica responsable. Como afirmó Michel Foucault, "el encanto exótico de otro pensamiento es el límite del nuestro". O, como escribió el poeta Adão Ventura:

para un negro el color de la piel es un puñal que alcanza mucho más en lleno el corazón.

2008

2

**CINE Y ARTES** 

## Caetano Veloso como superestrella

Para Alôncio

El tema de la diferencia anulada o invertida se encuentra en el acompañamiento estético de la fiesta, en la mezcla de colores contrastantes, en el recurso al travestismo...

René Girard, La violence et le sacré

El misionario se muestra alarmado con ese desprecio por la obra del Creador: ¿por qué los indígenas modifican la apariencia del rostro humano? [...] Lo que quiera que imagine, siempre se trata de engañar.

Lévi-Strauss, Tristes tropiques

1.

La revista norteamericana *Confidential* buscó mostrar, en la década de 1950, que las estrellas de Hollywood eran *distintas* en la vida real, y peores. Peores de lo que parecen. Las estrellas tenían una vida en el escenario o en la pantalla, y otra bien distinta en la vida real. El buen reportero del escándalo, de la prensa marrón, como se decía entonces, era aquel que, saltando rejas y atravesando muros de ciprés, luchando contra guardaespaldas y perros entrenados, conseguía ingresar y sorprender al astro fuera del altar y de su comportamiento ritual. Ingresar dentro del hogar con oídos y cámara para capturar la vida privada, aunque al fin y al cabo apenas recibiera a

cambio un proceso judicial. Louis Malle hizo un filme con Brigitte Bardot sobre eso. Dicen que Fellini también.

O entonces: el espectador veía un film de Ray Milland en que hacía el papel de borracho. Comenzaban a decir que su interpretación era tan *realista* que debía ser borracho también en la vida de todos los días. El estudio invitaba a los periodistas de las revistas del corazón para entrar sin ceremonias en la casa de Ray: se necesitaba fabricar una versión "mejorada". En la intimidad del hogar, Ray es un excelente padre de familia, extremado y cariñoso, amante de la esposa y de los hijos (y dale con las fotos de abrazos y ternuras). Eso sucedió debido al éxito de un film llamado *Farrapo humano*. <sup>14</sup>

El título del film pegó y ahora se transforma, en nuestro texto, en metáfora para el astro de entonces: harapo humano. Una revista decía y probaba que Tony Curtis había sido delincuente infantil. Otra decía que llevaba una vida de ciudadano honrado y cumplidor. Marilyn posó desnuda para un almanaque – fue portada de diario. En ese entonces necesitaba el dinero, decían. Marlon Brando, sudado y en camiseta, interpretando un polaco bestial, agredía a un reportero indiscreto. En los boliches era visto de smoking al lado de delicadas y angelicales hijas de Oriente.

La prensa amarilla o rosa: cualquiera de los colores, basados cada uno en criterios establecidos por la verdad de la comunidad, es decir, por el código de comportamiento y de valores dictados por la *middle class* americana y que las revistas reafirmaban, a través del elogio o de la crítica, al hombre o al actor. No se podía salir fuera de las convenciones sociales y profesionales, con riesgo de ser despreciado mucho más por la máquina publicitaria que por el público propiamente dicho. La prensa especializada tomaba las riendas de la información y de la presión, de la represión comunitaria. Decían: arte es ilusión y artificio, de acuerdo, pero el hombre por detrás debe ser *distinto* al actor. Mejorado o empeorado: nunca proponían *un* retrato del actor/hombre o *un* retrato del hombre/actor; nunca buscaban una *identidad* entre el actor y el hombre, identidad que *excediera* los contornos definidos por la llamada vida real o por la llamada vida artística, configurando finalmente una persona que pudiera ser artificial en toda su simplicidad. La prensa

<sup>14.</sup> El título en inglés es "The lost weekend" y en español "Días sin huella". Dejamos el título en portugués, que significaría "harapo humano", porque el autor lo utiliza en su argumentación (Nota de los traductores).

actuaba como si el artificio fuera la máscara que debía ser señalada, que necesitaba ser despegada del rostro de manera constante. Quitar el maquillaje del rostro del hombre para poder entregarle la responsabilidad del ciudadano actuante dentro de la comunidad. Poner maquillaje en el rostro del actor para indicar el comienzo de la ilusión, del espejismo. ¡Luces! ¡Cámara! El actor no puede seguir siendo hombre. El hombre no podía seguir siendo actor fuera del estudio.

### 2.

La superestrella es la *misma* en la pantalla y en la vida real, en el escenario y en el comedor, en la televisión y en el bar de la esquina, en la disco y en la playa, porque nunca es sincera, siempre está representando, siempre deliciosa y naturalmente artificial, siempre sorprendentemente actor, siempre escapándose de las leyes del comportamiento dictadas para los *otros* ciudadanos (y obedecidas con recelo). Porque es distinta de los otros, es siempre la misma. Para indicar que el espacio instaurado por la superestrella es el de lo *mismo*, Caetano Veloso en su show ofrece una interpretación muy especial de "Partido alto", de Chico Buarque, interpretándola en el escenario como si fuese el propio Chico. Comenta la revista *Veja*:

Hay un gran impacto en la versión del samba "Partido alto", de Chico Buarque, cantado como si Caetano estuviera borracho...

La superestrella vive en toda su plenitud y contradicción comunitaria los 365 días de carnaval y de la máscara ajena. Ese es el sueño de Caetano, para él y para los otros: "En qué medida esa explosión (el carnaval) se puede generalizar, se puede extender al año entero" (*Bondinho*, n°34). Ser el disfraz de Carmen Miranda todos los días y todos los minutos, en todas las calles y en todos los escenarios. Ser 365 días la fiesta y lo sagrado, interrumpir de golpe lo cotidiano, abrir las mandíbulas del monstruo, creando un clima perpetuo de fantasía y de misterio religioso. Hacer del mundo el templo, el "templo del caetanismo" –como gustan de señalar los periodistas–. Ser el disfraz de Carmen Miranda con constancia y alegría, liberando los sentidos y sentimientos atrapados por la

vida social, por la llamada vida seria, del trabajo y del reloj que marca las horas. Carmen Miranda es la que llevaba la no seriedad al extremo de la paradoja (la no seriedad es la seriedad) y al extremo de la realidad ilusoria del arte (lo real es el artificio), pues ella, nos dice Caetano:

tiene un aire absolutamente burlón y no hay nada más profundo y serio, y más terrible, que lo que está diciendo (*Bondinho*, n° 34).

El público no quiso aceptar que terminaran de golpe con el juego de la diferencia, entre el actor y el hombre, entre lo serio y lo artificial, entre la responsabilidad y la fantasía, entre el harapo y lo humano –y protestó. Protesta que se reprodujo en la prensa. La superestrella respondió con su jerga: "Sem essa, bicho, é a época do desbunde"<sup>15</sup>.

3.

El desbunde no puede ser definido como si fuera un concepto y mucho menos como si se tratara de una regla de comportamiento. Es más bien un espectáculo en el que se hermanan una actitud artística de vida y una actitud existencial del arte, confundiéndose ambas. Llevar el arte al escenario de la vida. Llevar la vida a la realidad del escenario. Representar en el escenario la realidad de la vida. Representar en la vida la realidad del escenario. La superestrella puede actuar gratis para el público de la calle, puede actuar en la calle, para poder presentarse despojada frente a los espectadores que pagan caro para ver su espectáculo en boliches o teatros. Simplemente trae al escenario esa misma figura artificial y fantasiosa consumida en las distintas apariciones públicas y documentadas con cariño por los fotógrafos. Tanto en la calle como en el escenario, la superestrella es un elemento catalizador: es el significante que indica, dentro del grupo social al que se acerca, que va a comenzar el espectáculo, que

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup>. Decidimos dejar la frase en portugués porque se trata de un modismo muy específico y epocal. Admitiría sin embargo una traducción como la siguiente: "No me jodas, che!, es la época del reviente". La palabra *desbunde* se relaciona a un período histórico que abarca las décadas del sesenta y setenta y se utilizaba para referirse a nuevos hábitos comportamentales de los jóvenes, como el uso de drogas y la libertad sexual. (Nota de los traductores).

llegó la hora del carnaval. Como en un *collage* surrealista, al verla se levanta el telón y se encienden las luces. Las relaciones entre las personas se desplazan del plano de la vivencia cotidiana a la pura representación. La superestrella es el significante en que las miradas se encuentran para una metamorfosis carnavalesca. Resulta difícil definir entonces el contenido de este significante, pues el significado es variado y diferente, polisémico. Geraldo Mairink, en la revista *Veja* (19/01/72), en una misma frase recurre a tres definiciones distintas para Caetano, todas acertadas y contradictorias, que condicen solo con el momento y solo con él:

Aplaudido en la entrada como un dios, Caetano salió bajo los aplausos que no se dedican a las divinidades, sino a los artistas; y, además de todo, a las personas que nos gusta.

Es dios, es artista, es persona: es superior, es distinto, es semejante. Todo al mismo tiempo.

Porque Caetano es siempre igual y puede ser "espontáneo" en el escenario. Esa fue la primera dificultad que tuvo para entrar en el mundo artístico: "En el estudio no le creían ... Caetano tenía que cantar de esa manera, espontáneamente..." (Rolling Stone, nº 13). Caetano ya sabía que lo espontáneo en el escenario se paga con lo extravagante en la vida real, pues solo el extravagante despierta el comentario, que es el alimento diario de la superestrella, su néctar y su ambrosía, su repasador donde se limpia las manos sucias de las canciones. La superestrella es noticia sin quererlo, es seguida sin saberlo. La patota de Pasquim no puede comprenderlo: cuando anunciaron que Caetano iba a ser padre, transcribieron la noticia del Jornal do Brasil y comentaron al margen: ";Y de la madre nadie habla? ;Caetano va a ser padre solo? ¡Viva el progresismo de boletería!". Los diarios dijeron que Caetano regresó de Londres con sus pieles, envuelto en ellas. La superestrella ya lo es fuera del escenario, de la pantalla, del video, del disco, y no necesita probar nada más para poder ser superestrella en el escenario, en la pantalla, en el video, en el disco. Necesita ser espontáneo, ser él mismo. Solo necesita accesorios. Muchos accesorios. Uno de ellos, el más difícil, es el más costoso: un buen gerenciamiento.

4.

Tárik de Souza cuenta que a Guilherme de Araújo le dicen "maquiavélico creador de mitos". Roberto Freire le pregunta, en una entrevista para *Bondinho* (n° 34), sin esconder cierta malicia e indiscreción: "Dicen que usted influenciaba en el comportamiento escénico, en el comportamiento frente al público. Que usted creaba una imagen con las ropas". Guilherme de Araújo responde en una entrevista similar para la *Rolling Stone* (n° 13): "Fue todo muy simple. Pasé por un local y les compré [caftanes]. Era un modo de que el público comentara y Caetano enseguida se sintió muy bien con el nuevo traje". Agrega más adelante, en un tono difícil de ser definido de modesto o arrogante: "En el momento del mayo francés [...] yo le dije que debía hacer una canción con la frase É proibido proibir". <sup>16</sup> El mismo Guilherme Araújo, en el comienzo de la carrera de Caetano y Gil, "buscaba, para las columnas sociales, colocar [fotos con] ropas que se pudieran describir".

Con este último truco del empresario, la superestrella salía del espacio reservado a las noticias dedicadas al arte y entraba en el espacio *realista* de las columnas sociales, que comentaban sin ninguna discriminación tanto el espectáculo de la vida diaria como el del escenario. El público se interesaba no tanto por el modo como Caetano se presentaba en el escenario, sino cómo representaba en la vida real. Y eso porque iba al escenario con la misma ropa que vestía diariamente. El cronista de *Veja* (19-01-72), que cubría la llegada de Caetano al aeropuerto del Galeão y su show en el teatro João Caetano, percibe eso por medio de un significativo *como* que destacamos en la siguiente transcripción:

[...] el Caetano Veloso de 1972 vestía un modesto pantalón color arena, de tiro bajo, y un blusón Lee muy corto, desprendido, con el ombligo al aire. Ropas como mínimo "distintas", *como* el overol que usaba al desembarcar en el aeropuerto del Galeão...

Después de haber descubierto que no podía continuar para siempre con los jeans que la hicieron conocida en "Carcará", y de haber comenzado a cantar los sambas satíricos de *society*, Maria Bethânia comenzó a

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup>. Caetano Veloso, efectivamente, compuso una canción con aquella frase.

vestirse con la elegancia de la *haute couture*. Marcos André, O *Globo*, 18 de noviembre de 1968, sostiene:

En el almuerzo del Museo de Arte Moderno, por más increíble que parezca, la mujer más elegante era Maria Bethânia...

Para el columnista social era increíble que una artista que se vestía hasta entonces con jeans desteñidos pudiera presentarse muy bien vestida en un almuerzo elegante. No había entendido que tanto el jean como el vestido *haute couture* son artificios de y para el mismo espectáculo, y querer caracterizar una persona, la superestrella, por lo más exterior del artificio y lo más efímero –la moda– es siempre querer llevarse un susto. No se pueden usar jeans para todo siempre, ni ropas de plástico, descubrió Caetano. Se cambia de ropa como se cambia un departamento de decoración. Un joven columnista de *Rolling Stone* (n°2) se entusiasma con la variación de colores en las sucesivas decoraciones de la terraza de Ipanema donde vive Maria Bethânia, así como Marcos André se había entusiasmado con los cambios de traje:

Una decoración que cambia por lo menos tres veces al año (ahora todo es rojo, antes azul).

#### 5.

Muchos accesorios caros, estamos viendo, que deben ser obtenidos en términos puramente económicos. La superestrella es un objeto caro por definición. Esa afirmación, en apariencia obvia y que no debía merecer mayor atención de nuestra parte, sufre sin embargo objeciones por parte de una generación que viene cuestionando teóricamente, y el comportamiento social mismo, los valores del mundo capitalista, de la sociedad de consumo. Pese a la macrobiótica, pese a la simplicidad (sofisticada, por supuesto) de los jeans y las camperas Lee, pese a que la vida diaria se desarrolle sobre todo dentro de la banalidad (artificial, por supuesto) de lo cotidiano, pese a todo, Caetano y Gil son objetos que necesitan dinero para moverse, para representar en la vida real y en el escenario. Y porque necesitan y porque son escuchados y seguidos por

los que *no* tienen dinero, allí surge una constante fuente de malentendidos que tanto Guilherme Araújo como Caetano y Gil buscan aclarar en todas las entrevistas. Transcribimos este significativo fragmento de la entrevista con Guilherme Araújo (*Rolling Stone* n° 13):

Pregunta: ¿No existiría una contradicción que artistas del *underground* que se presentan para un público casi siempre sin dinero, cobren entradas?

Respuesta: No, en todo el mundo se cobran. Sólo no conseguí aquí algo que vi afuera, una variación bien grande de los precios de acuerdo a los lugares elegidos. Lo que sucedió, por ejemplo, en este programa de la *TV Globo*, fue que los chetos de Río se resignaron a pagar 90 cruzeiros para ser extras de un *tape*.

Guilherme de Araújo se enoja con un joven más ansioso y hippie en la puerta del Teatro João Caetano:

Entonces tenía que decirle, si te compraste esta túnica hindú, tenés tu bolso, tenés cigarrillos, podés perfectamente pagar los 10 cruzeiros de la entrada.

Y subraya además que no puede existir ningún tipo de discriminación en el comportamiento financiero del empresario:

En Bahía, quince parientes de Caetano quisieron ir a verlo y tuvieron que pagar entradas...

Y las informaciones de ese tipo y tono son constantes. Por ejemplo, Caetano se queda con el cincuenta por ciento de la ganancia líquida y los músicos con el otro cincuenta, mientras Guilherme recibe su veinte por ciento de renta bruta. De este modo, la profesión de músico acompañante, que es mal paga en todo el mundo, recibe un tratamiento decente por parte de la superestrella brasileña, al menos es lo que dicen. El famoso show para la *TV Globo* tuvo sus cifras citadas y recitadas en todos los periódicos y revistas, y fue comentario de los jóvenes más radicales.

Poco a poco, sin embargo, esa contradicción va siendo resuelta, pues los caetanistas del '72 ya no son más los tropicalistas del '68. Hubo

una transformación en el espíritu del grupo que se hizo visible rápidamente en el poema de bienvenida que Luís Carlos Maciel<sup>17</sup> escribió para Caetano en el primer número de *Rolling Stone*: "El trío eléctrico está en las calles, el sol está fuerte, el mar está calmo y la pereza resbala en la calle Chile...". Con mucha agudeza, la revista *Veja* describe:

Los tropicalistas de 1968 hacían largos discursos y se defendían con teorías no siempre ejemplarmente claras [...] El impacto de la música de Caetano Veloso y Gil sobre el público joven tenía un fuerte núcleo de protesta.

Después, el viaje. Ya los caetanistas del '72 están en "otra", como dice la citada revista: "La música como sonoridad, la disponibilidad con relación a la vida, las experiencias personales, el aprendizaje del cuerpo, la macrobiótica". Aquello que se dio en llamar de "curtição" 18, y que buscamos definir en el texto "Os abutres" [Los buitres] 19, sobre la literatura de Waly Sailormoon y Gramiro de Matos, y que lleva un epígrafe de José Vicente: "Somos la búsqueda, la entrega, el hambre, y somos también los buitres de la basura americana". Además, es José Vicente quien tiene una frase definitiva sobre el problema monetario, apelando con propiedad al carácter mezquino de este tipo de crítica:

En el caso de Caetano, decir por ejemplo que Caetano ahora es consumo. Yo creo que él está más allá de eso. No podemos ser mezquinos a este punto (*Bondinho* n° 39).

También es cierto lo siguiente: la superestrella no sabe lidiar con la sociedad de consumo. Parece siempre querer insinuar que existe una diferencia radical entre la música en el momento en que es divulgada por primera vez y luego, cuando ya no tiene dueño, ya habiendo entrado de lleno en la "banalización" de las interpretaciones de cantores y orquestas de lo más diversas. Tal vez haya sido Chico

 $<sup>^{17}\!.</sup>$  Sobre Luís Carlos Maciel, le<br/>er "Cadê Zazá? O la vida como obra de arte", en este mismo volumen

<sup>18.</sup> Al igual que "desbunde", "curtição" es una palabra anclada epocalmente en el mismo período y podría ser traducida como "disfrute" (Nota de los traductores).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup>. El autor se refiere a otro ensayo, también de 1972, publicado en el mismo *Uma literatura nos trópicos*. (Nota de los traductores).

Buarque quien más haya sufrido los daños de este fenómeno ("La Banda", "Carolina", etc.), y es de él de donde proviene el grito de desahogo durante la puesta de "Roda-Viva":

Y qué tristeza es asistir meses después a su desteñido trabajo en un programa de domingo a la tarde en la televisión, bailarinas cansadas moviendo sus piernas de acá para allá, en ritmo de protesta. Es por eso que me incluyo en el rol de los burlones. Un mes después de haber compuesto mi samba ya no es mío. Es mercancía expuesta al consumo, desgaste, ridículo y rechazo.

## **Paréntesis**

Gerencia y accesorios y problemas económicos, referidos a la superestrella *tupiniquim*, en los términos de país en desarrollo. Pues en el caso de la banda inglesa Rolling Stones las cosas suceden de modo semejante, pero en escala majestuosa, cuidado solo dispensado hoy en día a los grandes estadistas y a los pocos grandes millonarios como Onassis. Robert Hughes, en un reciente ensayo para la revista *Time* (17/7/72), "The Stones and the Triumph of Marsyas", comenta el aparato que rodea a los Stones durante su gira por los Estados Unidos:

Está la organización del transporte, que implica la llegada puntual de pesados camiones, los jets particulares de apoyo en pistas de avión privadas, la sincronización instantánea de limousines negras y discretas, que exhiben y esconden a la Superestrella; la ultrasofisticada tecnología de montaje del escenario, con sus ascensores hidráulicos portátiles, espejos de control remoto y arcos ondulatorios; además de eso, los corresponsales oficiales, Truman Capote de la *Rolling Stone*, y Terry Southern de *Saturday Review*.

La superestrella es también un estilo de vida; es el compromiso con ese estilo que tiende a dar al artificio la nota estimulante de la artificialidad. Como no se puede tener control del público (véanse las agresiones ocurridas en el show de Altmont, con pánico y muerte), se asume el control de la imagen. Y cuando esta imagen va a ser divulgada por el

cine mayor control todavía, como nos indican las diversas secuencias de Gimme Shelter que se suceden frente a la moviola en el momento de los arreglos del montaje. Ningún defecto técnico. Ningún descuido en la escenificación de la vida diaria, de lo cotidiano y del espectáculo en el escenario. De tal forma que la superestrella pueda vivir en continuidad la perfección de lo ilusorio y la ilusoria perfección del devaneo. Lo redondo y lo acabado de los cuentos de hadas. La superestrella y la tecnología envolvente son observadas de cerca (como Norman Mailer lo hizo con los astronautas en el viaje a la Luna), inspeccionadas, analizados por los corresponsales especiales, que darán al espectáculo el sello de la verosimilitud, de la autenticidad, pues fue presenciado por mini-superestrellas, los reconocidos escritores Capote y Southern. Es necesario que la ilusión sea escrita y divulgada para que se pueda creer, como en el caso del viaje a la Luna. Para que comience realmente a existir en el día a día de los otros. Fotografiada, para proclamar que Jagger y su grupo son figuras de carne y hueso, pues su existencia es siempre puesta en jaque por el público, porque no siguen las convenciones establecidas para el resto. Eso lo hacen gracias a una estrategia muy ideológica, percibe Hughes, estableciendo la diferencia entre ellos y los Beatles:

[...] en lugar de crear la ilusión de trabajar dentro de las convenciones sociales inglesas como los Beatles lo hacían, ellos [los Stones] simplemente ignoran las reglas.

#### 6.

Hagamos un poco de historia. Para poder, luego, descartarla. Desde 1967, Caetano ya estaba preocupado con un nuevo tipo de personalidad, de apariencia, que necesitaba crear para poder enfrentar la TV y el disco. Se había dado cuenta de que el *talento musical* no es todo, no es suficiente. Ahora, no solo tendría un público activo frente a él, en la platea, sino también otro, mucho más amplio y exigente, sentado en los sillones de sus comedores llenando los minutos de silencio de los avisos con comentarios y chistes de entrecasa. Para agradar a esos dos públicos, eligió (o le eligieron) como *imagen* la figura de Chacrinha sin, no obstante, idealizar la imagen del hombre de la corneta, tomándola más bien con toda la ambi-

güedad que puede suponer una figura televisiva. Como los antropófagos de San Pablo, en el '28, habían elegido al payaso Piolin como imagen de la propia agresividad burlesca, ofreciéndole un almuerzo en el Mappin Stores, los tropicalistas buscaban en Chacrinha, en un primer y definitivo gesto de desautomatización cultural, el elemento que podría crear una atmósfera ideal y proliferante de no seriedad, de ausencia de compromiso con las fuerzas de la intelectualidad oficial brasileña.

Gilberto Gil, en el célebre "Aquele abraço", situó bien esa ambigüedad: Chacrinha "viejo guerrero"/"viejo payaso". La imagen de Chacrinha y el descubrimiento de la televisión fueron acompañados por un significativo movimiento de valorización del Brasil, Brasil inzoneiro, como decía Ari Barroso<sup>20</sup>, movimiento este que, en última instancia, fue el responsable por un extraño e inédito movimiento cultural. De repente se descentralizó la cultura brasileña de la cultura aceptada y aplaudida por los "intelectuales" y por las universidades, por las facultades de Letras y por los suplementos literarios. Se desplazó el interés hacia el pobre y hasta entonces marginalizado por la cultura sofisticada de los grandes centros. De este modo, desde un primer momento de vergüenza frente al "bárbaro y nuestro" (Oswald de Andrade) se pasó, rápidamente, a engrandecer aquello de lo que se tenía vergüenza: el Brasil tropical y pintoresco, el Brasil del folclore y de las postales, Brasil para el extranjero, exportado en forma de palmera, bananas, traje blanco, carmen miranda, zé carioca, etc. Ese primer momento fue subrayado por Caetano en una entrevista concedida a Realidade (diciembre de 1968):

Nosotros vibrábamos con Buñuel y nos avergonzábamos del placer que nuestros conterráneos sentían al ver las *chanchadas* de Atlántida y los films de Mazzaroppi, aunque no nos perdiéramos ni uno.

Enseguida, entones, siguiendo las lecciones de Federico García Lorca en España y de Guimarães Rosa y João Cabral entre nosotros, el grupo ya estaba trabajando con "motivos folclóricos y temas de Ciranda de Santo Amaro", pero siempre –subrayemos–"de la manera más moderna".

Ese entrecruzamiento de lo más moderno y lo más tradicional de Brasil, ya apuntado por críticos del Tropicalismo como Affonso

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup>. Los primeros versos de la letra de "Aquarela do Brasil", de Ari Barroso, dicen: "*Brasil, meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos*". "*Inzoneiro*" puede significar "mañoso" o "disimulado" (Nota de los traductores).

Romano de Sant'Anna y Roberto Schwarz, determinó de modo preciso el eje en que se organizó el movimiento, trayendo una concepción del *gusto* artístico que de ningún modo coincidía con el gusto modernista salvo, por supuesto, en el caso ejemplar de Oswald de Andrade. No había un deseo de elección entre esto o aquello, entre lo bueno y lo malo, y la dicotomía de los opuestos era establecida más para precisar los dos lados que para conducir a una opción, a una solución o preferencia. En el mismo número de *Realidade* que consultamos escribe Décio Bar:

Glauber Rocha no se detuvo a preguntarse lo que era el buen gusto. Entre una usina hidroeléctrica y la luz de la luna en el sertón no hay ninguna duda: uno se queda con las dos.

Caetano percibió ese carácter contradictorio y sintético que estaba siendo presentado por el arte de Glauber o de José Celso Martinez, de Hélio Oiticica o de Rubens Gerchman, y quiso que su *cuerpo*, como una pieza de escultura, en la vida cotidiana y en el escenario, asumiera la *contradicción*, se metamorfoseara en la contradicción que era hablada o escenificada por los artistas, pero nunca vivida por ellos. Quiso que su cuerpo, por el aspecto plástico, cautivara al público y fuera la imagen viva de su mensaje artístico:

[...] partiendo exactamente del elemento "grasa" de nuestra cultura fusionado a lo que hubiera de más avanzado industrialmente, como las guitarras eléctricas y las ropas de plástico.

Payaso y artista, grasa y ropa de plástico, *chanchada* y ficción científica, Chacrinha y la joven guardia, sintetizados por esta bella frase:

No puedo negar lo que leí, no puedo olvidar donde vivo.

7.

Caetano llevó al escenario de la plaza y a la plaza del escenario el propio *cuerpo*, y dio el primer paso para ser la superestrella por excelencia del arte brasileño. El cuerpo es tan importante como la voz; la ropa es tan importante como la letra; el movimiento es tan importante como la música. El cuerpo está para la voz, así como la ropa está para la letra y la danza

para la música. Dejar que los seis elementos de esta ecuación *no* trabajen en armonía (lo que sucede muchas veces con Roberto Carlos), sino que se contradigan en toda su extensión, de manera tal de crear un extraño clima lúdico, permutable, como si el cantante en el escenario fuera un rompecabezas que solo pudiera ser *organizado* en la cabeza de los espectadores. Cambiando y recreando la imagen en cada show, Caetano llenaba de manera inesperada las seis categorías con las que básicamente trabaja: cuerpo, voz, ropa, letra, danza y música. El artista se despliega y es creador y criatura. Dejando al primero en la penumbra de la enunciación, se exhibe a sí mismo, criatura, artificio, arte, como enunciado. Leer la criatura es leer al artista. Leer es penetrar en el espacio de las intenciones ofrecidas y de las proposiciones camufladas.

Hablando de sus primeras experiencias en la televisión, Caetano remarca que desde el comienzo funcionó bien porque tenía dos detalles casi circenses en su personalidad, que atraían al público: la facilidad que tenía para memorizarse letras de canciones y su aspecto plástico: mi delgadez y mi cabello, que al final había obtenido independencia del peine y de la tijera.

La primera participación del público en los shows de Caetano no estaba relacionada tanto con su función de cantante, o sea, a la manifestación de agrado o desagrado en relación a la canción que interpretaba, sino a los movimientos de su cuerpo, a su dimensión plástica: "Mi tiraban un montón de peines" –le confiesa a Décio Bar. Querían peinar al cantante que estaba frente a ellos ofreciéndoles cabello y música. Querían participar del acto, participando primero del ritual de la superestrella, de su aseo. Caetano no ha descuidado ese aura de sexo e insinuación, de *flirt* y agresividad, de misterio y santidad, de desacato y fragilidad con la que trata a los espectadores. En su más reciente show el público no puede ocultar la sorpresa. Aun los periodistas insisten en la descripción del aspecto plástico del cantante, incluso lo hacen las columnas sociales y las de chimentos. *Veja* (1/11/72) comienza su artículo sobre el show con la siguiente información:

El astro usa lápiz de labios, maquillaje, viste ropas brillosas y se bambolea sin comedimiento.

Pero enseguida tiene la necesidad de señalar la receptividad con que reciben al cantante, a su acto, a tal punto que llegan a participar literalmente del show en el escenario:

Eventualmente el número de *crooners* puede ser menor o mayor, de acuerdo a los voluntarios disponibles, también sucede con improvisadores y frenéticos bailarines que se entrometen en el escenario.

Esa aproximación sensual al público, que ha sido la gran característica de Mick Jagger, también lo fue desde el comienzo de Caetano. Robert Hughes, en el artículo ya citado, analiza la relación de Jagger con su público en los siguientes términos:

Una parte esencial del acto de Jagger es su vulnerabilidad. Él es una mariposa para los lepidópteros sexuales, bamboléandose y contorcionándose en el escenario en una nube de echarpe y brillo, fijada por los focos. [...] El acto de Jagger es mostrarse como un cebo y luego desaparecer justo cuando las mandíbulas están a punto de cerrarse y el público llega rompiendo vorazmente sobre el escenario

#### 8.

Sin embargo, esa actitud de superestrella que, a primera vista, apunta solo a la gratificación de un narcisismo desenfrenado (es esta, lamentablemente, la conclusión del razonamiento de Hughes), corresponde, al menos para el ejemplo brasileño, a una determinada situación a la que llegó la encrucijada de las artes plásticas en Brasil y el discurso teórico de críticos y artistas que se sitúan en la vanguardia. Ferreira Gullar, el magnífico poeta de *Lucha corporal*, en uno de sus últimos artículos sobre artes plásticas, insistía en el "espectáculo de la calle", indicando que los artistas de vanguardia buscaban transgredir a través de su trabajo la diferencia entre arte para el museo y espectáculo público, saliendo de los sitios cerrados y de las galerías a la calle, siguiendo las huellas de las *escolas do samba*. Otro crítico, Frederico Morais, busca negar la diferencia entre obra y cuerpo, entre hombre y artista, proponiendo el cuerpo como el nuevo impulsor de una revisión del presente del artista plástico entre nosotros. Explica Ferreira Gullar en la *Revista Vozes*, en noviembre de 1970:

Se habla mucho, con toda razón, de integrar el arte a la vida, que el arte no debe ser algo fuera de la vida. Pero para los integrantes de las escolas do samba, su arte está mezclado a su vida y a la vida de la ciudad.

La integración arte-vida, arte-ciudad, arte-cuerpo, extiende las posibilidades del objeto artístico, pues el propio cuerpo del artista se ofrece como creación, el cuerpo del artista o el cuerpo de los otros, de los participantes (no más simples espectadores). Todo comienza a ser parte integrante del "gran espectáculo", del happening, de la obra que se abre al tiempo y por azar en el ocaso, de la invención pasajera y espontánea, del brotar no comprometido con las reglas y el academicismo institucionalizado. En ese sentido, sería necesario no solo referirse a las experiencias del teatro de la crueldad, comandadas por José Celso Martinez Corrêa, sino también a las proposiciones colectivas de Rubens Gerchman y Vergara, y además a los guantes, por ejemplo, de Lygia Clark, o a los Parangolés con los que Hélio Oiticica adorna nuestros cuerpos. Todos estos espectáculos, todos esos nuevos objetos, requieren una comunión estrecha entre el cuerpo y la materia, entre los cuerpos, entre las epidermis, entregándose entonces artista y espectador a una experiencia que sobrepasa los límites prescritos por la pasividad con que se observan las pinturas en un museo o en una galería.

La superestrella, o más precisamente Caetano, se despegó en un determinado y específico momento del movimiento tropicalista y se embarcó solo por entre los caminos tortuosos del arte brasileño. Exponiéndose, exponiendo su cabello y sus fantasías, su cuerpo y su voz, convirtiéndose al mismo tiempo en creador y objeto, en creador y creado, en creado-gracias de una platea cada vez más exigente, cada vez más eminente, pues sus espectáculos extrapolaban el círculo de la música popular y se proponían como la síntesis que estaban buscando los artistas brasileños. Síntesis que serviría para definir el caos de un momento que, al no ser más de protesta pura (política, por ejemplo), se ofrece, en su falta de compromiso y en su superficialidad, como manifestaciones paradójicamente creativas de niños "alienados". Manifestaciones apocalípticas de los *muertos de la primavera*, como los calificó Glauber Rocha en un texto polémico, resumiendo las críticas que el '68 (y el Cinema Novo) le hacía al '72:

El pie descalzo no golpea hondo en la tierra, el ojo deslumbrado no ve el cielo: el inconsciente liberado de las vanguardias de los pueblos pobres veía en los últimos dos años el infinito azul de Hollywood, las electrónicas discrepancias de Jimi Hendrix, la cadencia complaciente de los Beatles y otros signos liberales de civilizaciones colonizadoras (*O Pasquim*, 29 de febrero de 1972).

La cultura joven de hoy ya no depende de una reflexión organizada y controlada por principios ideológicos, más bien consiste en ofrecer a los más viejos y mejor situados lo que *menos* esperan de ella. En ese segundo de decepción, momento pasajero de un espectáculo, de un show, es que se instaura el poder de un arte que, siendo de intenso consumo (al contrario del anterior, huérfano de público), consigue desviar una generación hacia el goce y hacia el deleite, el sonido y la ausencia, y tal vez establecer una relación mayor, más allá de fronteras y credos, en una utopía de no presencia, del espíritu, donde "*curtir*", "*grilo*" y "*desbunde*" son los pilares de la lengua franca.

El lenguaje, en el estadio actual de la superestrella, compone su figura tanto como su ropa o sus accesorios. Lenguaje, ropas, accesorios: forzados, violentamente artificiales, igualados para todos, comunicándose con el mínimo esfuerzo pues todas las figuras de la apariencia se encuentran regidas por el código de semejanza. Entre jóvenes que se visten igual, se comportan igual y hablan igual, poco se puede pedir a no ser que se definan como grupo. La superestrella funciona, al final y para este grupo reducido, como modelo: el overol que Caetano vestía al llegar al Galeão de golpe prolifera en todos los rincones de la ciudad, casi como por arte de magia. Los jóvenes, consumiendo a la superestrella, de manera carnavalesca y antropofágica, comienzan a recibir, en el ritual y en la fiesta, sus fluidos encantadores, su embriagadora vida. Esperan de este modo prolongar esa continuidad a la que nos referíamos entre el escenario y la calle, entre el espectáculo de la vida y la realidad del espectáculo, contaminando con su presencia— seamos precisos, sus cuerpos— una ciudad que, sin ellos, se mostraría bajo la forma del trabajo, el crecimiento tecnológico y la corbata. Ellos instauran, en grupos o individualmente, un montón de pequeñas islas de cabellos largos y sandalias, de collares y bijouterie barata, de pantalones Lee y camisetas Hering, de morrales y anillos de plata.

1972

<sup>21.</sup> Es igualmente una palabra de la misma época, con fuerte connotación paranoica, que podría ser traducida como "preocupación" (Nota de los traductores).

## Julio Bressane, el lenguaje artístico en región de terremotos

Cada vez me resulta más encantador cómo la gente de cine incorpora hoy la tradición literaria y artística con la ambición de transformar las apropiaciones creativas típicas del film en un modelo teórico del proceso de construcción y de funcionamiento del Arte como un todo. Tomemos como ejemplo la compilación de artículos de cine de Julio Bressane, titulada *Alguns* (Imago, 1996). Su razonamiento inicial sobre el lugar del cine en el conjunto de las artes es, aparentemente, simple y posee algunas deudas teóricas con los poetas concretos Haroldo y Augusto de Campos, pero en realidad es de un poder especulativo que sorprende.

De acuerdo a Bressane, hay dos procesos básicos de composición. En la traducción intersemiótica, el artista transpone el lenguaje de otro arte a su propio lenguaje artístico; en la traducción intrasemiótica el artista transpone los trabajos hechos en un determinado lenguaje artístico a su propio hacer artístico en ese mismo lenguaje. En el método de composición artístico por el lado externo (inter) y por el lado interno (intra), "tout communique", como se dice en el film Mon oncle, de Jacques Tati. La obra de arte –su hacer y su lectura– funciona por un movimiento ininterrumpido de descentramiento.

Carlos Drummond es un buen ejemplo de traducción intersemiótica. Las palabras del poema "Cidadezinha qualquer" pintan un cuadro de Tarsila do Amaral: "Casas entre bananeros / mujeres entre naranjos / huerto amor cantar". Otro ejemplo es Alfred Hitchock. Al filmar *Vértigo* escribe un poema de Mallarmé. Ya Mario Reis, Braguinha el compositor de música popular, diseña Betty Boop, creada por Max Fleischer, al componer la

marchita "Moreninha da praia". El film *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, escribe la novela de igual nombre firmada por Graciliano Ramos.

En el caso de la traducción intrasemiótica, se puede tomar el último ejemplo mencionado, el film *Vidas secas*, y leer las palabras del propio Bressane, que dicen que su film *São Jerônimo* es, a su vez, un plagio original del film *Vidas secas*, Nelson Pereira. Al contrario de lo que sucede en la teoría literaria, donde la noción de texto carga consigo trama y personajes, el abordaje de Bressane los elimina. Él basa su experiencia de cineasta solo en lo que hay de "desierto" en el lenguaje cinematográfico de *Vidas secas*. En los dos films, "desierto" no debe ser tomado como texto (con su trama y sus personajes), es solo metáfora, pasible de ser traducida con originalidad a otra época de la Historia (siglo IV d.C) y a otra historia (la vida de San Jerónimo). Trama y personajes de las dos películas son completamente distintos. En común, la metáfora.

Por la metáfora "desierto", el film *São Jerônimo*, de Bressane, se apropia de la escritura filmica de la *catinga* nordestina. Apoyándose en ella, desierto, y en el mismo medio de expresión, *cine*, el film escenifica tanto el infortunio de los miserables *retirantes* alagoanos, como la ascesis de San Jerónimo.

San Jerónimo, a su vez, traduce (resáltese la actividad del monje que funciona como metáfora, ahora del proceso creativo de Bressane) la Biblia sagrada al latín, mientras Bressane traduce la *catinga* de Nelson, traducida de Graciliano Ramos al desierto de Siria o de Belén. Tanto en el film de Nelson como en el de Bressane la movilidad de la escritura cinematográfica no está en la trama o en los personajes, sino en esas piedras, en los espinos, en la tierra seca. La metáfora "desierto" se hace carne y palabra en el movimiento intersemiótico (libro de Ramos y film de Pereira dos Santos) e intrasemiótico (films de Pereira dos Santos y de Bressane). La lección que emerge de la vida en el desierto está menos en los actos de los hombres y más en la presencia metafórica de animales. En el desierto de la vida, el *cabra* es la cabra<sup>22</sup>. En el desierto de los films, la perra de nombre Baleia es el feroz león a los pies de San Jerónimo. Todos son vida, film y fábula (esta última en el sentido que le otorga la tradición de Esopo y La Fontaine).

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup>. Silviano Santiago hace un juego de palabras intraducible: "Cabra", en portugués y en masculino, se refiere a un campesino del nordeste brasileño. El juego es entre un campesino (*cabra*) que habita las zonas secas del nordeste y una cabra (animal), que también habita en zonas áridas. (Nota de los traductores).

Por supuesto que el razonamiento de Bressane no tiene como fundamento la idea de "texto", o sea, no funciona en las relaciones que la unidad texto-imagen mantiene con otras unidades-textos. La metáfora no puede ser fundamento, ya que es en sí movimiento (etimológicamente: transposición, transposición de un sentido a otro). Su razonamiento no admite la idea de "fundamento" a no ser que se piense en cimientos de edificios en áreas de terremotos constantes. No siendo el texto el núcleo estable de la composición-por-traducción, la metáfora es su elemento dinámico. Bressane rechaza de este modo la contribución de lo interteórico literario para asumir el movimiento y el acto de traducción como lo absoluto resbaladizo en la construcción del producto artístico.

El tiempo pierde el movimiento de la flecha que le da sentido como cronología de los acontecimientos. El espacio pierde la racionalidad del mapa que le da sentido como organización geográfica del mundo. Su método suprime también las nociones de límite textual y de autoría, o la represión crítica que trasparece en la noción de plagio.

Glauber Rocha es ejemplo de plagio. *Deus e o Diabo na terra do sol*, afirma Bressane, "es un film extraído de algunos *films* italianos". Pero atención: "Él extrajo de los films italianos lo que esos *films* no tenían". Al extraer de lo que se tiene o de lo que no se tiene, el film de Rocha se convierte en algo excepcional, semejante al *Don Quijote* escrito por Pierre Menard que se encuentra en el cuento de Jorge Luis Borges. No es otra la conclusión *ad absurdum* de Bressane: "*Deus e o Diabo na terra do sol* es la obra maestra del cine moderno italiano".

A través de procesos incalculables de traducción, el creador construye un ballet inconcluso y el lector, a su vez, aprende una coreografía semiótica abierta, retomando expresiones de David Lynch al referirse al film de Tati. La modernidad es la capacidad de negar el tiempo de la flecha y el espacio del mapa con el objetivo de elevar el proceso de traducción al absoluto del Arte, llevándolo a presentar una visión filosófica o moral del mundo.

2001

## Adriana Varejão: por una poética de la escenificación

1.

En última instancia, el arte pictórico de Adriana Varejão se deja circunscribir por la *forma* impulsiva que escenifica la Historia y por la *fuerza* quimérica de la indispensable transformación ideológica. Para uso y abuso de los antiguos exploradores de la tierra, el arte de ciegos por el autocentramiento europeo del mundo ofrece los elementos sustantivos y dispares que, sustraídos por la artista, escriben su ficción contemporánea y visionaria.

Por ejemplo, Figura de convite II y III (1998).

El escenario, el habla silenciosa de la protagonista índigena y lo gestual de la escenificación son ofrecidos por las figuras que ornamentaban, en azulejería, la entrada de palacios, conventos y jardines portugueses de los siglos XVII y XVIII, y que también pueden ser encontrados en Brasil colonial. Estas figuras reciben e indican la en-



Paço dos Patriarcas - Portugal, c.1730

trada del palacio al visitante. Son figuras de cortesía.<sup>23</sup>

En consonancia con el panel de azulejos (c. 1730) que retrata dos figuras hidalgas que acogen al visitante en la entrada del Paso de los Patriarcas, en San Antonio del Tojal (Portugal), se funda el gestual de *cortesía* que garantiza la entrada libre de Adriana Varejão a la *forma* de escenificación pictórica del pasado colonial brasileño, que le es proporcionada por el arte de la azulejería portuguesa. Mi casa es su casa, como se dice en español, y que indica la deferencia al visitante de parte de quien detenta la posesión del inmueble, sirve para deconstruir la noción de *propiedad particular*. La invitación torna común el espacio privado, ya que la visita gana la indispensable libertad para actuar como si fuese el rey del lugar.

Transpuesto para la *Figura de convite II*, el gesto de dos hidalgos garantiza otro ticket de entrada libre. Este se regala a todo y cualquier espectador que quiera tener acceso al trabajo de Adriana Varejão. El modo de composición del lienzo, la organización de los personajes y los detalles del escenario garantizan la autenticidad del conjunto (es lo que tenemos que probar) y se gerencian con afinidad y habilidad por la *fuerza* quimérica de la artista brasileña, ya en plena *posesión* de la forma de escenificación que le fue otorgada por el tradicional arte de la azulejería lusitana.

La posesión contra la propiedad particular, allí encontramos la primera regla del juego de la escenificación –del juego de cintura– en la poética de Adriana Varejão. Recordando a Oswald de Andrade, vale lo







Figura de convite III

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup>. Adriana Varejão, "Entrevista com Hélène Kelmachter", in *Chambre d'echos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Paris: Actes Sud, 2005.

que dice la ley de usucapión y no la escritura legal elaborada en una escribanía ante un notario.

Adriana Varejão sobrepone a la figura del patriarca nobiliario, tal como resulta concebido en el panel de azulejos que se encuentra en la entrada del Paso de los Patriarcas, la imagen precolombina de una protagonista femenina y salvaje, cuya altivez y fina estampa son tomadas del repertorio de alegorías europeas que representaron al indígena del Nuevo Mundo colonial.<sup>24</sup> En evidente ceguera eurocéntrica, la alegoría de la guerrera indígena –de la que Adriana toma posesión para transformarla en figura de invitación– fue grabada por el flamenco Theodor de Bry (1528-1598) entre el siglo XVI y el XVII, a partir de descripciones e indicaciones culturales que le fueron hechas por Richard Hakluyt (1552-1616), profesor inglés de geografía, autor de *The principal Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation* y editor en París del libro *De Orbe Novo* (1530), de Pedro Mártir de Anghiera, que narra las desventuras de los marineros españoles en el Nuevo Mundo.

Por ser figura alegórica del Nuevo Mundo y tener el trazo clasicista comprometido con la concepción eurocéntrica de lo humano, la estampa femenina de Theodor de Bry repite el modelo ilusorio grecolatino de la representación del cuerpo, revisado por el Renacimiento. Debido a que nunca puso los pies aquí en América, el grabador flamenco De Bry poco o nada tiene que ver con el modelo *realista* de representación del indígena, que nos será proporcionado tardíamente por la pluma de los etnógrafos, o la cámara fotográfica de Claude Lévi-Strauss en los indispensables cuadernos de imágenes de *Tristes tropiques* (1955).

Al desnudar la alegoría de la América colonial del estandarte y del arco y flecha indígenas, Adriana recompone –con una actitud de deconstrucción de la cortesía patriarcal lusitana– una figura femenina semejante, ahora travestida por la seducción de guerrera bárbara y sanguinaria. Entre la invitación del patriarca lusitano, hecho por dos hidalgos en la puerta de su Paso, y la invitación de la artista brasileña, traducida por la imagen de la seductora y cruel guerrera indígena, a su espectador en galerías y museos, entre la figura cortés de los Seiscientos y la bella figura bárbara que le es sobrepuesta

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup>. El levantamiento exhaustivo y pionero de las representaciones americanas realizadas por artistas europeos fue realizado por el Museo de Arte de Cleveland en 1975, con curaduría de William S. Talbot e Irene Bizot. Se puede consultar: Hugh Honour, *The European visión of America*. Cleveland: The Cleveland Museum of Arts, 1975.

por la posmodernidad, entra en escena en el lienzo de Adriana la actualidad revisionista del cuerpo femenino en sociedades machistas.

Otros dos cuadros de Adriana también son ejemplo de ese *lugar-entre*. Me refiero a *Filho bastardo I y Filho bastardo II* (1992), donde la incisión sangrenta en el centro de los lienzos tomados del pintor francés Jean-Baptiste Debret personifica simbólicamente la violación de una esclava afrobrasileña por la chivata del colonizador europeo, violación que transcurre en la imagen al lado. Es la *femme fatale* de la *Figura de convite II* que rescata a la esclava del macho predador lusobrasileño para exhibirla tal cual, decapitada.

A través de las marcas del tatuaje indígena, que recubren el cuerpo desnudo tanto de las alegorías de Theodor de Bry como de las mujeres de Adriana, el grabador renacentista y su aplicada lectora moderna pueden comulgar a la mesa rebosante de Gustave Moreau (1826-1898), conocido pintor simbolista francés. Una de las varias *Salomés* de Moreau, la que es tradicional y coincidentemente llamada "la tatuada", tiene las formas gráciles diseñadas por un tejido florido y transparente, herencia única de la danza de los Siete Velos.

Compuesta como toda y cualquier figuración en el universo de Adriana, la *guerrera* indígena de la *Figura de convite III* –su Salomépasa a alegorizar menos América y la sociedad antropofágica de los tupinambá y más el célebre pasaje bíblico en que la nieta de Herodes, el Grande, después de exigir la cabeza decapitada de San Juan Bautista, la exhibe en una bandeja. La voluptuosidad del placer femenino se suma a la crueldad del deseo antropófago.

Así como Theodor de Bry superpone el modelo europeo de belleza a la imagen de la mujer primitiva americana y Adriana Varejão lo deconstruye por la imagen de la indígena portadora de una bella cabeza humana decapitada, también Gustave Moreau superpone su Oriente *fin de siècle* europeo, donde sensualidad y lujuria se exaltan y, al mismo tiempo, reprimen el ambiente bíblico canónico.

Administrada por Varejão, la fuerza quimérica de la *representa-ción-entre* va retrazando los muchos siglos de camino recorrido por las *figuraciones de ilusión colonial*. Varejão trabaja en torno a la ceguera etnocéntrica del artista europeo americanista (Theodor de Bry), inspirada por un geógrafo inglés que le es contemporáneo (Richard Hakluyt), y en torno, además, de la ceguera eurocéntrica del artista europeo orienta-

lista (Gustave Moreau), sugeridas por los relatos de viaje y la literatura simbolista de la época, como por ejemplo la novela *Salambó* (1862), de Gustave Flaubert. De la misma forma en que el arte grecorromano enlaza el grabado renacentista eurocéntrico, la desconocida historia del Nuevo Mundo se profundiza en las resonancias bíblicas.

Al final del segundo milenio y a la entrada del tercero, Varejão preserva y deconstruye las *ilusiones pictóricas* del pasado colonial, con el objetivo de que el visitante contemporáneo se deleite, al examinar imágenes variadas y simultáneas, con una mirada crítica y cómplice que es, al mismo tiempo, no comprometida y visionaria. Un arte que –a semejanza de los portulanos que anteceden a los mapas geográficos— viaja por las coordenadas espaciotemporales de la humanidad desde la época de los grandes descubrimientos.

Proporcionados por el choque entre imágenes simultáneas e ilusorias, los variados efectos históricos y estéticos –a la vista en los lienzos de Varejão– obedecen a la regla oswaldiana que gobierna los juegos de la posesión contra la propiedad particular, de la ley de usucapión contra la palabra de la escritura notarial. La regla dice que el movimiento de los ojos y de la sensibilidad del espectador es el del vaivén, semejante al de esas puertas de salón de los films del oeste. Por efecto de las bisagras, las puertas cerradas se abren y, ya abiertas, se cierran. En un movimiento continuo. Semejante, además, a esas embarcaciones que, desde los grandes descubrimientos marítimos, se deslizan en ida y vuelta por los planisferios renacentistas y barrocos, y por los mapas confeccionados por los institutos geográficos.

Sin ser ribereña, o sea, sin afirmarse solo como brasileña, Adriana Varejão es la *bisagra cosmopolita* que mantiene expuesta –a todo y cualquier espectador– la puerta de vaivén (a la carabela que garantiza el viaje de ida y vuelta) en el lugar que le es propio, que es al final su lugar en las artes plásticas contemporáneas.

### 2.

Del don que le es ofrecido por el panel a la puerta de entrada del Paso de los Patriarcas, Varejão recupera además el arte de la azulejería portuguesa, solo recientemente valorizado por la crítica y la historia de las artes. La figuración pictórica en azulejo le sirve para componer el telón de fondo ilusorio de la *Figura de convite II* y III, *background* de la escenificación protagonizada por las seductoras y sanguinarias guerreras indígenas. Remarquemos que la azulejería de Varejão (impecable en la serie titulada *Saunas*, cuando es definitivo y soberano el lenguaje del *trompe-l'oeil*) asimila la estilística quimérica de la ecuación estética establecida por los artistas europeos americanistas y orientalistas, ya que sus azulejos también son *ciegos*.

Son ciegos porque no tienen por objetivo ser una copia de lo real. Sus azulejos son *pintados* a mano sobre un lienzo<sup>25</sup>. Al asimilar la retórica artística ofrecida por la visión del mundo europea, Varejão invierte y subvierte el *lugar* de la observación. Propuesta como telón de fondo por la pintura *Figura de convite II*, la azulejería es *reinventada* por las manos hábiles de una artista del hemisferio sur, en respuesta a la cortés invitación que le es realizada desde el hemisferio norte<sup>26</sup>.

Los motivos de los azulejos *lusitanistas* pintados por Varejão son compuestos, pues no remiten a los temas clásicos de la *albarrada* (representaciones florales y vegetales) que recuperan las gracias exóticas del paisaje tropical<sup>27</sup>, y también a las imágenes despedazadas del cuerpo humano en festín salvaje. Estas, a su vez, retoman tanto la cuestión del banquete antropófago, tomado a partir de imágenes apropiadas de los grabados de Theodor de Bry, como apuntan a la creencia en el pago de la promesa por la gracia alcanzada. En este caso, se duplica(n) en exvoto parte(s) del cuerpo humano.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup>. En un texto anterior, "Tenho duas mãos e o sentimento do mundo" (*Brasil: cultura cosmopolítica?: um seminário em Princeton /* Org. Carolina Sá-Carvalho. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2014), tomé prestado de Hal Foster, lector de los artistas pop anglosajones, la cateogría de "*readymade handmade*" (ready made hecho a mano) para explicar el proceso de la pintura dicha realista de Adriana Varejão.

<sup>26.</sup> Para la visión afectuosa o cortés de la antropofagia (obviamente divergente de la propuesta original de Oswald de Andrade), ver el ensayo "O começo do fim – a Antropofagia hoje" (Gragoatá – Revista dos programas de Pós-graduação do Instituto de Letras da UFF, número 1, 1996). La apropiación de las figuras de cortesía lusitanas, representadas en azulejo, es el marco definitivo de esa orientación en la Antropofagia.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup>. Dentro de los motivos florales en azulejería pintada, hay que destacar la decoración del banco a la entrada del pabellón de Varejão en Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais). En los azulejos se representan diversas plantas alucinógenas.

3.

El espacio de representación propuesto por los paneles y las pinturas de Adriana Varejão busca recoger la mirada plural del espectador que con frecuencia es exigido por el cine y el teatro. En la platea, este presencia y velozmente asimila imágenes en movimiento. Debe dar sentido a una sucesión imprevista de imágenes, que corren a la caza, en una pantalla o en un escenario, de una performance discursiva. La propuesta de Adriana es distinta. Su poética de la escenificación (de la mise-en-scène) vuelve el peso simultáneo de la imagen compuesta de tal modo excesivo, que deslegitima la exigencia semántica, propiamente discursiva, de las imágenes de un film o de un escenario, accionada o por el hilo de Ariadna que orienta al espectador a una única salida del laberinto de secuencias que se montan de modo sucesivo. "The end" se acostumbra a escribir al final de los films de Hollywood. No en un lienzo de Varejão.

Hay narrativa en su pintura aunque no haya discurso en el sentido lingüístico de la palabra. Hay imágenes sueltas –en situación de léxico en el vastísimo diccionario de las artes de representación plástica– que comulgan entre sí. Lo hacen no por efecto del montaje lineal cinematográfico o teatral. Lo hacen, como se aclaró anteriormente, en movimiento de vaivén. No hay imágenes en secuencia finalista, discursiva.

En sus pinturas, la narrativa es, para retomar la imagen de João Cabral de Melo Neto, "un río sin discurso", un río que habiendo perdido el curso ofrecido por el *hilo* de agua, se coagula en charcos de agua/imágenes sueltas²8, dispuestas por la planicie. La forma del azulejo – tanto el íntegro de las figuras de invitación como el astillado de las ruinas del charqui– siempre está por "romper en pedazos" (JCMN) las intenciones caudalosas de cualquier esfuerzo narrativo.

Por la totalidad del tiempo de la contemplación y durante cada minuto, ningún punto de vista asumido por el espectador es el *the end*.

<sup>28. &</sup>quot;Ríos sin discurso", La educación por la piedra. In Poesias completas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. Cito un fragmento: "En situación de pozo, el agua equivale / a una palabra en situación diccionaria; / aislada, estanque en el pozo de ella misma / [...] porque así estancada, muda, / y muda, porque con ninguna comunica, / porque se cortó la sintaxis de ese río, / el hilo de agua por donde discurría" [El poema juega con el doble sentido de "muda", que puede ser tanto la tercera persona del singular del presente del indicativo del verbo "mudar", "cambiar", como el adjetivo "muda", que tiene el mismo sentido que en español (Nota de los traductores)].

Ninguno es el final, el finalista, el que puede exigir la preeminencia sobre los demás. En un film o en una pieza de teatro, las imágenes en movimiento conducen a los asistentes del inicio al fin. No es el caso de la escenificación multiprogramada a través de efectos de simultaneidad, tal como es propuesta por las piezas compuestas29 de Varejão. Ella remarca, celebra y deconstruye.

Los puntos de vista ofrecidos al espectador por la obra de arte son varios y variados y vienen anunciados en las diferentes imágenes ajenas de las que la artista toma posesión por la ley de usucapión. Por lo tanto, los puntos de vista irreconciliables ya vienen imbuidos en la propia forma de representación adoptada —la impulsividad de la *mise-en-scène* que es configurada por una fuerza quimérica— que es trabajada por una *tempestad que sopla desde el paraíso*, para anunciar desde ya la presencia de Walter Benjamin.

En la galería y en el museo no son solo el espectador y los nuevos tiempos los que son democráticos. Es el principio mismo de composición del arte de Varejão el que lo es. Este gana forma y fuerza en desplazamientos y deslizamientos semánticos, en desterritorializaciones interiores (anteriores y posteriores) a la imagen, que se crea siempre-ya (toujours déjà) como facetada de modo múltiple, aun cuando el modo de facetado pueda ser el clásico trompe-l'oeil que captura la azulejería lusitana o, en el centro de las pinturas nombradas como El hijo pródigo, la incisión sanguinaria coagulada por la sutura quirúrgica.

Varejão ofrece al espectador un abanico de sentimientos y sentidos. Pero la elección de un sentimiento o de un sentido final no es la mejor forma de apreciar el todo de una pintura, o el conjunto de su obra, ya que todo esfuerzo unívoco debilita otros elementos *significantes* del objeto artístico. Sofocados por el sentido único, estos reclaman su lugar propio bajo el "sol de la atención" del observador doble de creador<sup>30</sup>.

Sometidos al escrutinio –contemplativo o crítico, propiciado o no por el repertorio personal de cada espectador–, los elementos pictóricos reprimidos por el sentimiento o sentido final, finalista, se agigantarían y

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup>. El autor usa el adjetivo francés *composite*, típico del estilo de Gustave Flaubert. Explica el dicionário francés: "*constitué de plusieurs éléments distincts qui se combinent*". (Nota de los traductores).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup>. Regreso al poeta João Cabral para tomar posesión de otros versos: "Salgo de mi poema / como quien se lava las manos. // Algunas conchas se volvieron, / que *el sol de la atención* / cristalizó; alguna palabra / que florecí, como a un pájaro" ("Psicologia da composição").

serían denunciados como responsables por una *uniformidad engañosa* prestada por el espectador a la imagen compuesta ofrecida por Varejão. Al abstraer la multiplicidad significante del objeto, el sentimiento o sentido final se vuelve autoritario. Vuelve autoritario al espectador. Pretende derrumbar el encanto sugestivo y utópico. Como escribe Roland Barthes "tout signifie sans cesse et plusieurs fois".

4.

En la obra de Varejão, la mise-en-scène de imágenes (sueltas)/ charcos (de agua) se vuelve compleja por varios motivos. Exploraremos dos de ellos. El primero ya fue definido por la artista con la ayuda de la teoría barroca, tal como ha sido configurada por el escritor y crítico Severo Sarduy. Varejão observa que el escritor cubano "se refiere a la 'cámara de ecos' como el espacio donde escuchamos resonancias"31. En términos de la teoría de la literatura, fácilmente transportables a la lectura del arte no discursivo de Varejão, se esbozan en la imagen de la cámara de ecos los presupuestos de una poética que busca la escenificación del texto en el juego intertextual (texto que convoca autores diferentes y obras variadas). El texto creado por juegos intertextuales solo acaba por tener su autoría definida si es recubierto por la tapa del libro, donde se inscribe el nombre del autor, dado como original y único. Es lo que sucede en la colección de poemas/collages Poesía Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, o en la rapsodia *Macunaíma*, de Mario de Andrade. También las pinturas de Varejão son de muchos y de ella.

Ahora bien, el más rentable y proficuo principio de composición del texto barroco se encuentra en el relevamiento nada parsimonioso de otro(s) texto(s) que resuena(n) o que en él se dejan resonar, para retomar el verbo clave de Sarduy. Retomando uno de los ejemplos analizados: Richard Hakuyt, Theodor de Bry, Gustave Moreau y Varejão se dan las manos. El geógrafo inglés, el grabador flamenco, el pintor simbolista francés y la artista brasileña también se dan la mano. Sobre cada obra singular, sobre cada genealogía, reina la sombra de su deconstrucción. Ninguna y nadie existen *tal cual*, con contornos fijos y definitivos. Coexisten, antes bien, en la condición *tal como*, rasgándose para transformarse en otro.

<sup>31.</sup> Ver nota 18.

La composición tiene como eje el *descentramiento* –tanto de la noción de propiedad artística, de posesión, como de peso y de valor original del sujeto– por el potencial previsiblemente imprevisible del juego intertextual que combina autores e imágenes respectivas. La escenificación en Adriana es un arte de la centrifugación. Al dar fuerza al *distanciamiento* del centro, irrumpe la combinatoria proporcionada por un repertorio infinito de imágenes que girarían (que resonarían) en circunferencia. El principal efecto de la centrifugación es el gradativo y definitivo *anonimato* de todos.

Traspuestos los presupuestos de la intertextualidad literaria para el análisis de la obra artística de Varejão, se concluye que la composición, cuando se contempla en la galería de arte o en el museo, no es original aunque sea única. La composición es una combinación *formal* de imágenes y producto de la *fuerza quimérica* del arte, ya que su semántica depende de un *repertorio* babélico, anunciado por la artista en la propia imagen única, expuesta. La composición única es también *cortés*, ya que los varios sentidos de la imagen dada como *singular* por la firma Varejão se enriquecen, al dispersarse, por el desarrollo de la relación afectuosa entre imágenes varias, dependiente de la fuerza quimérica.

Hay, todavía, una tercera forma de combinación que es *inconsciente*. De difícil aprensión, la combinación inconsciente escapa a las "resonancias" que son delicada y voluntariamente expuestas y ofrecidas por la propia artista en cada uno de sus trabajos individuales.

La combinación inconsciente es producto del observador. Existe en el esfuerzo de *lectura* que el *otro* despliega sobre las diferentes imágenes escenificadas por Varejão. Al reanimarlas, el lector otro –aquel que permanece por detrás de los hombros de la artista, el más visionario de los visionarios, también llamado crítico– descubre significados impensados por Varejão, pero entrevistos por él en imágenes que le son particulares. La última combinación, de un repertorio imprevisto e imprevisible, impulsado y sobrepuesto a la imagen *signée*-Varejão, es, pues, responsabilidad de la fuerza quimérica de ese o de aquel observador, seducido tanto por las imágenes propuestas por la artista como por todas las imágenes de la historia de la representación<sup>32</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup>. En ese sentido y entre otros, el libro de representaciones europeas de América mencionado (*The European vision of America*) puede ser fuente inagotable de nuevos sentidos de la obra de Adriana Varejão, comprometida con la imagética de los tiempos coloniales.

El principio de composición del panel o de la pintura *signée*-Varejão se establece no solo por el descentramiento de lo que es tradicionalmente dado como original (la pintura no es original, es única, recordémoslo), sino también por los juegos internos de la diferencia. En términos deconstructivos, la diferencia es el principio de composición que sustantiva la escenificación en las obras "de" Adriana Varejão. El principio de composición dado por la posesión por usucapión –y valorizado por la artista– tiene también que ser cuestionado ahora desde la perspectiva de quien contempla o analiza la obra de arte. Eso quiere decir que el proceso de escenificación del que se vale Varejão existe para desaguar frente a los ojos del espectador, para que este también tome posesión. Sin ser *de*, el arte de Varejão es hecho *para*.

Todo se comunica en el arte preposicional y proposicional de Adriana Varejão.

Del modo en que lo estamos desarrollando de manera teórica, el potencial de la escenificación de Adriana Varejão es ejercicio artístico de pastiche y de parodia, formas clásicas de composición textual e imagética, cuyo sentido está –y no está– en esa pieza en particular. Su sentido es extensivo y está, como remarcamos, en la *referencia* formal, aleatoria y ofrecida por la artista, o es inconsciente y está dado por el observador. Son esas referencias las que pueden contar –y en la mayoría de las veces cuentan– más que la propia *singularidad* de la representación ofrecida al espectador como pieza única. Al trabajar en el interior de la "cámara de ecos", la escenificación se realiza por efectos de distanciamiento y de aproximación, de aproximación por el distanciamiento de la clave singular del artista.

#### 5.

De esa forma, al leer la marca y la función de la historia en una obra de Varejão, el analista constata la acronología como coincidente con la forma alegórica, ya que viene agenciada por la simultaneidad temporal de los juegos y efectos espaciales. El tiempo –pasado, presente y futuro– se materializa en una concreción espaciosa (¿acaso, en portugués, no se le dice *espaçoso* el individuo que no respeta los límites entre las personas?) de imágenes, semejante a lo que ocurre en el cuadro *Angelus* 

# Novus, de Paul Klee, en la lectura de Walter Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso<sup>32</sup>.

Se oye el zumbido de la tempestad llamada progreso en las imágenes silenciosas de la serie *Linda da Lapa* y otras semejantes, o como en las de la serie sobre las ruinas de charqui o de las azulejería en carne viva.

### 6.

El segundo principio de composición, que vuelve compleja la escenificación en la obra de Adriana Varejão, es activado por los portulanos o cartas náuticas del período renacentista y barroco.

El ya señalado descentramiento histórico y artístico resulta secundado por la desterritorialización geográfica, que vuelve universal el escenario nacional donde la fuerza quimérica de Varejão relaciona y escenifica sus posesiones.

En el momento en que, en las cartas náuticas medievales, en los portulanos, se inscribe el cuarto continente, América, la ceguera eurocéntrica domina y comienza a ejercer el control del mundo. El planisferio de la época renacentista representa y divide el planeta en zonas de tierra y zonas de agua, cuyos marcos son las máscaras de los vientos. Se divide y se organiza en continentes y países, cuyos nombres en latín, leídos por la visita en la entrada de cada lugar, subtitulan y poetizan el espacio del

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup>. Walter Benjamin, "Tesis sobre la filosofia de la historia", in *Aviso de incêndio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2005, p. 45.

globo terrestre con el sentido de una invitación al viaje (o al devaneo, como en el caso de las novelas de Joseph Conrad).

La unidad del planeta Tierra está dada entonces por cuatro conjuntos de imágenes continentales –en esencia geográficas pero también artísticas e históricas—. Las imágenes continentales cohabitan el rectángulo plano de la carta náutica en simultaneidad narrativa y no discursiva. El principio de composición del portulano es tan compuesto como el de la concreción de imágenes escenificadas por la fuerza quimérica de Varejão.



Planisfério, Lopo Homem

Por ejemplo, en la misma superficie plana, que carga de modo acronológico el arte de la azulejería, el planisferio del cartógrafo portugués Lopo Homem, objeto de posesión de Varejão bajo el título *Mapa de Lopo Homem* (1992), hace aparecer a América como el *Mundus Novus Brazil*. El cuarto continente se comunica extrañamente con Asia que, a su vez, está relacionada con Europa, que planea en la parte superior del portulano. África se encuentra en el centro de la representación, razón por la cual quizá Varejão haya elegido el planisferio del Lopo Homem. Razón histórica y artística, visionaria, por supuesto.

El diccionario etimológico nos dice que es también por los grandes descubrimientos marítimos que el vocablo continente *obtiene* un sentido geográfico –de tierra firme (hasta entonces el latín *continens*, *entis* significaba "continuo, ininterrumpido" y "abstinente, moderado"). De este modo, cada uno de los cuatro continentes –de las cuatro tierras firmes– suele caracterizarse con un ropaje específico y colorido, que los vuelve originales a los ojos europeos.

En el espacio que le es delimitado por el cartógrafo, cada continente expresa sus características salientes –representación del cuerpo de los habitantes de la región, muestra de la diversidad de la flora y la fauna, nomi-

nación de los accidentes geográficos, etc<sup>34</sup>. Al escenificar los cuatro continentes por sus diferencias, el mapamundi los suma, les otorga un orden y nos propone un lugar de liderazgo único para el planeta, que será ocupado por el poder centralizador europeo. Las diferencias son mostradas en la carta náutica para que sean borradas, ratificando el eurocentrismo.

Si permanecemos en esta línea de razonamiento, y si parodiamos a Edward Said y su ensayo *Orientalismo*, podemos decir que Adriana Varejão busca el otro revés [avesso] del lado *derecho* que ha venido proponiendo a América como invención de Occidente. A través de su arte, América se reinventa a sí misma y al mapamundi, con la ayuda del vastísimo material iconográfico que le viene siendo proporcionado desde su invención por los europeos.

Por los juegos de diferencia y por el descentramiento étnico-cultural, por los efectos de desterritorialización geográfica, la escenificación de imágenes ofrecidas por Varejão es *-del revés-* un conjunto semejante al conjunto que *-del derecho-* un planisferio proporciona al explorador renacentista. Imagen compuesta, el *revés*, en Adriana Varejão, desequilibra el significado sociopolítico que es otorgado al vocablo por la historia *événementielle* de Occidente *-*el significado de "antagónico" y de "hostil a"–, para reequilibrarlo, en la cuerda floja del arte, por su significado adjetivo y moral.

El sentido adjetivo de *avesso*<sup>35</sup> califica al ser humano como alguien "no inclinado a". El arte "de" Varejão *está inclinado a* no aceptar el orden planetario consensual, a no tomar como suyo el eurocentrismo, que no es más (juzga) pertinente. Del revés, se actualiza todo y cualquier conjunto de valores artísticos y sociales, quitándolos de circulación. El arte "de" Varejão se inclina a no aceptar el eurocentrismo del que, sin embargo, se vale al tomar *posesión* de sus imágenes.

El *avesso* ["no inclinado a"] debe, por ello, ser tomado en el sentido de la frase "*I would prefer not to*" ("Preferiría no hacerlo", en la traducción castellana), dicha y repetida por Bartleby –el conocido personaje

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup>. Como ejemplo familiar, véase el *Atlas Miller*, conjunto de mapas atribuido a Lopo Homem, cartógrafo oficial del Reino Portugués. De entre los mapas, obsérvese aquel que nos toca más de cerca: el portulano *Terra Brasilis* (c. 1519), dibujado a mano sobre pergamino.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup>. Santiago se refiere a la distinción entre el sustantivo *avesso*, que en portugués significa "revés", y el adjetivo *avesso*, que significa "contrario a", "opuesto a", "no inclinado a" (Nota de los traductores).

de Herman Melville– cuando recibe órdenes de su jefe o se comunica con sus compañeros de trabajo. Si se retoma el análisis del personaje de Melville por Gilles Deleuze se puede decir que, en sus trabajos, Varejão manifiesta una "lógica de la preferencia", que sirve para minar y poner en crisis la firmeza de la "lógica de los presupuestos" coloniales, tal como fuera establecida por el primer principio de composición. Se entiende mejor ahora por qué las pinturas de Varejão son también *avessos* a cualquier presupuesto autoritario de la historia artística (originalidad de la obra de arte).

Al final del segundo milenio, el planisferio quinientista de Lopo Homem, apropiado y deconstruido por Varejão, exhibe en su centro –o sea, en el lugar donde el continente africano está representado por Libia, Etiopía y Guinea– el tajo sangriento y la sutura quirúrgica. El espectador ya conoce este tipo de intervención operada por Varejão en la historia brasileña. Me refiero a los ya citados cuadros de la serie *Filho bastardo*. La historia de las grandes navegaciones trae abiertamente los descubrimientos marítimos y de manera velada la herida abierta por la esclavitud negra, que dejó como herencia la intolerancia étnica y todos sus males.

Al sobreponer el primer principio de composición (el de la intertextualidad) al segundo (el de la deconstrucción de los portulanos), y en el movimiento inverso, la imagen compuesta y compleja escenificada por Varejão no solo exhibe las caprichosas vertientes de la "cámara de ecos barroca", también desarrolla una visionaria e intraducible *imago mundi*. Esta lanza su trabajo más allá de las fronteras previsibles, hacia la geografía que adeuda la reciente y poderosa globalización en el viejo libro de deudas, donde ya están en rojo (y sangre derramada) las naciones y pueblos periféricos.

2010

3

LITERATURA BRASILEÑA

## Singular y anónimo

A los maestrandos de París III

Al contrario de lo que propone Roman Jakobson en un esquema famoso y siempre citado, en desacuerdo con lo que puede caber en la palabra "intransitiva" que Roland Barthes usó para definirlo, el lenguaje poético existe en estado de continua travesía hacia el Otro. Nombra al lector, como el fanático de la alta fidelidad indica el mejor lugar en la sala para apreciar convenientemente el sonido. "Si mi verso no funciona, es tu oído que anda mal" –nos dice Carlos Drummond de Andrade. Charles Baudelaire ya mencionaba a su lector en el prefacio poema de las *Flores del mal*: "–Lector hipócrita, –mi semejante, –¡mi hermano!". T.S. Eliot, como se sabe, continuó con los aciertos de Baudelaire, recitando el verso en *The Waste Land*.

El poema, sin ser carta, sin ser carta abierta, abre sin embargo un lugar para un destinatario que, a pesar de ser siempre singular, no es personal porque es necesariamente anónimo. Singular y anónimo, el lector, no es todos ni tampoco una única persona. El poema, aclaremos, no es un discurso en una plaza pública para una masa indistinta, ni una conversación entre dos confluyente e íntima, pese a ser lenguaje en travesía. Paul Valéry dijo preferir un lector que lee muchas veces un poema a muchos lectores que lo leerán una sola vez. Nada de elitismo allí, por favor. El poema no es fácil ni difícil, exige –como todo lo que, en la aventura, debe ser recorrido paso a paso. No se avanza sin contar con lo desconocido, con el obstáculo. La escalada de la lectura. Las exigencias para la lectura son de las más variadas

y diversas, que las nombre el poema con claridad y valentía. Porque, nombrándolas, el lenguaje se abre a la configuración del lector.

Ana Cristina César instituye dos protocolos simultáneos y semejantes para que el lector actúe con provecho mutuo en la escena de su poesía.

El primer protocolo se sitúa en el nivel del conocimiento y del reconocimiento que de su obra estaban haciendo los compañeros de generación (que aparece bajo la forma de un testimonio personal en el libro *Retrato de época*<sup>36</sup>). El segundo protocolo se enuncia en el cuerpo mismo su libro de poemas *A teus pés* [*A tus pies*], cuando el texto desalienta (es decir, desestimula a progresar en la lectura) al lector, desalienta y desmitifica los equívocos de lo que podemos llamar un lector autoritario. Es lector autoritario quien enfrenta las exigencias del poema con ideas preconcebidas y totalizantes. Un poema exige poco y mucho: ojos abiertos y, entre tantas otras cosas, paciencia e imaginación.

### Lectura de vara corta

En una entrevista a Carlos Alberto Messeder Pereira, que se encuentra en *Retrato de época*, Ana Cristina Cesar no solo advierte sobre dos ejes que constituyen su poesía y que en ella se constituyen, sino que además comenta el equívoco de lectura que este camino que se bifurca comenzaba a producir en sus pares. Cita el ejemplo del poeta y crítico Cacaso, Antonio Carlos Brito, amigo también, con quien mantenía discusiones permanentes:

"...una vez, le leí [a Cacaso] un poema que me había encantado hacer [...] y Cacaso miró con desconfianza [...] leyó ese poema y dijo lo siguiente: 'Es muy lindo, pero no se entiende [...] el lector está excluido'. Entonces también le mostré mi libro [...] y él dijo: "Esta bueno, pero lo mejor son los diarios porque se entienden...son de comunicación fácil, hablan del día a día".

Cacaso se equivocaba al creer que en un grupo de poemas (los que

<sup>36.</sup> De Carlos Alberto Messeder Pereira (Nota de los traductores).

llamaba poemas difíciles) estaba "excluido el lector", mientras en el otro grupo, el de la "comunicación fácil", el lector se aproximaba al texto sin esfuerzo, comprendiéndolo, puesto que no se sentía alejando de su interior.

En ambos casos, el lector está, por decirlo de algún modo, *incluido*. El lenguaje poético nunca excluye al lector. Con su testimonio, Ana Cristina parece señalarle a Cacaso el hecho de que él mismo -Cacaso – es quien se excluía voluntariamente de los poemas del primer grupo en el movimiento de su lectura. Muchas veces no hemos sido hechos para quien, sin embargo, queremos amar: "...tu oído anda mal", resuena el verso.

La dicotomía *fácil* y *difícil* (tan perjudicial en estos trópicos de sombra y agua fresca) no existe para quien tiene la fuerza de sobrecargar de significado el lenguaje a fin de que viaje (significativamente) en dirección al otro, para que siempre se organice y se libere por la dinámica de la travesía. Lo importante, insistía Ana Cristina en la entrevista, es que era "un poema que a [ella] le había encantado hacer". La dicotomía citada solo existe (y son ellos los que, en general, la establecen, por supuesto) para los que abandonan el viaje, saltan del tren en movimiento atemorizados con un piedra que vislumbran en medio del camino, o simplemente porque la curiosidad es corta. Se hizo "difícil" seguir en el tren, se colocan las mochilas en las espaldas y se dan por terminadas las "impresiones del viaje", para usar la metáfora tan reveladora de Heloisa Buarque de Holanda.

Un *sertanejo* diría con acierto –en auxilio de Ana Cristina Cesar–, que es arriesgado tocar un buey bravo con vara corta.

Los llamados textos fáciles (los verdaderos, hago la distinción) no consiguen impulsar el lenguaje al infinito de las travesías (¿serán poemas?), empobrecidos, siempre permanecen en un viaje cuyo recorrido es pasajero y conocido, aunque a veces accidentado y útil, como por ejemplo, cuando se empeñan en un proceso de de concientización política. Trenes suburbanos si me lo permiten.

# No estimular para masajear

Parece que ese desincentivo a la lectura equivocada del poema, que se escucha en la entrevista que Ana Cristina concede a Carlos Alberto, es el mejor incentivo para que prosiga la lectura, que no está hecha solo de hechos (en ese caso una simple mirada sobre el texto sería suficiente), sino casi siempre de fracasos más o menos confesados. Una bella interpretación, vistosa como ropa de domingo, lo es gracias a la habilidad que tuvo el intérprete en camuflar los caminos sin salida que, sin embargo, apuntaron hacia el buen camino finalmente recorrido.

Señalando el fracaso que existe en la lectura, aunque esta sea de un "buen lector" (de ese modo lo trataba Ana) como Cacaso, el poeta da un mensaje revitalizante en el proceso de conocimiento de la obra. La muerte de todo y cualquier poema se encuentra en la esclerosis optimista (justa, inmediata, apresurada, poco importa la calidad en esta etapa del razonamiento) de su comprensión.

A partir de la comprensión –ahora justa– el poema deja prácticamente de existir (en términos semánticos) por algún tiempo, comenzando a circular en su lugar el *simulacro* menos ambiguo y más riguroso de su interpretación. Que cada uno de nosotros tenga la sinceridad de decir cuántos "poemas" leemos menos por el original que por el simulacro. ¿Es posible que solo asesinando el poema por el simulacro un grupo de lectores pueda estar de acuerdo sobre su significado? Para que los lectores se congreguen en torno a algunas ideas comunes es necesario que el poema desaparezca, borrado por la imaginación restrictiva del intérprete y de sus seguidores. Una lectura es siempre pasajera. Una lectura es siempre pasajera porque es abarcativa pero incompleta. Solo cuando se descubre la falacia de lo abarcativo es que el poema renace y la comunidad de lectores es desarmada.

### Personal e intransferible

"Es difícil hacer literatura teniendo a Gil como lector" –leemos casi al final de *Correspondencia completa*, largo poema-carta de Julia, dirigido a "My dear".

Diciendo que es difícil hacer literatura *para* Gil, el poema nos dice que este no existe para un lector con nombre propio. El lector, cuando es nombrado poéticamente, es anónimo, es aquel a quien realmente fue dirigido el poema: "My dear –hipócrita, semejante y hermano. En el poe-

ma citado, el lector no tiene y no puede tener nombre propio. El lector se da nombre, es decir, personaliza la relación poema-lector, cuando él mismo, lector, se coloca al nivel de la producción dicha pública (conversación, artículo, libro, clase, conferencia, etc.), nombrándose a sí como tal, firmando, responsabilizándose. Cuánto de la firma del poeta no se pega a la firma del lector (crítico, profesor, exégeta, etc.).

Ana Cristina sabe el peligro que existe para el poema y para *su* poema cuando el lector llega a firmar con su propio nombre, interrumpiendo la travesía infinita a la que lo había invitado de modo ininterrumpido el lenguaje poético.

Habiendo pasado por la universidad, Ana Cristina tenía, de forma más aguda que la mayoría de sus compañeros de generación, fobia a la explicación optimista y vencedora, convincente y lógica, redonda y masacrante, que existe en toda lectura exitosa de un poema, para retomar lo ya señalado más arriba, ahora en otra perspectiva. Como una firma, una lectura no es transferible, puesto que se corre el riesgo de falsificación o imitación barata. Se firma una lectura cuando nos apropiamos de ella, certificando su calidad y fidelidad al original, asumiendo su propiedad.

¿Es posible facilitar la lectura (¡como si ella no fuese tejida sobre el fracaso!) al presentar didácticamente (¿cómo enseñar el fracaso?) el poema? –es la pregunta y las dudas que nos quedan después de una clase. La mejor. En didáctica tradicional, lo que se pide –no tengamos dudas– es el endoso del alumno a la firma oral de profesor. La didáctica moderna es apenas más ilusoria, incurriendo en la falacia de lo colectivo, al creer que se puede hacer una lectura con la cinta adhesiva que pega las impresiones más acertadas (¿desde qué punto de vista?) y las más dispares de los alumnos.

Ni uno solo ni todos.

Cualquiera, siempre que enfrente las exigencias: singular y anónimo. Personificado transitoriamente con el nombre propio, el lector lanza un deseo, es decir, lo proyecta como el que domina y asfixia al objeto, de allí que la percepción del proceso de lectura por parte del poeta sea siempre visto como castración en relación con el potencial que comportan las ambigüedades, las disonancias, que por otra parte alimentan lo perene del poema. Cuanto más avanza el lector, más retrocede el poema. El poema, en esa marcha y contramarcha, comienza a dar cuerpo y voz al deseo del otro, del semejante y hermano, hipócrita. ¿Cómo dar cuerpo y voz al de-

seo de todos? ¿No es volver indiferenciado lo que, por definición, es singular? La lectura en el aula se alimenta de la misma ilusión que existe en el mito de la gran estrella de cine. Encarnación del indiferenciado deseo colectivo, ella no puede ser carne ni cuerpo, volátil como la imagen que se deshace al pasar las páginas de una revista, al sonar la hora del recreo.

Se enseña –eso sí– la estructura de un poema, con cuántos troncos se hace una canoa, de la misma forma se devela el esqueleto de un cuerpo en una plancha anatómica, sin nunca referirse a su/ nuestro funcionamiento, a su caprichosa máquina.

## ¿Qué fraternidad? ¿Qué comunidad?

Retomemos la lectura donde la dejamos:

Es difícil hacer literatura teniendo a Gil como lector. Él lee para develar misterios y hace preguntas capciosas, pensando que cada verso oculta síntomas, secretos biográficos. No perdona el hermetismo. No se confiesa los propios sentimientos. Ya Mary me lee entera como literatura pura, y no entiende las referencias directas.

El terreno en que se construye el poema de Ana Cristina es el de la complicidad enemiga, de las relaciones ambivalentes en la ternura: ni Gil ni Mary, los dos, en posiciones diametralmente opuestas y complementarias. Cada uno tiene razón no teniéndola en su totalidad. Su equívoco es pensar que su razón (la de cada uno) es global, globalizante, totalitaria. El poema siempre escapa a los ojos asesinos de lectores asfixiantes, escapa con una pirueta, por el costado.

Gil y Mary se complementan no estando de acuerdo, en principio, sobre lo que es la poesía, nos dice el poema y completamos: no se ponen de acuerdo como nuevos Esaú y Jacob. Somos todos "hermanos" pero también somos "hipócritas", estaremos siempre creando una comunidad (de "semejantes") encima y no por encima de los desacuerdos, de los desentendidos y de las traiciones.

¿Qué sería del poema si todos (la fraternidad de lectores) firmáramos una única lectura para siempre? ¿Habrá forma más profunda y radical del pensamiento fascista? Es este el problema capital que todo

poema presenta de modo emblemático: ¿cómo componer con lo singular y anónimo lo colectivo, sin recurrir a la uniformización, sin valerse de la indiferenciación? ¿Cómo construir una comunidad donde reine la justicia sin aplastarla? Para ello es necesario que solo la imaginación permanezca en el lugar singular y anónimo del poder.

Nos alerta Carlos Drummond en su utopía de A rosa do povo:

Un solo modo de vivir, Pero en ese modo la variedad, La multiplicidad entera Que hay dentro de cada uno

El modo en que Ana cree poder luchar por un "solo modo de vivir", pero abriéndolo a la "variedad" y a la "multiplicidad" de lo singular y anónimo, está en el deseo de hacer pasar por el lenguaje poético la *ternura*. ¿No es lo que el poema que estamos leyendo busca apasionadamente (y en vano) hacer pasar?, el mismo poema que habla del desacuerdo entre "hermanos"

No logro explicar mi ternura, mi ternura, ¿me entendés?

Cuando el texto tematiza solo los buenos sentimientos, el poeta escapa por la tangente. Pero hay que intentarlo. "¡He aquí que se yergue el viento!... ¡Hay que tratar de vivir! –dice Paul Valéry. Las fuerzas se agotan. El poema se escribe. ¿La muerte no es el cansancio de la fuerza? ¿No es lo que nos dice Guimarães Rosa en la metáfora del padre remador que es llevado a abandonar la inestabilidad estable de la "tercera margen del río" cuando sus fuerzas ya no pueden remar contra la corriente? Desciende río abajo, inerte en la canoa, hasta el mar: "Nuestras vidas son los ríos / Que van a lanzarse al mar / Que es el morir" –prologa Guimarães Rosa al español Jorge Manrique.

Cuando las fuerzas se agotan el poema finalmente está escrito. Abandonado. Muerto. Aunque la "ternura" no haya sido del todo explicitada al otro (¿lo será alguna vez?). Aunque la fraternidad (pura, transparente, global, utópica) no haya sido conseguida. En el poema y en la muerte, el hombre encuentra la única forma conocida y justa de una comunidad que respeta lo singular y lo anónimo. La redención de uno y de la otra se encuentran, de manera respectiva, en el placer fecundo de la lectura y en el placer fecundo de la procreación. Allí está toda la precariedad de lo permanente –la de la poesía y la del ser humano.

Poema (y lectura) y muerte (y vida) existen como amuletos en una corrida de postas. En travesía por el posible nuestro de todos los días y todas las noches.

### Ni detective ni vestal: los dos

Gil quiere desnudar el poema a partir del deseo del otro, de manera vicaria y parasitaria, y no comprenderlo a partir de su propio deseo. Le gusta acumular sin gastar.

Gil es un lector temeroso de afirmarse, de romper la barrera que prohíbe al otro, de transgredirla placenteramente en favor de una comunión/combustión. Tiene miedo de sostener como suya (en la lectura) la obra del otro. Gil es el lector que se fija en la alteridad que separa el sujeto del objeto, salvando la distancia dicha objetiva. Se olvida de que, en la lectura, se busca la manera de identificarse con el otro, guardando sin embargo los sentimientos propios, la individualidad, la intimidad.

Por ello Gil se esconde en el ala del autor, camuflándose de detective de historieta. Se investiga todo el poema (con lupa en mano), a la búsqueda de una pista que le revele al autor, cuando el problema de la lectura no es el autor, sino él mismo, lector, y las mejores pistas para la resolución de ese misterio solo pueden estar en él mismo. Inapelablemente.

Gil tiene razón en el comienzo (todo poema guarda síntomas y datos biográficos), pero se equivoca en la solución: "lee para desnudar misterios". La poesía no es misterio que se resuelva con "preguntas capciosas" hechas al autor, nos dice Ana. Si la condición de la lectura es la de la alteridad transgredida, su esencia solo puede ser el "hermetismo". (Además, Gil "no perdona el hermetismo", releemos en el poema). Y, en *hermetismo*, resaltamos el lado cerrado, aprisionado, insuperable, el lado vagón cerrado y lacrado de ese tren en constante travesía hacia el otro. ¿Dónde está la llave?

Vamos a tomar el té de las cinco y yo te cuento mi gran historia pasional, que guardé bajo siete llaves...

A la curiosidad insistente y dañina del oyente que, a semejanza de Gil, le pregunta si se trata de "otro *roman à clé*", la contadora de dramas personales se recoge:

No respondo. No soy dama ni mujer moderna.

Para quien quiera entrar en el secreto cerrado bajo siete llaves de lo pasional (que, sin embargo, fue liberado por el poema), es necesario incorporarlo, apropiárselo, dice el final del poema. Solo al que ocupa el espacio del poema como suyo, solo a él el poema "entrega el fondo de comercio y los guantes". Lo pasional, en el poema, no es simple efecto de confusión. Si lo fuese, frente a los confesionarios, por las iglesias del mundo, estarían apareciendo constantemente grandes obras.

Para penetrar en el poema (para resucitarlo de la tumba de la escritura) es necesario poseerlo, es necesario avanzar la propia fuerza transgresora del lector, abriendo el cajón cerrado bajo siete llaves, permitiendo que el lenguaje exista como es –en una travesía hacia el otro. Es necesario desvergonzadamente abrir brechas y ventanas por donde dejar que el deseo y el aire circulen de nuevo en el recinto cerrado de manera hermética y hasta incluso oxidado por el tiempo, tiempo que es la condición de lo perene.

No cuesta insistir: quien se ejercita en la lectura no es el autor (él ya dio lo que tenía que dar en la concretización del poema), sino el lector. Es este quien da vida a la muerte, Gil se sustrae y, al sustraerse, no encuentra las pistas correctas –no las que resuelven el misterio del autor, pues no hay misterio, sino las que sirven para abrir lo hermético de cada uno. El placer fecundo de la lectura.

Gil "no se confiesa los propios sentimientos", he allí la razón del problema. Incógnita para sí, busca enmascarar el recelo y la vergüenza que tiene de sí con el malicioso coraje de interpelar al otro sobre su intimidad, con la curiosidad que investiga cuidadosamente los síntomas y la biografía del otro. Todo lo que está aquí ya está en vos, solo que no lo sabías, y es por eso que me estás leyendo, sino no necesitarías leerme –le dice Ana Cristina. Los síntomas y los datos biográficos existen pero –cuando se encuentran en la travesía por el lenguaje poético– son los de todos y de cualquiera, porque el poema consigue hablarle a lo singular y a lo anónimo siempre y cuando se tenga el coraje de ser lector. De ser ciudadano.

Mary toma el *hermetismo* al pie de la letra: el poema es infranqueable al lector como una doctrina esotérica. Es necesario iniciarse frente a lo que, por más que nos adentremos, no pierde la condición de enigma que desafía de manera infinita la curiosidad del hombre. Como Gil, Mary acierta en el comienzo (el poema ciertamente pone exigencias para los que de él quieran aprovecharse), pero se equivoca en el modo en que generaliza tal principio, como mitificando lo que existe de *literario* en el poema (pero no solo de lo literario vive un poema, podría decirle Gil más lúcido). De este modo, el poema solo puede ser para ella "literatura pura": "me lee toda como literatura pura", dice el poema.

Por eso es que Mary "no entiende las referencias directas". Son estas las que rompen el proceso de mitificación de lo literario por lo literario, rompen el círculo vicioso, corroyéndolo, instaurando la posibilidad, en la lectura, de una "comunión". Las referencias directas, como vimos con anterioridad, tanto se refieren al autor como al lector; la alteridad, en el lenguaje poético, existe para ser transgredida, para ser comprendida por la complicidad en la ternura.

Mary monumentaliza el poema, enmascarándose –en su entrada– de vestal y guardiana y, por lo tanto, manteniendo con relación a él una actitud subalterna, aséptica y resguardada. Morirá virgen como el monumento.

Al monumentalizar el poema, lo resguarda también del común de los mortales. El lector pasa por él –ni siquiera se anima a levantar los ojos– en actitud de reverencia, respeto y miedo. Cabizbajo, el lector sabe –la vestal y guardiana le significa esto– que, tocando el monumento (o pisando el césped de nuestros jardines dichos públicos), el ciudadano puede ser multado.

Por primera vez infringí la regla de oro y volé hacia arriba sin medir las consecuencias [...] es ahora, en esta contramano.

1985

# La segunda venida de Cristo, según Guimarães Rosa

La *historia*<sup>37</sup> no quiere ser historia. La *historia*, en rigor, debe ser contra la Historia. La *historia*, a veces se quiere un poco parecida a la anécdota.

Tutameia. Terceras historias38

Quien quiera abordar la novela *Gran Sertón: veredas* desde una perspectiva histórica o sociológica, siempre caerá en un problema. El narrador de la novela de manera constante disimula u oculta al lector el dato histórico bruto, en particular las fechas de los acontecimientos narrados. De los críticos que se ocuparon de la novela en esa perspectiva, Walnice Nogueira Galvão es un caso paradigmático. Interesada en analizar textualmente el fenómeno del coronelismo y de los *yagunzos*, típico de nuestra *República Velha*<sup>39</sup>, debe confesar decepcionada que el escritor "no le pone fecha a su peripecia, aunque finge hacerlo; y toda vez que el lector se depara con una fecha, esta es contradicha por la imprecisión". Entre los muchos ejemplos reveladores de imprecisión relacionados por

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup>. El término "estória", en portugués, significa "narrativa de hechos reales o ficcionales" y se diferencia del vocablo "história", más relacionado a la historia como disciplina. Decidimos utilizar la cursiva en ausencia de una palabra específica para el término en español. El fragmento en portugués dice: "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, debe ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota" (Nota de los traductores).

<sup>38.</sup> El título del libro en portugués es *Terceiras estórias*. (Nota de los traductores).
39. El autor se refiere al período que va desde la proclamación de la república en 1889 hasta
1939, cuando un golpe de Estado da inicio a lo que se conoció como Estado Novo. Ese
período es conocido en Brasil como "República vieja" (Nota de los traductores).

la estudiosa, citemos la fecha en el certificado de bautismo de Diadorim: día y mes (11 de septiembre) son seguidos por "de la era de 1800 y tantos". Concluye Walnice Nogueira Galvão: "El 1800 y *tantos* diluye toda exactitud dentro de los marcos de la totalidad de un siglo"<sup>40</sup>.

Siempre sospeché de la fecha y el lugar, demasiado precisos, que preceden la descripción y la trama apocalíptica del cuento "Un joven muy blanco", en *Primeras historias*<sup>41</sup>. En el cuento se narra la aparición en la hacienda de Hilario Cordeiro, después del devastador terremoto en la ciudad de Serro, de un extranjero muy blanco, extraño y místico personaje, desmemoriado, que produce encanto y miedo en todos los habitantes de la ciudad, y que un día desaparece de golpe, del mismo en que había aparecido, por la manos del negro Kakende. Pese a que las sucesivas fechas son referidas en el cuento como siendo el "día de San Felix", "de San Juan", "de la misa de Dedicación de Nuestra Señora de las Nieves y vigilia de la Transfiguración o de la venerada Santa Brígida", la primera línea del texto, en total contradicción con el resto de la narrativa, desmiente tanta religiosidad en el calendario para afirmar:

"En la noche del 11 de noviembre de 1872, en la comarca de Serro Frío, en Minas Gerais, se dieron los hechos de pavoroso suceder...".

Como no se trataba de un procedimiento textual habitual en Guimarães Rosa, desde el inicio creí que el dato histórico debería ser tomado al pie de la letra. ¿Podría yo también como lector, forzar las intenciones (en este caso religiosas) del texto e historizarlas como otros críticos lo han hecho y lanzarme a una investigación que comprobara aquel suceso? ¿O debería acatarlas en su contradicción para descubrir el funcionamiento específico de la máquina textual roseana?

Habiendo leído lo que restaba de la primera frase del cuento, allí estaba la pista a ser seguida. Retomemos la frase, ahora íntegramente: "En la noche del 11 de noviembre de 1872, en la comarca de Serro Frío, en Minas Gerais, se dieron los hechos de pavoroso suceder, referidos en los calendarios y grabados en las Efemérides". Consultadas las *Efemérides Mineiras*,

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup>. Ver *As formas do Falso*. San Pablo, Perspectiva, 1972, en particular el capítulo 5: "A matéria e matéria imaginaria".

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup>. El título del libro en portugués es *Primeiras estórias*. (Nota de los traductores).

compiladas por José Pedro Xavier da Veiga, encontramos, el día 11 de noviembre de 1872, información pormenorizada que transcribo:

Terremoto e inundación en el río del Pez. - Por la noche, a eso de las once horas se escucharon en el Condato, distrito de la ciudad de Serro, dos grandes estruendos, casi juntos, y la tierra se estremeció: pasados diez a quince minutos estalló una monstruosa creciente como nunca se había visto allí. Se perdieron muchas vidas; además de que la creciente arrolló una gran montaña, que se llevó la casa de Antonio Gonçalves y toda su familia, compuesta de cuatro personas, y de un extranjero que allí pernoctara aquella noche: a una legua de distancia, río abajo, se escucharon gritos, sin que se les pudiera acudir, porque, además de las aguas haberse tornado un mar bravo, los montes corrían unos encima de otros, además de troncos y maderas que eran arrastrados por la corriente y formaban empalizadas. En una vertiente del mismo río, en el lugar denominado 'Caldeiras' corrieron los morros de uno y otro lado, quedando el lugar completamente irreconocible: ahí Seraphim Ribeiro Caldas y su familia fueron sumergidos, unos enterrados hasta el cuello y otros hasta los hombros y así pasaron toda la noche sin poder salvar a una de sus hijitas, que murió también enterrada. Las tierras de cultivo, a la distancia de una legua, quedaron completamente inutilizadas y aquel terreno fue reducido a grutas y piedras. Otras muchas desgracias ocurrieron en esta tempestuosa noche, cuya descripción sería demasiado extensa y casi imposible de dar aquí. Al día siguiente se refugiaron en la hacienda del finado Severiano Metello más de 100 personas. ¡Del puente del río del Pez a dos leguas, se contaron 87 desmoronamientos! ¡Las aguas subieron más de 60 palmos por encima del nivel del río!

No es difícil detectar, en esta descripción pormenorizada de los eventos ocurridos en la ciudad de Serro en 1872, elementos precisos del cataclismo narrado por Guimarães Rosa al comienzo de su cuento<sup>42</sup>.

Una información en la propia tesitura narrativa nos advierte sobre el proceso de transformación de la Historia en *historia*.<sup>43</sup> Los hechos

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup>. Ver: "Se dijo que un fenómeno luminoso se proyectó en el espacio, seguido de estruendos y la tierra se estremeció, en un terremoto que sacudió los altos, destruyó y llenó de escombros casas, removió valles, mató gente sin medida; cayó igualmente otro horrible temporal, con asombrosa y jamás vista inundación, subiendo las aguas del río y arroyos a 60 palmos de extensión. Después del cataclismo se confirmó que el terreno…".

<sup>43.</sup> Ver nota 33.

históricos narrados no lo son por la objetividad científica del historiador, mezcla de geólogo, interesado en recuperar la autenticidad de los hechos para analizarlos mejor y comunicarlos al lector; antes bien son narrados desde la perspectiva de las varias y sucesivas camadas textuales recibidas por ellos con el correr de los años. Esas camadas superpuestas, en evidente movimiento de deslizamiento semántico, son las responsables por las transformaciones a través de las cuales los hechos originales circulan cuando son citados de manera oral por una generación y, décadas más tarde, son recitados por otra generación. Finalmente se tiene una *historia* que forma parte del acervo de narrativas de la tierra.

Guimarães Rosa extrae la *historia* del cuento de las *Efemêrides Mineiras* y de ese acervo. De este modo, la versión original del terremoto en una región y país poco propicios a esos desmanes de la naturaleza se fue robusteciendo y creciendo por la mediación de textos del Antiguo y Nuevo Testamento, en particular los que, insuflados por los cataclismos naturales, hablan de las profecías y del fin del mundo.

Ese proceso de composición está expuesto en el texto mismo y recibe una clasificación: "trastornado incierto". La caracterización del extraño hombre muy blanco que (re)aparece en la ciudad, quizá el "extranjero" que "pernoctara" en la casa de Antonio Gonçalves el día del terremoto y desapareciera, tal como se dice en las *Efemérides*, nada tiene de la paleta realista que sirvió para pintar el desastre en el distrito de Condato en la noche del terremoto. Lo extraño aparece en ese ser muy especial, "de un blanco leve, semidorado de luz: figurando tener por dentro de la piel una segunda claridad". La metamorfosis del extranjero en imagen y semejanza de ese posible Cristo resucitado que (re)aparece en casa de Cordeiro<sup>44</sup>, se justifica por el texto, pues hoy se cuentan los viejos hechos de modo "trastornado incierto": "Sea que de la manera [como] todavía hoy se cuenta, pero trastornado e incierto, por el transcurrir del tiempo, por haber sido narrado por hijos o nietos de los que eran jóvenes, quiere ver que niños, cuando en buena hora lo conocieron"<sup>45</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup>. "Cordeiro", como informan los exégetas, es el nombre de Cristo en el Apocalipsis.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup>. Al presentar el nuevo episodio, el de la joven Viviana que se enamora del joven y por él es tocada delicadamente en los senos, garantiza el narrador que se trata de un hecho "siempre mal contado". Más adelante, respecto del tesoro que el joven muy blanco ayudó a Duarte Dias, padre de Viviana, a encontrar, se dice de manera incierta que podía ser "un depósito de diamantes; o un botín lleno de dinero, según diversa tradición".

Si el elemento "hombre extranjero", encontrado en las *Efemérides*, se repite en el cuento y es trabajado de manera extraordinaria por el escritor, algunos otros datos se repiten sin aportar gran novedad; algunos otros son transformados por la imaginación de la comunidad y apropiados por el escritor. El detalle más importante es que, en las *Efemérides* y crónicas de la época, la causa de los dos grandes estruendos es un "terremoto"<sup>46</sup>, mientras en el cuento es un "fenómeno luminoso" que se proyecta en el espacio (trueno/relámpago, asteroide, cometa, o en una interpretación más temeraria: un ovni).

Tomado como trueno/relámpago, somos de inmediato remitidos a frases del *Apocalipsis*, libro del Nuevo Testamento atribuido al Apóstol Juan. Si se quisiera datar el texto de Rosa (o de la comunidad de Serro) debería decirse que el acontecimiento histórico se convirtió en un evento religioso y está ocurriendo en Serro/Patmos, inmediatamente después de la apertura del sexto sello del libro presentado por el Padre al Hijo, pues es semejante a lo que se lee en el *Apocalipsis* luego del sexto gesto del Cordero/Cristo: "Y sobrevinieran relámpagos, voces y truenos, y ocurrió un gran terremoto, como nunca hubo uno igual desde que hay gente sobre la tierra; tal fue el terremoto, fuerte y grande" (16, 18). Y enseguida: "Toda isla huyó, y los montes no fueron encontrados, también se derrumbó del cielo sobre los hombres una gran granizada, con piedras que se acercaban a un talento..." (16, 20-21).

En esa fecha aparece de modo inesperado el joven "tan blanco, pero

<sup>46.</sup> En la entrada "Terremoto" (8.3), la Enciclopedia Mirador narra los mismos hechos, con el lenguaje científico requerido: "Como Brasil está asentado en rocas precambrinas estables, felizmente no sobrevienen terremotos tectónicos de gran intensidad. Ocasionalmente se verifica la reactivación de antiguas fallas porque se trata de regiones de fragilidad en la corteza, y en esas raras ocasiones se registran pequeños movimientos. El más intenso de todos se verificó en Serro, MG, a unos 150 km al nordeste de Belo Horizonte. Según la descripción de Alípio Gama (Revista da Sociedade de Geografia. Río de Janeiro, v. 1, 1922) se verificaron muertes, casas destruidas y enterradas y grandes inundaciones en 1872. De acuerdo al mapa geológico de Brasil, esa localidad se encuentra en terreno precambrino". Un análisis contrastivo entre el lenguaje de esta entrada de enciclopedia y el del texto de Rosa apuntaría, por ejemplo, hacia una diferencia capital entre la visión de mundo elitista y cientificista de Euclides da Cunha, autor clásico de Os Sertões, y la místico-religiosa y popular del novelista minero. Rosa siempre narra los acontecimientos desde dentro de la comunidad, por ello los constantes préstamos tomados del texto bíblico, como estamos comenzando a ver. Una lectura de la Libreta de Campo, de Euclides, mostraría un movimiento semejante al de Rosa, pero en Los Sertones terminan por dominar las fuentes librescas y la creencia en el progreso. En ambos narradores, se puede señalar la erudición como fundamento del texto literario.

no blancuzco, sino de un blanco leve, semidorado de luz". Surge "envuelto en una tela, especie de manta de cubrir caballos". Para él era "igual materia el futuro que el pasado" y "su sonrisa en ocasiones se detenía referida a otro lugar, otro tiempo". El momento "histórico", tematizado en el cuento, solo puede ser interpretado como el de la segunda venida de Cristo. El texto del *Apocalipsis* nuevamente corrobora la versión. En la primera parte del libro santo, versículos 13 a 15, el apóstol Juan describe la visión que tuvo de Cristo, insistiendo en los colores blanco y dorado: "(...) un parecido al hijo de hombre, con ropas talares, y ceñido a la altura del pecho con una cinta de oro. Su cabeza y cabellos eran blancos como el alba, como nieve; los ojos como llamas de fuego...".

Establecido el clima general de "trastornado incierto" para la fecha, el lugar y el personaje principal del cuento, se suceden los varios episodios narrados: 1) la incredulidad y el encanto de la familia Cordeiro por haber sido elegida para alojar a tan extraordinaria criatura; 2) la envidia, seguida de calumnia, del jefe del otro clan, Duarte Dias, que juzga al joven, de acuerdo al código lego, el de la Historia romántica y, por eso, lo acusa de "malhechor disimulado", de falso Mesías; 3) la revuelta en el comportamiento de Duarte Dias que comienza a querer tener al joven en custodia, porque "debía ser uno de los Rezendes, parientes desaparecidos en el Condato, durante el terremoto"; 4) la desconfianza del cura que, durante la misa, muestra la cruz al forastero para certificar que no se trata del Anticristo; 5) los delirios proféticos a orillas del río de los Peces del negro José Kakende, "esclavo medio liberto de un músico un poco loco, y él mismo de ideas confusas"; 6) la codicia del mendigo que, al recibir una extraña dádiva del joven, la muerde soñando con el oro de la fortuna; y 7) el amor extático que siente por el extranjero la joven Viviana, hija de Duarte Dias.

Focalizando, ahora, el interés de la lectura en otras contaminaciones bíblicas sufridas por el texto, detengámonos en el análisis del negro José Kakende. El texto sostiene que "deambulaba por aquí y por allí, pronunciando advertencias y desorbitadas sandeces –queriendo poner en pie de verdad la portentosa aparición que habría visto en las márgenes del río del Pez, en la víspera de la catástrofe". ¿Cuál será esa aparición? Vientos violentos, nubes esplendorosas y fuego se entreabren para que aparezca "un ardid amarillo oscuro, tren volador, liso y redondo, con campana de cristal sobrepuesta, azulada y que, aterri-

zando, desde dentro descendieron los arcángeles, a través de ruedas, llamaradas y rumores".

¿Cómo no detectar en la potencia de Zé Kakende palabras de la "Visión de los cuatro querubines", teofanía grandiosa y enigmática que abre el *Libro del profeta Ezequiel*, en el Antiguo Testamento? Dos elementos precisos refuerzan la relación entre el texto bíblico y el cuento, dando coherencia a nuestra interpretación. Primero, el hecho de que los exégetas religiosos hayan advertido sobre la deuda del apóstol Juan, en el *Apocalipsis*, con ese pasaje del libro de Ezequiel. Segundo, el escenario común de los dos fragmentos en cuestión: en el Viejo Testamento, la visión del profeta bíblico fue en las márgenes del río Quebar; en Rosa, la visión del negro Kakende fue en las márgenes del río del Pez.

Leamos el texto bíblico y percibamos las semejanzas: "Miré, y he aquí que un viento tempestuoso venía de la muerte, y una gran nube, como un fuego revolviéndose, y un resplandor alrededor de ella, y en medio de esto una cosa como metal brillante que salía del medio del fuego. (...) Por encima del firmamento que estaba sobre sus cabezas había algo semejante a un trono, como un zafiro; sobre esta especie de trono estaba sentada una figura semejante a un hombre. La veía como metal brillante, como un fuego a su alrededor...".

Si el cuento de Guimarães Rosa construye distanciándose más y más del hecho histórico, o haciéndolo adentrarse subterráneamente por los meandros de los caminos religiosos de la comunidad del Serro, sin embargo, otro movimiento, opuesto y simultáneo, va siendo insuflado por la narrativa en el espíritu del lector. A la vez que enreda, el texto también "desenreda". El primer ejemplo del *desenredo*<sup>48</sup> en el cuento está en el momento en que Hilario Cordeiro se considera incapaz de dar continuidad al texto bíblico. Al contrario del apóstol Mateo, que inicia su evangelio por la extendida genealogía de Cristo ("hijo de David, hijo de Abraham"), la narración dice que se desconoce la genealogía del joven para de inmediato decir que era "el hijo de ningún hombre". Como no

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup>. El significado del verbo es tomado del sustantivo que es título del cuento, "Desenredo", en *Tutameia*. En este texto, el amante clandestino que se enreda como marido se desenreda como cornudo para de nuevo enredarse como amante platónico y desenredarse como marido feliz. La mujer siempre es la misma. Ella es razón del enredo y desenredo. Como el joven muy blanco en nuestro caso.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup>. "Enredo", en portugués significa "trama" (Nota de los traductores).

podía ser hijo de nadie, Duarte Dias, como remarcamos, aprovecha la oportunidad para volver por completo laica la figura divina, considerándola uno de los Rezendes y, por lo tanto, pariente suyo.

Un episodio más conmovedor y revelador de la maestría artesanal de nuestro escritor en el proceso de desenredo es el del mendigo ciego. Habiendo recibido una dádiva de las manos del joven, el mendigo quiere saber qué "inusual tipo de moneda" acaba de ganar. Por ello, muerde la limosna. El niño guía, sin embargo, lo advierte: había recibido solamente el carozo de un árbol. Guimarães Rosa, en una explosión de genialidad, crea un *flash-forward*<sup>49</sup> en el presente de la narrativa para hablar del destino de la "simiente", "que solo fue plantada después del cierre de los hechos que todavía quedan por narrar". El fin de la narrativa, narrado en la mitad, se convierte en resumen y símbolo de lo sucedido.

El montaje global del episodio narrado, hecho por las sucesivas versiones que fueron creadas por la comunidad, adaptando personajes banales a papeles épicos que trascendían el escenario provinciano, alardeando de lo ocurrido como un suceso digno de ser semejante a los hechos bíblicos, se desenreda por la diseñada imagen de una flor temporal y tardía, que engloba todas las otras existentes y por existir en una sola. Mustia y seca, la flor no llega a producir otras semillas o gajos para replantar. El "hijo" de ningún hombre también será "padre" de ningún hombre. Las categorías de *hijo* y de *padre* son un equívoco. Como la flor, el joven muy blanco aparece y desaparece sin dejar rastro.

Sostiene el cuento que la simiente, después de plantada, "dio un azulado pie de flor, de las más raras e inesperadas: con un entre-aspecto de ser varias flores en una sola, entreveradas de manera imposible, en un primor confuso, y los colores, nadie, respecto de ellos, concordó, debido a que eran desconocidos en el siglo; lánguida, con poco, y seca, sin producir otras semillas o gajos, y ni los insectos sabían buscar".

¿Qué significó el pasaje del joven muy blanco por la ciudad de Serro, luego del cataclismo que se abatió sobre la ciudad en la noche del 11 de noviembre de 1872? Contra la Historia, la *historia*, y a favor de esta, la anécdota. El cuento enreda el hecho real con la Historia para desenredarlo como *historia* apocalíptica, un poco parecida a un anéc-

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup>. No encontré esta expresión en libros de retórica conocidos. Estoy creándola a partir de la figura contraria y muy comentada, el "*flash-back*", que acontece en las narrativas construidas "in media res".

dota. Esta última, por su etimología, nos dice el prefacio de *Tutameia*, "es como un fósforo: frotado, encendido, que perdió su utilidad".

Antes y después de todo, el hecho real es bello, el joven muy blanco es bello, la rosa inútil es bella, el cuento es bello. En eso está la utilidad de la literatura de/para Guimarães Rosa. Como el amante de "Desenredo" en pleno proceso de desenredo amoroso, el texto de Guimarães Rosa "solo quiere los arquetipos". "Platoniza", aun cuando aparentemente historiza.

Todo pasó y pasa como la pequeña luz de la luciérnaga. "¡Sí, la luciérnaga, sí, era linda! –tan diminuta, en el aire, solo un instante, alta, distante, yéndose. Era, de vez en cuando, la alegría".

2000

# La clase inaugural de Clarice Lispector Cotidiano, labor y esperanza

En el momento en que equipos enteros de estudiosos se lanzan a empresas inmensas de historia cuantitativa de las ideas o de historia religiosa serial, proponer una investigación capilar sobre un molinero puede parecer paradójico o absurdo, casi como el retorno al telar mecánico en una era de telares automáticos.

El queso y los gusanos, Carlo Ginzburg

En la buena literatura brasileña anterior a Clarice, o mejor, en la literatura brasileña declaradamente buena anterior a Clarice, la caracterización y el desarrollo de los personajes y la trama novelesca que los metabolizaba eran integrados, directa o indirectamente, por un evento y de este surgían o en este confluían, como afluentes que obtienen significado por el sentido dado por el caudal del río en donde desaguan. En otras palabras: el sentido y el valor de la trama novelesca no están en ella de manera exclusiva, le son conferidos por la crítica literaria, debidamente instruida por el curso interpretativo de la historia brasileña en el ámbito de la civilización occidental. Y esta, hasta aquel momento, era escrita e interpretada por las sucesivas rebeldías y contratos responsables por la afirmación gradual del instinto de nacionalidad y por el pasaje de ese instinto –para utilizar la dicotomía indispensable después de Machado de Assis– a la conciencia de nacionalidad.

En las historias de la literatura brasileña, la trama novelesca que no era pasible de ser absorbida por el aura interpretativa del evento histórico o social, era arrojada al tacho de basura de la historia literaria como

sentimental o condenable. Caracterizar algo como sentimental o condenable significaba querer demostrar que el compromiso del texto ficcional no era con la interpretación del acontecimiento propiamente dicho, sino con ciertas emociónes privadas que estaban siendo desnudadadas por la escritura y, rápidamente, entregada en letra impresa al público. En un célebre artículo fechado en 1943, en realidad una reseña de la primera novela de Clarice, *Cerca del corazón salvaje*, Antonio Candido afirmaba que Clarice "busca crear un mundo partiendo de sus 'propias emociones', de su *propia capacidad de interpretación* [cursivas mías]". Por ello, continuaba, la novelista descartaba, en la caracterización y el desarrollo del personaje de Joana, un tratamiento puramente empírico del conocimiento, para afirmar que su criatura "consideraba bien despreciables los argumentos de los sentidos, a los cuales sobreponía una visión mágica de la existencia".

La trama novelesca de Clarice no refluye de la historia literaria, ni confluye en ella en los moldes del siglo XIX, en la historia tal como era entendida en aquel contexto. Es un río que inaugura su propio curso. La literatura es literatura –es esta la fórmula más simple y más enigmática para aprender el sentido de la clase inaugural de Clarice. La literatura de Clarice, en su radicalidad inaugural, se alimenta de la palabra, es "un sumergirse en la materia de la palabra", o sea, en la capacidad que tiene la palabra de continuar a otra palabra sin la necesidad de buscar un soporte ajeno al cuerpo de las propias palabras que se suceden de manera espaciada. Les alcanza con el soporte de la sintaxis. Se lee en el cuento "Devaneo y embriaguez de una joven": "Miraba alrededor, paciente, obediente. Allí, palabras, objetos del cuarto alineados en orden de palabras que forman esas frases turbias y fastidiosas que quien sepa leer leerá". La prosa inaugural de Clarice, escrita con "frases turbias y fastidiosas", exige un nuevo lector –"quien sepa leer leerá".

Clarice quiso inaugurar otra concepción del tiempo para la novela (vale decir de historia, o sea, de transformación y evolución del personaje): la del tiempo atomizado y, concomitantemente, espacializado. Pueden, por ello, ser comprendidos e interpretados como partículas aparentemente privilegiadas e inmóviles del presente. En las páginas de apertura de *Agua viva* pregunta la narradora: "¿Mi tema es el instante?", para de inmediato responder: "(...) mi tema de vida". Y sigue: "Procuro estar a la par de él, me divido millares de veces, en tantas veces como

los instantes que transcurren, soy fragmentaria y precarios son los momentos, solo me comprometo con vida que nazca con el tiempo y con él crezca: sólo en el tiempo hay espacio para mí".

Sin embargo, el momento, los raros momentos esenciales deben ser también y sobre todo comprendidos e interpretados en la fatalidad de su devenir, cuando de forma no lineal se articulan para sobrecargarse de fuerza utópica. Escribe Clarice: "Estaba previamente amando al hombre que un día iba a amar". Y agrega: "Aquello que todavía va a ser después, y ahora". La novelista es alguien que, como se dice en *Agua viva*, "fabrica el futuro como una araña diligente". Clarice inaugura la posibilidad de escribir ficción a partir de la temporalización espacializada de la casi nada cotidiana. Es posible hacer buena literatura, de acuerdo a la palabra esclarecedora de Roberto Corrêa dos Santos, dibujando "una cartografía de estados, sensaciones, descubrimientos". No se trata de componer –hay que aclarar– una especie formal de "confidencia", como la novelista nos advierte insistentemente en *Agua viva*.

El rechazo del concepto de tiempo como evolución lineal, en infinita ascensión, lleva a Clarice a rechazar, como veremos al final, una concepción de progreso técnica, cuantitativa, y a favorecer una concepción humanitaria, cualitativa del progreso –para utilizar la dicotomía utilizada por Herbert Marcuse en el extraordinario ensayo titulado "La idea de progreso a la luz del Psicoanálisis" En la perspectiva del tiempo vivido de manera lineal, sostiene Marcuse, solo la experiencia del trabajo, tal como es definido por la ciencia, es humana. Como consecuencia, "el tiempo lleno, la *durée* de la satisfacción, la *durée* del progreso individual, el tiempo como reposo, solo son concebidos de una forma sobrehumana o subhumana". Clarice los concibe inauguralmente como humanos. En sus escritos, la *durée* de la satisfacción no

<sup>50.</sup> Aviso que destaco algunas ideas menos importantes del ensayo de Marcuse. Su tesis principal sostiene que las ideas de Freud sobre cultura son coincidentes con la concepción de trabajo alienado, es decir, con el trabajo que se confunde con la existencia. En lugar de leer (con Freud), para recordar el célebre juego de Guy Rossolato, Marcuse lee a Freud (contra) Freud. Afirma: "(...) debemos en verdad proceder a una rectificación decisiva de la teoría freudiana; cuestionar el primado del principio de realidad por la afirmación progresiva del principio del placer". La conclusión a la que llega por otros caminos no se diferencia de afirmaciones derivadas del pensamiento de Clarice encontradas en este trabajo: "Il est peut-être aujourd'hui moins irresponsable de depeindre une utopie fondée que de difamer comme utopiques des états et des possibilités qui sont devenus depuis longtemps déjà des possibilités réalisables".

coincide con la felicidad eterna, a la que solo es posible acceder luego de la desaparición del hombre en la tierra. Ella no coincide tampoco con el deseo de eternización del momento instantáneo de felicidad, siempre juzgado como algo inhumano o antihumano.

En este sentido, se torna imperioso rever, con la ayuda de la propia Clarice, lo que la crítica acordó en llamar de "momento". El momento es el "instante-ya" de lo cotidiano. Como se lee en *Agua viva*, "el instante ya es una luciérnaga que se prende y se apaga, se prende y se apaga. El presente es el instante en que la rueda del automóvil en alta velocidad apenas toca el piso. Es la parte de la rueda que todavía no lo tocó, lo tocará en un instante que absorbe el instante presente y lo vuelve pasado. Yo, viva y titilante como los instantes, me enciendo y me apago, enciendo y apago, enciendo y apago" (Obsérvese como los verbos intransitivos prender y apagar, al repetirse, se transforman en verbos pronominales para, enseguida, volver a ser intransitivos. Tenemos allí el pasaje del concepto metaforizado del "instante-ya" a la experiencia subjetiva del personaje y de allí a su exteriorización objetiva).

A esa doble inserción del cuerpo "biográfico" en el tiempo novelesco, momento de plenitud del cuerpo, Clarice le da el nombre de "beatitud". Como siempre, es necesario tener cuidado en la comprensión del vocablo revestido de fuerte connotación religiosa. Al sentido propio del diccionario de la palabra beatitud, que habla del goce del alma en contemplación mística, Clarice opone la dimensión concreta de lo cotidiano como lugar de la experiencia. Aclara: "(...) [cuando en estado de beatitud,] yo no estaba de ningún modo meditando, no hubo en mí ninguna religiosidad. Había acabado de tomar un café y estaba simplemente viviendo sentada allí con un cigarrillo consumiéndose en el cenicero".

Como Guimarães Rosa, Clarice busca dramatizar en la ficción la situación negativa de la experiencia para primero introducir el valor positivo de la vida y de allí, rápidamente, extraerlo enriquecido y explosivo. Clarice y Rosa saben, como Ernst Bloch, que "el horror y las emociones negativas son infinitamente preciosos en la medida en que también constituyen modalidades de esa sorpresa ontológica elemental que es nuestra forma más concreta de conciencia del futuro latente en nosotros y en las cosas".

En los años cuarenta surge en el horizonte crítico de la literatura brasileña una Clarice más próxima de su contemporáneo Guimarães

Rosa. Surge en el horizonte crítico cosmopolita una Clarice menos próxima a Lukács, y más cerca de Ernst Bloch<sup>51</sup>, que veía en la filosofía, de acuerdo a Fredric Jameson en Marxismo y forma, la posibilidad de "una elaboración concreta de la sorpresa que sentimos frente a nuestro propio mundo". Y el crítico agrega a continuación: "Lo que sorprende (...) no es tanto ser, sino la latencia de venir-a-ser en acción, las señales y la prefiguración del ser futuro". Continua Jameson: "El verdadero filosofar (para Bloch) comienza en casa, justo debajo de las abstracciones oficiales de la tradición metafísica, en la propia experiencia vivida y en los menores detalles, en el cuerpo y en sus sensaciones, en las propias fuentes de la palabra en tanto esta viene a ser". Escribe en eco Clarice: "Pero mientras tanto estoy en medio de lo que grita y pulula". En Ernst Bloch<sup>52</sup> y Clarice Lispector la figuración de una felicidad campesina: "La felicidad finita de la ventana iluminada en los campos, en la vuelta de la tierra arada, del descanso después del trabajo como símbolo y figura, a su modo, de la satisfacción humana". Retomando a Marcuse, la durée de la satisfacción es concebida como humana, demasiado humana, tanto en Bloch como en Clarice.

En la ficción de Clarice, deseo de aprehender, por las palabras, la sorpresa del personaje frente al "evento" y, por su microrrelato, el consecuente escalofrío o grito. Deseo de aprehender en su materialidad viscosa el "es de la cosa", como se lee en *Agua viva*. No olvidemos que, en este mismo libro, la narradora nos dice que "la palabra más importante de la lengua tiene una única letra:  $\acute{e}$  [es]"<sup>53</sup>. Deseo de aprender, como veremos a continuación, el "instante-ya", como experiencia inmediata del personaje y como objeto de la literatura.

Como experiencia inmediata del personaje, el "es" de la cosa puede ser configurado a posteriori por la noción de evento. De nuevo, es necesario tener cuidado en la comprensión del vocablo. Clarice no rechaza

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup>. Para un mejor conocimiento de las semejanzas y diferencias entre el pensamiento de Lukács y Bloch, consultar los anales del coloquio organizado por el Goethe Institut de París, en 1995, y publicados con el título de *Réification et Utopie – Ernst Bloch & Georgy Lukács, Un siècle après*. Actes Sud, 1986.

<sup>52.</sup> Para estudios más recientes sobre la obra de Ernst Bloch, consultar la antología Not Yet – Reconsidering Ernst Bloch, organizada por Jamie Owen Daniel and Tom Moylan y publicada por la editora Verso en 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>. Clarice Lispector se refiere a "es" que en portugués se dice "é", con una única letra (Nota de los traductores).

la palabra evento, puesto que la encontramos un poco por todas partes en sus textos. Rechaza el significado otorgado por la historiografía del siglo XIX, la historiographie événementielle, optando por su deconstrucción. La visión que el personaje Ana tiene de un ciego mascando chicle, en el cuento "Amor", está dada a posteriori como un evento. Dice el texto ";[Ana] habría olvidado que había ciegos? La piedad la sofocaba. Respiraba pesadamente. Aun las cosas que existían desde antes del evento [cursiva mía] estaban ahora en alerta, tenían un aire más hostil, perecedero...". El evento en Clarice transforma al personaje fortaleciendo al individuo. Este crea un antes y un después, valoriza a uno (menos hostil, menos perecedero) y al otro (más hostil, más perecedero), implicando una evolución no lineal, como vimos y veremos mejor más adelante, de la experiencia solitaria en la vida del personaje. También resulta dado a posteriori como acontecimiento el huevo que la gallina aturdida pone frente a los ojos asustados de la hija. Dice el texto: "Apenas sin embargo (la hija) consiguió deshacerse del evento [cursiva mía] se despegó del suelo y salió a los gritos: -Mamá, mamá, no mates a la gallina, ¡puso un huevo! ¡Nos quiere!". Al dar a luz un huevo, la gallina se libra del cuchillo asesino de los hombres por pedido de la niña, que seguía con ojos sorprendidos la tragedia casera. Al inspirar buenos sentimientos, la gallina, como cualquier mortal, posterga la muerte y reafirma el valor de la vida. El microrrelato del evento deconstruido dramatiza una propensión del "instante-va", de las cosas, de las circunstancias cotidianas, para que el ser humano se sumerja en una plena, concreta e instantánea experiencia de las virtudes utópicas: el bien, el amor, la luz, la alegría. La vida.

Si el evento, en su sentido tradicional, es de difícil interpretación, el evento deconstruido es de difícil aprensión. El esfuerzo de la narrativa ficcional de Clarice es el de sorprender con minucia de detalles el acontecimiento deconstruido. Este es un casi nada que escapa y gana cuerpo, es esculpido astutamente por los dedos del lenguaje. La ficción del siglo XIX no supo cómo darle palabra, o le prestó una palabra desconfiada, clasificándolo de sentimental o condenable. Escribe Clarice: "Y quiero capturar el presente que por su propia naturaleza me es prohibido".

Al metamorfosearse en evento, la experiencia inmediata todavía permanece como una inversión del sujeto. Un paso siguiente sería el

de, por el microrrelato, transformarla en objeto de la literatura, pasible de descripción objetiva por parte del narrador. Explica Clarice: "En esta densa selva de palabras que envuelven espesamente lo que siento y pienso y vivo y transforma todo lo que soy en algo mío que sin embargo permanece enteramente fuera de mí". En tanto objeto, el "es de la cosa" figura en los textos de Clarice Lispector por el pronombre neutro de la lengua inglesa: "it" (no debe olvidarse que la palabra "it" en el lenguaje usual y durante el siglo 20 comenzó a significar también la belleza femenina y el modo peculiar en que atrae, seduce y domina al hombre. Allí está, de modo invertido, el temible topos masculino de la mujer *vamp*, vampiresa<sup>54</sup>, que no nos deja mentir).

De manera paradójica, la literatura de Clarice deja al "es" de la cosa recuperar cuerpo y potencia de movimiento, exhibiéndose en constante transformación para el lector. Si el acontecimiento personal (lo subjetivo) es "corrupto y perecedero", como se lee en *Agua viva*, tan precario como el instante-ya o como la fricción de la rueda contra el tiempo "biográfico", mientras que la objetivación del evento personal (lo objetivo) está dada en el lenguaje de Clarice por una metáfora reveladora tanto en el modo concreto como el mundo se presenta a los sentidos, como del modo duradero (espacializado) en que se potencia el tiempo futuro, su venir a ser. Clarice metaforiza el "it" por una imagen casi tomada de la poesía de João Cabral de Melo Neto. El "sol de la atención" transforma la experiencia subjetiva en un "carozo seco y germinativo", potenciándola.

Las metáforas<sup>55</sup> que se toman prestadas al mundo vegetal y a la cotidianidad campesina para describir experiencias de la vida humana, no son mero artificio retórico en Clarice. Operan un clivaje dentro del concepto tradicional de trabajo, delimitando lo que, desde cierta perspectiva, es una visión masculina de la cultura para proponerle, como

<sup>54.</sup> Informa el Webster's "(...) to seduce or beguile (a man) by the use of one's feminine charms and wiles".

<sup>55.</sup> Hagamos entrar a Paul Valéry en el universo metafórico de Clarice para hacer el puente entre el *it* (carozo seco y germinativo, como vimos) y su potencialización en la obra de arte. Como un labrador, el poeta francés defiende –en lección aprendida en la observación del modo en que los frutos crecen- la importancia de la lenta maduración del trabajo del arte frente a prisa de la inspiración: "Chaque atome de silence / Est la chance d'un fruit mûr". La obra de arte perfecta está en los infinitos y sucesivos átomos de silencio del artista que se entremezclan en su propio trabajo.

suplemento, una concepción femenina. En el cuento "Amor", la madre de la casa es definida como "labradora", su trabajo es caracterizado, primero, como el de "sembrar las semillas" para que germinen y, luego, como el de cuidar de ellas para que se conviertan en plantas lozanas (seres y cosas en pleno y armonioso crecimiento, día tras día). En la ficción de Clarice, seres y cosas tienen libertad para poder crecer y relacionarse independientemente de la fuerza de voluntad del labrador. Este no los esclaviza por la fuerza, no los oprime por egoísmo, no los hace sufrir por injusticia. Los deja crecer en libertad. Leamos en el comienzo de "Amor" este fragmento de alto voltaje metafórico: (...) si [Ana] quisiera podría parar y secarse la frente, mirando el calmo horizonte. Como un labrador ella había plantado las semillas que tenía en la mano, no otras, sino solo esas. Y crecían árboles. Crecía su rápida conversación con el cobrador de impuestos, crecía el agua llenando el tanque, crecían sus hijos, crecía la mesa con comidas..."

La materialización del tiempo en biografía, el crecimiento y la transformación del mundo, la evolución del género humano, suelen ser pensados como consecuencia de la acción del trabajo del hombre sobre la naturaleza. El trabajo es concebido por la ciencia como fuerza humana que se impone y es antropomórfica. Se trata de una concepción del trabajo eminentemente económica y masculina, o masculinizada, que es pasible de ser historizada, por ejemplo, en términos de alienación o de explotación capitalista, o como forma de explotación del hombre por el hombre. En la sociedad industrial, o mejor, en las condiciones del progreso técnico, cuantitativo, el trabajo es justificado por un valor más alto -la productividad-, y es concebido como trabajo socialmente útil y necesario, pero no como trabajo individualmente satisfactorio e individualmente necesario. Para retomar el alerta de Marcuse, la durée de la satisfacción nunca está dada como humana. Solo el trabajo es legítimamente humano. En las sociedades modernas, la existencia pasó a ser experimentada y vivida como trabajo. En otras palabras, el trabajo se tornó contenido de la existencia. En el ensayo citado, Marcuse define con claridad el trabajo que se confunde con la existencia como alienado, en la medida en que niega "a los individuos la posibilidad de realizar y satisfacer sus necesidades humanas y solo proporciona satisfacción accesoriamente, o después del trabajo". En las sociedades modernas, el elemento cualitativo de progreso -no el cuantitativo- es más y más relegado a la condición sobrehumana o subhumana, a la condición utópica. Alerta además Marcuse: dentro de esa concepción, el progreso técnico es condición previa de todo progreso humanitario.

Clarice propone un proceso de desjerarquización y, de inmediato, de rejerarquización de la noción de trabajo. La concepción cuantitativa y técnica de progreso -concepción de base económica y masculina del trabajo- es relegada a segundo plano, al ser cuestionada y suplementada por el concepto de labor. La labor es manifestación no de la fuerza humana alienada en trabajo socialmente útil y medido por la productividad, sino del cuidado, manifestación del "trabajo" 56 que contribuye al progreso cualitativo del individuo y, en consecuencia, del hombre. El cuidado reorienta la historia social tal como resulta desarrollada y explicada por el hombre. Puede llevarlo a percibir, en caso de que abandone las intransigencias del falocentrismo teórico, que existe una forma suplementaria de "trabajo" que, sin traer a la superficie las injusticias desenmascaradas por el análisis del modo de producción capitalista tal como lo hace la teoría económica marxista, o trayéndolas de manera "oblicua", para utilizar una palabra cara a Clarice, es también y principalmente útil a la vida. En las sociedades modernas la labor reequilibra el proceso de circulación de las personas entre otras personas y no se manifiesta como ordenamiento imperioso de la naturaleza por el hombre.

La labor preserva de manera metafórica y concreta la naturaleza para recibir de ella una lección de progreso y de vida. Gracias a la metáfora tomada en préstamo de la literatura erudita de Clarice al mundo vegetal y la cotidianeidad campesina, la labor abraza hombre y naturaleza, campo y ciudad, los abraza y los entrelaza en un mismo horizonte de expectativas, fecundo y amoroso, feliz. "Todo es posible de perfec-

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup>. Al definir el trabajo debemos tener el mismo cuidado que Clarice al redefinir el concepto de beatitud. No se debe tomar el concepto de *labor* como ausencia de trabajo humano, o sea, tomarlo en el sentido religioso. Es bueno recordar este fragmento de *Los lazarillos del bien*, de Carlo Guinzburg: "No faltan (...) afirmaciones con un sabor naturalista fuerte y polémico, como la bellísima declaración de un campesino de Villa, en Carnia, Nicolò Pellizzaro, que la Inquisición condena en 1595 por haber sostenido 'que las bendiciones de los sacerdotes a los campos y el agua bendita esparcida sobre los mismos en el día de la Epifania no ayudan en nada a las vides y los árboles a producir frutos, sólo ayuda el estiércol y el trabajo del hombre". Estamos tomando el concepto de *labor* de manera aproximada al que toma Marcia Tucker, directora del The New Museum of Contemporary Art y responsable, conjuntamente con Isabel Venero, por la exposición "The Labour of Love", realizada en 1996 en la ciudad de New York.

#### VALE CUANTO PESA

cionamiento", no otra es la lección del cuento "Amor". La labor no se manifiesta por la fuerza humana alienada de manera única y exclusiva en experiencia de trabajo, en productividad, es manifestación de proximidad y distancia del objeto cuidado, de una mezcla de vigilia y afecto, de diligencia y abandono, de inquietud y paz. Es don. Tiene algo de lo económico en su acepción etimológica: oikos, casa, nomos, gobierno, el gobierno de la casa, el gobierno del mundo. En la utopía comunista de Marx, se lee que el trabajo agrícola y el trabajo industrial, trabajo rural y urbano, serán un día sabiamente combinados, allí se lee que "en la sociedad comunista el trabajo no será más que un medio para ampliar, enriquecer y embellecer la existencia de los trabajadores [cursivas mías]". No es otro el sentido de la labor en Clarice, solo que –¡gran diferencia! – ya es pasible de ser concretado en nuestra vida cotidiana.

1999

4

**APOSTILLAS ARGENTINAS** 

### Aprehendiendo la aprensión: sobre Ricardo Piglia

En *Blanco nocturno (2010)*, última novela del argentino Ricardo Piglia, la narrativa de los acontecimientos aprensivos<sup>57</sup> que magnetizan a los habitantes de una comunidad rural de la llanura bonaerense en los años setenta resulta del esfuerzo del artista para revelar todo lo que es tenido como habitual en la provincia. Al aprehender el clima de aprensión por el que pasa la ciudad después de la llegada del viajero extranjero, Tony Durán, el texto retrata la cotidianeidad y la vuelve inteligible. En la mirada sobre el día a día a partir de la amenaza del extranjero, la escritura evidencia aislamiento, atraso, y los delirios inducidos por la especulación inmobiliaria y la industrialización del campo. A partir de un dibujo donde se pueden ver el pico prominente del pato o las orejas largas del conejo, la novela teoriza: "Descubrir es ver de otro modo lo que nadie percibió". Si el espectador se concentra en el pico, descubre el pato en el dibujo del conejo, si lo hace sobre las orejas, ve el conejo en el dibujo del pato.

Para escapar al monótono sonido de la comunidad, los acontecimientos aprensivos son bulliciosos y discontinuos, y convierten lo habitual en ficcionable. Autoritarios, cuestionan el sentido común. No dejan que se exhiban como un buen sentido comunitario. El hecho aprensivo es el *pizzicato* revelador de la monótona y asfixiante melodía de la conservadora pampa argentina.

La vida en común es una "farsa". Solo recibirá el estatuto de ficción si

<sup>57.</sup> En portugués, el substantivo "apreensão" tiene sentido de "aprehensión" y "aprensión". (Nota de los traductores).

se despliega en realidades paralelas. Una de ellas, la hegemónica, es visible a simple vista y reprimida, y lo será hasta el día en que fuera bombardeada por su opuesto melodramático, los acontecimientos aprensivos. Ya el título de la novela acentúa el disparate en el revés que testimonia sobre la inautenticidad del lado visible. Como sucedió durante la guerra de las Malvinas, el blanco se dejó ver durante la noche a través de las miras infrarrojas de los soldados ingleses. Las lentes "permitían ver en la oscuridad y disparar sobre un blanco nocturno".

¿No habría sido la reaparición súbita en la comunidad de un "zambo" (mestizo de indio con africano) que aviva el fuego entre los pacatos europeos enraizados en el campo argentino? Tony Durán, el forastero norteamericano, no es yanqui, es portorriqueño. Latino y mulato, Tony habla con acento caribeño pero parece nacido en Corrientes o Paraguay. Sin ser de la región, Tony lo es, como lo son los irlandeses de la elite nativa. Sus amantes argentinas, Ada y Sofía Belladona, son hermanas gemelas y pelirrojas. Por ellas deja la buena vida en la Costa Este de los Estados Unidos para enredarse en la Provincia de Buenos Aires. Fueron ellas las que naturalizaron aprensivamente en la pampa las conquistas comportamentales metropolitanas (minifalda, píldora anticonceptiva, marihuana, cocaína...). En el presente de la acción, las gemelas traen a Tony a la pampa y, con la ayuda de él, la valija con los misteriosos y codiciados dólares de la herencia de los Belladona.

Es la descendencia masculina de los Belladona, sobre todo Luca, el bastardo, que naturaliza aprensivamente en la pampa la modernización industrial primermundista. La importación del *know-how* técnico se destaca por un proceso de aprehensión semejante al comportamental. "Copiar-adaptar-injertar-inventar", anuncia la novela, muy en la tradición brasileña iniciada en los años 1950 por JK (Juscelino Kubitschek) y los teóricos del ISEB (Instituto Superior de Estudios Brasileños). En el delirio empresarial de Luca están también incluidas las lentes infrarrojas. A través de Tony, de las gemelas y de Luca, el lector comienza a focalizar el "blanco nocturno" –el enigma del subdesarrollo platense en los años 1970 y sus múltiples y delirantes versiones.

Los hechos aprensivos persisten. El *ménage à trois* que Tony el mulato compone con las gemelas lo define sexualmente e intriga a las pelirrojas en (¡incomún de los comunes!) relaciones incestuosas. El delegado Croce, doble del intuitivo filósofo italiano, encuentra las pruebas del crimen y lo resuelve a través del azar de una serie de constataciones aleatorias: "Su in-

tuición era tan extraordinaria que parecía un acto de adivinación". El portero del hotel es de origen japonés. Hijo de un oficial del ejército imperial, solo entiende el "japonés de las mujeres". Convive con un extranjero gringo. Aunque "todos tuvieran motivos para matar al portorriqueño", se lo considera el asesino. Lo que es válido para la absolución del nipón (la culpa es de todos) lo habría sido para la absolución de Tony, el gringo. Se pregunta: "¿Quién va a denunciar a Tony por haber traído la valija con dólares si todos forman parte del negocio?". Cualquier juicio policial depende del punto de vista. La culpa es de uno o de todos. Todos son honestamente corruptos (pato), o corruptamente honestos (conejo).

A la galería se agrega un viejo conocido de Piglia (si me permiten, su alter ego), Emilio Renzi, que deja Buenos Aires para cubrir el asesinato de Tony Durán. Renzi surge en la novela para *aprehender* [a sorprender] la comunidad, revelándosela al lector. Entra a escondidas en el texto y, ya transcurrido un tercio del libro, pierde el anonimato. El antiguo personaje de Piglia está en vías de rejuvenecimiento. Al final, se deja acariciar por las palabras místicas de un exseminarista, Schultz. Renzi deconstruye la aprensión episódica que se adueña de la pampa. Deben leerse, para ello, las notas al pie firmadas por él y por Schultz. (Así como las notas al pie de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, permiten deconstruir lo que es tenido como la identidad evidente y falsa de la homosexualidad, aquí también las notas nos hablan sobre el fondo visible e ideológico de la vida financiera de la pampa.)

Porque el hecho aprensivo es lo que, al pertenecer a lo común, de él se libera para darle cuerda, la trama de la nueva novela de Piglia debería ser dinamizada por un forastero familiar. Figura diezmada durante la colonización europea de la pampa, el zambo revive en Tony, el portorriqueño. Apenas episódico en el campo argentino, es el fantasma de la eterna aprensión. Temido y amado, de él todos huyen asustados para que lo común continúe dando sentido a la provincia: "El pueblo siguió igual que siempre...", así termina la narración. En el retorno de la Historia, Tony Durán es el chivo expiatorio. ¿Quién lo mató a puñaladas? Alguien y todos, está dicho en la "ficción paranoica" idealizada por Piglia. En la vida común provinciana, el colectivo dispensa el alguien, aunque sea él quien, en última instancia, vea el "blanco nocturno".

# Bolsa con dientes de oro: sobre Edgardo Cozarinsky

Cuando el saber y la herrumbre comienzan a recubrir los grandes acontecimientos históricos, entre los cuales el Holocausto es el ejemplo por antonomasia, los dramas demasiado humanos, mínimos y siniestros ganan consistencia. Emergen en las grietas del cuadro oxidado por el ejercicio de la ciencia histórica y el desgaste del tiempo y usurpan la superficie. El momento inoportuno de las aventuras liliputienses reanima y refuerza el significado universal de la catástrofe. Ya *blasés*, los cientistas sociales desprecian las figuras humanas de pequeño porte y macabras. Sus dramas son solo infames. Merecen el cesto de basura de la historia y no las páginas del libro. Los novelistas se encantan con los marginales y anónimos. Son la excepción que confirma la regla general de la barbarie humana.

Con la novela *Lejos de dónde* (Tusquets, 2009), el argentino Edgardo Cozarinsky interviene en la historia del Holocausto. Al final de la Segunda Guerra Mundial, una joven guardia de un campo de concentración, de descendencia austríaca, se encuentra sola (su única hija estaba bajo la custodia de un matrimonio de polacos), sin abrigo, sin fortuna y sin documentos. Deberá huir, alertada por un compañero de trabajo en la Navidad de 1944, para evitar el estupro o la muerte. Recuerda el depósito donde están guardadas las bolsas de tela con los dientes de oro arrancados de los cadáveres antes de la incineración. Se apropia de la pesada y macabra fortuna para financiar su sufrida fuga por territorio polaco y checo hasta Viena. Desde allí viaja a Génova donde, aun en 1945, toma un barco hacia Argentina. Como se dice en el epígrafe, el

novelista se interesa por los bordes peligrosos de las situaciones, donde habitan el ladrón honesto y el asesino amable. En el habla popular brasileña: muere el caballo por el bien del buitre.

La trama novelesca abandona a la refugiada en el puerto mediterráneo y la revisita en Buenos Aires en 1948. Es, en ese momento, huésped en la pensión de Frau Dorsch. El nombre judío, Taube Fischbein, proviene de un pasaporte falso. Trabaja como cocinera en un restaurante alemán y convive con inmigrantes rumanos y húngaros. Nadie sabe cómo consiguió escapar de una Europa devastada. En la posguerra, el universo de los emigrantes europeos en Latinoamérica se configura por el silencio ofrecido por una suerte de recomienzo, como bien supimos a partir del tardío caso Eichmann. El silencio entierra el remordimiento a fin de que la culpa, bajo la forma de la aprensión diurna, sea disimulada al círculo de los semejantes. En los años cincuenta, el saber y la herrumbre habían banalizado con un barniz "blanco" e "inocente" los variados colores sombríos de los delitos europeos. Cozarinsky los reaviva para recordarnos cómo, debajo de la línea del Ecuador, son llamativas todas y cada una de las tonalidades blancas e inocentes deseadas por los perpetradores del Holocausto en el exilio.

Si Taube había escapado del estupro al final de la guerra, lo padecerá al regresar del trabajo a la pensión. De ojos negros y piel oscura, el bastardo se llamará Federico: "El Señor le había enviado el castigo merecido por haber abandonado en el pasado a la hija rubia, de ojos claros". En el tercer capítulo, fechado en 1960, reencontramos a la madre y a un hijo de 12 años. Ella continúa expatriada en la cocina del restaurante, mientras él, un niño de rasgos mestizos, busca refugio en los cines de la ciudad. Muere la madre atropellada. El cuarto capítulo transcurre en febrero de 1977 y es protagonizado por el hijo, un terrorista que, al traicionar a sus compañeros y obtener un falso pasaporte uruguayo, realiza un camino semejante e inverso al de la madre en 1945. Las páginas finales de la novela, que suceden en diciembre de 2008, dramatizan el encuentro por azar de los hermanos. Ella trabaja en un bar en la estación central de Dresden. No se reconocen y la conversación casual no lleva al lector a observarlos como seres humanos que poblaron las fisuras de fin del siglo XX. Las grietas del Holocausto se cierran modestamente en Lejos de dónde.

Uno de los numerosos epígrafes de la novela dice que los "cuentos

no se inventan, son heredados". Desde la perspectiva de la novela, la afirmación es falaz pues los hijos no heredan la escabrosa aventura de la madre. Son meros pendientes. En la formación del carácter, azar y necesidad son enemigos feroces del ADN. Hermano y hermana no tienen la fuerza identitaria de buitres de la desgracia ajena, que los haría codearse con la violencia de la vida vivida por la inmigrante Taube Fischbein, alias Therese Feldkirch.

Si la novela *Lejos de dónde* es menos reveladora en los dos capítulos finales, hay que volver a los primeros capítulos y examinar tres intervenciones en la trama, paralelas a la fuga de Taube. Los tres fragmentos entrecortan metafóricamente la historia. En ellos, el narrador se refiere al fotógrafo ucraniano Yevgueni Khaldei (1917-1997), de descendencia judía, en ese momento teniente del ejército soviético. En el frente alemán, registraba las conquistas de la Gran Guerra Patriótica para la agencia de noticias Tass. En mayo de 1945, fotografía el instante preciso en que un soldado ruso iza la bandera soviética en el techo del parlamento alemán en ruinas. (En términos simbólicos, su foto, "La bandera roja sobre el Reichstag", es tan memorable como la de Joe Rosenthal, que retrata el izamiento de la bandera americana en Iwo Jima.).

De regreso a la patria, Khaldei ve cómo su vida es afectada por un acontecimiento imprevisto. La creación del Estado de Israel detona una onda de antisemitismo en la Unión Soviética. La agencia Tass prescinde de sus servicios. Comienzan años de una difícil sobrevivencia que solo terminan cuando el periódico *Pravda* lo llama de nuevo. Al ser finalmente reconocido, Khaldei deconstruye el aura que recubre la foto documental. Había escogido un negativo entre los 36 existentes. La escena había sido representada tres días después de la toma de Berlín. La bandera soviética a disposición no era fotogénica. Khaldei pidió a un sastre que la rehiciera de cero. Es artificial el humo negro que recubría la escena; sin embargo, "contribuyó a la autenticidad de la foto". El retoque preciso del artista es la garantía de la verdad poética. "¿Es una bella imagen, no?", habría preguntado Khaldei a un periodista chismoso.

2010

La amenaza del lobizón Homenaje a Borges a 10 años de su muerte

1.

# China es aquí

Todavía recordamos las páginas introductorias de *Las palabras y las cosas* (1966), libro en que el filósofo francés Michel Foucault desentraña de la obra ficcional de Jorge Luis Borges una clasificación científica de los animales existentes en el mundo, tal como se encuentra relatada en una enciclopedia china. En el texto de Borges se lee que "los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos", y así sucesivamente. A los ojos de Foucault, la lista clasificatoria se presenta como exótica. Su origen está fuera de Occidente, en la China.

Durante el período al que nosotros brasileños llamamos Modernismo, al cual Borges por derecho pertenece, el latinoamericano no habría visto en el listado solo exotismo. Se habría identificado con las extraordinarias categorías inventadas por la imaginación fértil del argentino para inventariar los grupos desencontrados de animales existentes en la tierra, y a ellas, una por una, y a ellos, uno por uno, les habría prestado reverencia. Solo se presta tal reverencia al fuego que está en una metáfora que, al llevar la idea del exotismo americano más allá de los límites occidentales, hasta la China milenaria, que-

ma el velo que recubre lo que nos es familiar desde 1492. La China es el mejor escenario metafórico para el exotismo por excelencia de este Otro-del-Occidente-dentro-de-Occidente que es América Latina. Bárbaro y nuestro, escribió Oswald de Andrade en el más poderoso de los manifiestos modernistas, el "Pau Brasil".

En lugar de la reverencia o de la identificación, experimentada por los latinoamericanos frente a cada categoría, a cada ser, Michel Foucault nos habla de la risa, estructuralista y europea, que le inspiró la lectura de la enciclopedia china inventada por Borges. La risa sacude, escribe Foucault, "todas las superficies ordenadas y todos los planes que tornan sensato para nosotros la abundancia de seres". La China de Borges, continúa, revela el modo "como el encanto exótico de un otro pensamiento [el del latinoamericano achinado] es el límite del nuestro [el del europeo]". De un lado, limitado por el "mirar codificado" y, del otro, por el "conocimiento reflexivo", el filósofo encuentra en la enciclopedia china de Borges una "región mediana" que libera el orden clasificatorio en lo que lo instituye. En el espíritu de Mayo del '68, el orden aprisiona y, por eso, debe establecerse una tipología exótica para aprehenderla, de preferencia china, con tonalidades cubanas.

Al revés de Foucault, el escritor modernista latinoamericano se habría detenido frente a cada una de las figuras reunidas por la enciclopedia china a fin de analizar su peculiaridad monstruosa que, en los límites asiáticos inventados por Borges, estarían identificadas con la peculiaridad monstruosa de los seres que los descubridores y colonizadores inventaron para describir exótica y grotescamente, a veces de modo barroco, a los seres del Nuevo Mundo. En la monstruosidad de los trópicos (y no en las delicias tropicales) el exotismo borgiano le dio al latinoamericano la forma más estimulante y más convocante de su poder bélico en la lucha con el racismo jerarquizante del metropolitano *vis-à-vis* del antiguo colono.

Retomando las categorías de Foucault, ahora en un contexto distinto al de *Las palabras y las cosas*, digamos que el "mirar codificado" del europeo nunca se asoció con el "conocimiento reflexivo" del latinoamericano. O mejor: solo se asocia en el trazo Borges-Foucault, momento histórico-revolucionario de los años sesenta en que la mirada europea, al ser asaltada por la risa frente a su propia criatura, el Exotismo, descubre que existe entre ella misma y su Otro una "región meridiana que la

libera del orden constitutivo de su ser". En la literatura latinoamericana esa región meridiana tuvo un nombre, "realismo fantástico" o "real maravilloso", estos y otros tantos nombres describen situaciones familiares para nosotros, ya que sirven para absorber la larga Historia de la cultura latinoamericana del modo en que fue revelada por la escritura ficcional.

Por otra parte, para Michel Foucault, "la monstruosidad que Borges hace circular en su enumeración consiste (...) en que el propio lugar de los encuentros están arruinados. Lo que es imposible no es la vecindad de las cosas, sino el lugar mismo en que podrían volverse vecinas". El orden del alfabeto (a,b,c.d...), que siempre sirvió para ordenar la abundancia de seres y animales distintos, se encuentra arruinado. Los latinoamericanos siempre vivimos en el lugar del desorden, en los encuentros arruinados, en los escombros catastróficos. Por eso, desde el comienzo, tuvimos que acatar la vecindad de guerreros inesperados, que salen de los mares atlánticos en casas fluctuantes, como verdaderos dioses del trueno; tuvimos que sufrir el peso cultural eurocéntrico, que viene bajo el yugo de la nueva lengua, nuevos códigos religiosos, ambos desestructurantes de los hábitos y comportamientos de los indígenas; tuvimos que aprender a convivir con esa presencia impuesta, extrayendo de ella el jugo de la propia identidad vilipendiada. Esas fueron, entre muchas otras, las tareas latinoamericanas en la conquista de una región mediana durante el proceso de occidentalización, región mediana de la cual la enciclopedia china es el lado de afuera, tan familiar como el lado de adentro.

¿De qué forma Foucault se apropia de la "realidad" latinoamericana descripta metafóricamente por Borges? Al descubrir en Francia que China es aquí, en América Latina, y allá, en el Asia<sup>58</sup>. Al descubrir que todo es familiar.

<sup>58.</sup> En el rastro arqueológico de Foucault estaría la figura extraordinaria de Víctor Segalen, tal como aparece conceptualmente en Essai sur l'exotisme. Como dice Gilles Manceron, "il se s'agit, pour Segalen, d'intégerr à une visión du monde européenne des éléments de décor venus d'outre-mer, mais de considérer d'autres civilisations en elles-mêmes, sans les évaluer à la toise des critères occidentaux". Pertinente para nuestra discusión es el encuentro en China de Segalen con Claudel en 1909. Segalen criticaba al poeta diciendo que había vivido trece años en China y no sabía una sola palabra de Chino; decía además que nunca había realizado una abstracción de su cultura y su religión. En carta a la esposa, escribe Segalen: "Claudel me parle ensuite forte à le légère de l'hindouisme, qu'il me semble ne connaître qu'à través Michelet". Más pertinente sería el estudio contrastivo de la presencia del citado Claudel y del compositor Darius Milhaud en Brasil, en los años 1917-1918.

Señales precursoras de ese descubrimiento se encuentran en el viaje de regreso de los productos culturales colonizados, tema anunciado por la pintura "Demoiselles d'Avignon", de Picasso. Están en el eurocentrismo fracasado de los años sesenta, incapaz de encontrar en la tradición cartesiana francesa el instrumental necesario para poder establecer una tipología que ayude a pensar el *desorden* ideológico (Che Guevara y Mao Tse-Tung, por ejemplo) emergente después del fin de las guerras coloniales. Están en la enorme migración de las colonias a las metrópolis, cuestión candente anunciada en el Viejo Mundo cuando este, vencido, reinventa su Otro bajo la forma del racismo en la propia Nación, como es el caso paradigmático de los "*pied-noirs*" (argelinos de origen europeo) en Francia. El aquí europeo de Michel Foucault es el acullá chino de los latinoamericanos que, a su vez, es el *aquí y ahora* de todos nosotros. El viejo Occidente se encuentra en su Otro. Tiene como espejo al Otro.

Repensar el territorio *familiar*, tanto la nación europea como la historia de lo Mismo que la constituye, prepararlo para una heterotopía –he aquí el legado de Foucault. Escribe Foucault que Borges "retira solo la más discreta pero también la más insistente de las necesidades; sustrae lo local, el territorio mudo donde los seres se pueden yuxtaponer". Concluye el francés que es imposible "encontrar un lugar común a todas las cosas". *Lugar común* –tomemos la expresión en sus dos sentidos. El primero, el histórico-geográfico, Europa. El segundo, el de las "familiaridades del pensamiento", para utilizar su expresión. Lo Mismo deja de ser doblemente lugar común y, por eso, todo pasa a ser de manera simultánea familiar en la orgía de los descentramientos.

Michel Foucault identificó el *desorden* ideológico francés (europeo, mundial) en la crisis del lenguaje, le prestó un suelo arruinado, a su vez tomado en préstamo a la imaginación salvaje del argentino achinado.

La risa francesa y estructuralista de Foucault, reverso de nuestra reverencia *modernista* y, por ello, la otra cara de la *única* moneda corriente en el mundo globalizado, termina traduciendo una forma de reconocimiento por parte del europeo de la rica contribución cultural latinoamericana (o de cualquier otra región colonizada por Europa) para la comprensión del estado presente de la civilización occidental. Con la ayuda de Borges, Foucault fue configurando en sus sucesivos libros el nuevo y definitivo enemigo de los años 1960, lo Mismo: "(...) la historia

del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo –de aquello que para una cultura es algo a un tiempo disperso y semejante, por lo tanto a distinguir por marcas y a recoger en identidades".

Concluyendo, diremos que la lectura del texto de Borges hecha por Michel Foucault, aparentemente original, duplica tanto antiguas lecturas europeas de las culturas colonizadas, como modernas lecturas latinoamericanas de las culturas colonialistas, y también por eso termina siendo responsable de una de las más canónicas lecturas del escritor argentino y del período literario (llamado entre nosotros *Modernismo*, repitamos) al que Borges pertenece.

Al volver los ojos, en actitud inspirada por la vanguardia histórica, hacia el pasado colonial de la región donde nació, transformándolo en manifestación cultural auténtica, Borges representa al escritor latinoamericano en el siglo XX. Se vuelve exportador de *exotismo*, realimentando el agotamiento cultural y artístico del Occidente europeizado. Ese agotamiento se manifiesta en el siglo XX por el deseo de *pensar lo impensado*, límite y gracia de toda la cultura metropolitana que se quiere hegemónica, aun en sus estertores.

La producción modernista latinoamericana y la lectura foucaultiana de Borges tienen una fecha. Al caracterizar el extraordinario trabajo de los *modernistas* brasileños en un texto de 1950, Antonio Candido, con una brillante intuición, ya había desentrañado a Foucault en nuestra década de 1920. Escribió Candido: "Nuestras *deficiencias*, supuestas o reales, son reinterpretadas [por los modernistas] como *superioridades*". Y agregó: "Las grandes osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos". Las risas de Tzara, en pleno y lejano Dadá, o de Michel Foucault, en plena y reciente efervescencia estructuralista son, por lo tanto, más coherentes con la herencia cultural colonizada que con la colonialista.

La risa europea de Foucault, que invierte la cartografía colonialista norte/sur, resulta activada por la realidad material latinoamericana. Nuestros autores siempre supieron integrar *en un territorio único*, o sea, a través del lenguaje literario y artístico, los dos feroces enemigos inventados por el etnocentrismo, lo Mismo y lo Otro. Lechones, sirenas, perros en libertad y animales pertenecientes al emperador o dibujados con un pincel muy fino de pelo de camello, *esos seres heteróclitos siempre convi* 

vieron con familiaridad en el mismo espacio enciclopédico latinoamericano.

Esa occidentalización forzada del Otro por lo Mismo, donde lo interno existe para ser tomado y ocupado por el afuera, esa universalización occidentalizada del Mundo, metida definitivamente de afuera hacia adentro y vomitada de manera intermitente de dentro hacia afuera, son responsables, de manera respectiva, por otros dos textos emblemáticos de Borges, complementarios y excluyentes. Por un lado, la siempre citada biblioteca de Babel (;ya el nombre Babel no reenvía a otra y menos disparatada taxonomía china, ahora la de las lenguas humanas?), donde todo el universo no es nada más que su exterior, su representación escrita, ordenada alfabéticamente. Por otro lado, el cuento "Funes, el memorioso", donde el mundo en tanto mundo se confunde con el *interior* provinciano de un hombre-enciclopedia a través de su cosmopolita vivencia-memoria. Funes no olvida un mínimo detalle de lo que percibe, lee o imagina, por eso [no] le resulta inútil e innecesaria la escritura. Un erudito sin escritura propia. El narrador del cuento nos da el ejemplo revelador: el sistema original de numeración que había inventado "no había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrársele".

La memoria extraordinaria del argentino solo le surge cuando, al caerse del caballo, pierde totalmente el conocimiento. La memoria de Funes se inscribe en una catastrófica "tabula rasa", en una íntima "hoja de papel en blanco"<sup>59</sup>. Relata el texto: "Al caer, [Funes –¿o será América Latina?] perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales". Funes es el único ser humano –comparable en eso a la biblioteca de Babel– que tiene el derecho de usar el verbo *recordar*. Dice el narrador del cuento: "Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, solo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto)..." En contraste con las palabras del narrador, leíamos las palabras del personaje Ireneo Funes: "Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo".

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup>. Estas dos metáforas, sabemos, se encuentran en los textos jesuitas del siglo XVI y sirven para describir la "inocencia" del salvaje brasileño en relación al futuro trabajo de colonización y catequesis. Dice la Carta de Pero Vaz de Caminha: "Y se impregna fácilmente en ellos [salvajes] cualquier *cuño* que se le quiera dar..." "Cuño" es definido por el diccionario como el "troquel para sellar o grabar monedas, medallas y otros objetos semejantes, y la impresión o señal que deja este troquel".

Funes todo lo recuerda (todo lo absorbe, todo lo sabe) pero nada transmite. La realidad presente es tan violenta, nítida e íntima para él, tan personalizada está en su deformidad física, que no acata ningún principio ordenador, ya sea que venga de la lengua escrita, o que venga del acto de pensar. Leamos otro fragmento del cuento: "No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las y cuarto (visto de frente)". Funes es el Borges anti-Borges, puesto que "era casi incapaz de ideas generales, platónicas" y "pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer".

Funes es Pierre Menard, lo visible Otro de lo Mismo, ese que, por la escritura de la memoria, dice que Europa está aquí en América Latina. Ese que todo tiene y nada posee. La biblioteca perdura, Funes vive de la muerte prematura. Muere de una afluencia anormal de sangre en los pulmones. De "congestión pulmonar", dice el cuento. La muerte prematura podría haber venido desde afuera, de la caída que sufrió cuando andaba a caballo; de afuera solo vino la deformidad. La muerte prematura vino desde dentro. La afluencia anormal del fluido vital interior le robó el aire, lo hizo desaparecer de la faz de la tierra. Nos queda, como consuelo por la pérdida, la biblioteca de Babel. El Oriente del Occidente.

¿Estuvimos diciendo cosas básicas? Creo que sí. ¿Sería posible enumerarlas como en una enciclopedia china? Creo que sí. Durante el siglo XX, las ruinas de la colonia siempre fueron la mejor metáfora para describir de manera deconstructiva el estado victorioso de la metrópolis europea en su estertor. En el pensamiento de vanguardia metropolitano, cuestionador del eurocentrismo, la noción de *universal* siempre tuvo que pasar por la convivencia de lo Mismo con lo Otro, y esa convivencia fue la razón material de la cultura colonizada.

2.

#### La amenaza del lobizón

¿Cómo dar continuidad a nuestra lectura de Borges, cómo transformar esa lectura en guía para la comprensión de la literatura latinoamerica-

na actual? La continuidad por el hilo conductor Borges nos dice que Borges no existió. Esta sería una constatación un poco simple pero no simplificadora, como buscaremos probar. Para que nuestra propuesta se alimente ahora del texto borgeano, haría falta en este final de siglo, de nuestro lado, identificación y reverencia para con los modernistas y, del lado europeo, risa y apropiación para con los latinoamericanos. Identificación y reverencia, risa y apropiación –esas cuatro actitudes, vimos, están comprometidas con el tiempo de las vanguardias, con nuestro Modernismo. Representan una determinada visión de la victoriosa producción cultural latinoamericana en el siglo XX, desde el momento histórico en que esta levanta vuelo desde los años 20 hasta el momento de su consagración en los años 60, cuando estalla el boom de la novela latinoamericana.

Vale también decir, hasta el momento de su museificación europea. Todos recordarán la laberíntica ("los senderos se bifurcan") y consagradora exposición de Jorge Luis Borges realizada en el Centro Georges Pompidou, de París. Los grandes hombres no mueren en una tumba, sino en la primera estatua pública. La gloria entierra y, por ello, se dice (aquí, en este texto) de forma póstuma.

No hay continuidad. Hay solución de continuidad. Pero este texto de Borges continuará siendo de ayuda, no para que nos identifiquemos con él de un modo reverencial, no para que se lo apropien y rían los iluminados pensadores europeos. Tendremos que leer lo que fue y permanece reprimido (excluido, marginalizado, asesinado, etc.), tanto en el texto de Borges como en el texto modernista latinoamericano. O sea: ese elemento, un detalle apenas, que amenaza al texto borgiano en su condición de máquina reproductora, fabricante de productos originales y canónicos por la universalidad.

Para llegar al detalle reprimido tomo, tomo como ejemplo otra enciclopedia de animales. Ahora, el *Manual de zoología fantástica*, escrito a cuatro manos por Borges y Margarita Guerrero, y por muchas otras manos esparcidas por el mundo, aquellas que hacen posible una compilación de tipo enciclopédico. Detengámonos en la lectura del "Prólogo".

El prólogo es una construcción cartográfica típica de Borges. Está trabajado a partir de un gran desplazamiento y de desplazamientos menores, desplazamientos dentro del desplazamiento. El todo compone un jardín –zoológico, en este caso– de "senderos que se bifur-

can", cuyo horizonte anunciado es el infinito. El gran desplazamiento enuncia y contiene simultáneamente el jardín zoológico de la realidad y el jardín zoológico de las mitologías. Por un lado, nos dice el texto, la "zoología de Dios" (los animales) y, por el otro, la "zoología de los sueños" (los monstruos).

Trabajemos primero con las palabras dedicadas a la zoología de Dios. Estas comienzan por enunciar un topos clásico de la vanguardia. El zoológico real sería el lugar por excelencia de la niñez que existe en cada uno de nosotros. Es necesario dar voz a esa naïveté que descubre el mundo y lo reinventa en abusiva enciclopedia. La observación de seres extraños (no son humanos, no son animales domésticos) en un jardín, en lugar de alarmar u horrorizar al niño, lo encanta. Por eso, ir al zoológico es una "diversión infantil" y, de paso, una diversión de los adultos-autores y de los adultos-lectores. Otra bifurcación. Se puede pensar lo inverso, continúa el prólogo. Los niños, veinte años después de la visita al zoológico, padecen de "neurosis". Como no existe niño que no haya ido al zoológico, no hay adulto que no sea neurótico. Nueva bifurcación en el texto. Dice ahora que la propia idea de alarma u horror sentida en la primera visita al zoológico es falsa, pues el tigre de peluche o el tigre de las enciclopedias ya han preparado al niño para el tigre de carne y hueso.

El material bruto del libro está preparado y listo para dos intervenciones clásicas en el universo textual de Borges, siempre saturado de información erudita. Primera intervención: "Platón (...) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce". Segunda: Schopenhauer diría que tigres y niños son uno solo, pues ambos son una única esencia, la Voluntad.

Trabajemos ahora con las palabras dedicadas a la "zoología de los sueños". En este gran desdoblamiento, los seres son todos ellos y cada uno construidos por... desplazamientos. Al lado de los tigres y leones del zoológico de Dios, están las esfinges, grifos y centauros de las mitologías. Estos están hechos de pliegues de seres que constituyen un nuevo ser, son todos y cada uno "monstruos" (la palabra es recurrente en el texto). En el centauro, dice el prólogo, se *conjugan* caballo y hombre; en el minotauro, toro y hombre. Como se dirá en la entrada "El centauro", "lo verosímil es conjeturar que el centauro fue una imagen deliberada y no una confusión ignorante". El monstruo, nuevo ser, no es otra cosa,

por lo tanto, que la combinación (para nada ignorante) de partes de otros seres reales. Una conclusión se impone: la propia producción de "monstruos" es semejante a la producción de lo fantástico por el texto borgeano, el que estamos leyendo o cualquier otro.

Como los monstruos mitológicos, estamos frente a un *topos* clásico de Borges. En las imágenes deliberadas de monstruos, las posibilidades del arte de la combinación orillan el infinito. Solo no lo orillarían, en el caso de ese manual de zoología, por tedio o por vergüenza del productor. Por ello, a primera vista, el zoológico de los monstruos, invención de los hombres, sería más poblado que el zoológico de los animales, invención de Dios. Poco después, el prólogo, con buen sentido, evidente y definitivo, corrige la afirmación anterior: "(...) nuestros monstruos nacerían muertos, gracias a Dios". Moral: la zoología de los sueños, aparentemente más rica, es más pobre que la zoología de Dios. Prueba más cabal del amor exclusivo y supremo a Dios solo existe en las páginas iniciales del *Libro del cielo y del infierno*.

Hasta este momento estuvimos recorriendo el camino de una lectura canónica de Borges. De golpe, en una frase final del prólogo, un detalle; se habla de *amenaza*. La amenaza es anunciada y luego exorcizada por el gesto incisivo de la exclusión: "Deliberadamente, excluimos de ese manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano: el lobizón, el werewolf, etc." O sea: fueron excluidos de esa otra enciclopedia los seres que son producto de una, para utilizar la expresión de Robert Louis Stevenson en su famosa novela, "*transforming draught*".

<sup>60.</sup> Cabría transcribir aquí una instructiva anécdota narrada por Claudia Matos al final de su libro Acertei no milhar (Samba e malandragem no tempo de Getúlio):

<sup>&</sup>quot;En la charla que tuve con Moreira da Silva, le pedí una aclaración sobre un aspecto que me había intrigado de un samba que él había grabado. Se trataba de un verso improvisado en el *breque* [parada súbita que hacen los músicos en cuerto trecho de un samba para que el cantante entre con frases habladas, de carácter bromoso (Nota de los traductores)] final, que decía: "Hola, ya me dijeron incluso que me volvía lobizón". Como la relación del tal lobizón con el resto del samba resultaba oscura, aunque perceptible, le pregunte:

<sup>&</sup>quot;-¿Pero finalmente, Moreira, que es lo que usted quiso decir con lo del lobizón?

<sup>&</sup>quot;-Nada. Es para que rime, ¿se entiende? (cantando). 'Hasta cambié mi nombre... "Hola, ya me dijeron incluso que me volvía lobizón" [Até mudei meu nome...Ôi já me disseram até que eu virava lobisomen...] Rima, y cabe bien en la extensión de la frase.

<sup>&</sup>quot;-Pero Moreira si pone esa y no otra palabra cualquier es porque debe tener algo que ver. Tiene una relación con el resto aunque no lo note, aunque sea inconsciente.

<sup>&</sup>quot;Y el viejo Morengueira con una risita divertida:

<sup>&</sup>quot;-Bueno, relación debe tener. Pero ese... es su trabajo o no?

Estamos haciendo rodar por la mesa de la literatura el dato de la *transformación* del ser humano en el texto de Borges. Está en juego en el proceso de producción textual ya no más en la figura del *desplazamiento* de uno en dos, *ad infinitum*, o del apareamiento de dos en uno, *ad infinitum*, sino en la figura de la *transformación*. Transformación, entendámonos, es la figura que traduce el puro movimiento sin dirección fija, es el movimiento del devenir otro que es dado, *no como lo uno que es la conjunción de dos*, *a priori* muerto, sino como "confusión ignorante".

La figura del desplazamiento en Borges activa el binarismo de norma y desvío, de saber e ignorancia, de Cielo e Infierno, de Dios y Diablo, activa la noción de conflicto entre norma y desvío, entre saber e ignorancia, entre Cielo e Infierno, entre Dios y Diablo, etc., optando por la exclusión en el final, *ad astra per aspera*, de lo que es dado, *ad limine*, como desvío. Borges retoma aquí una vieja paradoja popular y mística, dada por los diccionarios<sup>61</sup> como perteneciente a la moderna geometría no euclidiana –que sostiene que las líneas paralelas se encuentran en el infinito, paradoja esta, sin dudas, que resulta garantía de *legibilidad* de su texto por el gran público.

Esta paradoja se encuentra en nuestro modernista Murilo Mendes cuando afirma, en un aforismo, que por los cinco sentidos también se llega a Dios y está, de modo mucho más prosaico, en el proverbio que dice que todos los caminos conducen a Roma.

Es importante señalar que, al activar los pares en conflicto hasta el infinito, que como ya vimos está recubierto por una única metáfora vencedora –platónica, schopenhaueriana, bíblica o judeo-cabalística, poco importa–, Borges otorga a lo que juzga ser desvío el sentido de la bestialidad (y no de la animalidad fantástica, pues esta es contemplada por la zoología, la de Dios y la de los sueños). Se decreta de este modo la imposibilidad de que lo que se dice como norma se transfigure en un devenir otro y paralelo, suplementario. Ese devenir otro de la norma, al ser marginado y excluido de la escritura borgeana, marca siempre la posesión del Diablo sobre el "ser" y, por ello, el movimiento del ser humano en dirección a su otro necesita ser exorcizado literaria y deliberadamente. No hay lugar para lo maligno en un libro firmado por Borges

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup>. El Webster's registra en la entrada parallel: "Extendiéndose en la misma dirección y a la misma distancia en cada punto para no encontrarse nunca, como líneas, planos, etc. En la moderna geometría no-euclidiana se considera que tales líneas y planos se encuentran en el infinito".

y compañía. Desde los años 80 le estamos diciendo a la modernidad que ponga al diablo en otro sitio.

En nuestro Modernismo, el diablo también tuvo que ser exorcizado, o asesinado, al menos dos veces. Un primer ejemplo: desde la página inicial de *Grande sertón: veredas* se debe asesinar el demonio que existe en las transformaciones del becerro en perro, en ser humano. Leemos en las palabras de Riobaldo: "De allí vinieron a llamarme. Por un becerro: un becerro blanco, erroso, los ojos de ni siquiera ser –¿se habrá visto?: y con máscara de perro. Me dijeron: no quise avisar. (...) Cara de persona, cara de perro: determinaron –era el demonio. Pueblo prascovio<sup>62</sup>. Lo mataron". El movimiento de la transformación, de devenir otro, es también la fuerte presencia del Diablo en el texto de Guimarães Rosa.

De ello resulta que la encarnación del movimiento de transformación se dará en la imagen del remolino, momentáneamente vencedor, por supuesto. Después de doscientas páginas, la imagen del golpe de viento reaparece en la novela, ahora descrita en su dimensión concreta: "Remolino: usted lo sabe –la pelea de vientos. Cuando uno golpea con otro y se mezclan, loco espectáculo. La polvareda subía, y dale que dale en lo oscuro, en lo alto, el punto a las vueltas, hojarasca, y ramaje, roto, en el estallar de píos, silbidos, torciéndose turbio, pirueteando. Sentí mi caballo como mi cuerpo". En este fragmento el caballo es sentido como el propio cuerpo del narrador. No se trata de una "imagen deliberada" por parte del novelista, o sea, hombre y caballo no representa la invención del centauro de los sueños. Por la catálisis del remolino/Diablo, se trata de una "confusión ignorante", para retomar las enseñanzas del manual de Borges-Guerrero.

Un segundo ejemplo: "Lobizón. Se estremeció con el pensamiento. Era como si le gritasen al oído: ¡Asesino! Lobizón". Es lo que siente el personaje José Amaro en la novela *Fuego muerto*, de José Lins do Rego. En el universo novelesco del escritor nordestino, los lugares sociales del señor del ingenio y del negro están demarcados con nitidez. Sin lugar preciso se encuentra el hombre libre, viviendo de favor en las tierras del ingenio. En la sociedad dramatizada por Lins do Rego ese es el personaje pasible de vivir el movimiento de transformación: volverse negro, volverse señor. En *Fuego muerto* ese lugar móvil es ocupado por el talabartero José Amaro, que será expul-

<sup>62.</sup> Neologismo creado por Guimarães Rosa que significa "ignorante".

sado de las tierras del coronel Lula. Ni señor, ni negro, caminante, lobizón.

En noches de luna, el talabartero sale libremente a caminar por el campo y, dice el pueblo, se transforma en lobizón. La búsqueda de algo más allá de las necesidades diarias –o sea, la autosatisfacción en la comunión con la naturaleza adormecida, la libertad conquistada y la soledad tomada por lirismo bucólico–, hace a José Amaro extraño al mundo familiar de las tierras del ingenio descritas por Lins do Rego. Poco a poco, el talabartero va siendo marginado, temido, ridiculizado, perseguido. La novela relata las varias etapas de transformación en lobizón y las respectivas consecuencias.

Al final del segundo capítulo se lee: "El otro día se decía que el maestro José Amaro estaba *volviéndose* [a partir de ahora las cursivas son mías] en lobizón. Fue encontrado en el bosque, a la espera de la hora del diablo; habían visto sangre humana en su puerta".

El verbo que el libro más conjuga para José Amaro es el verbo volver, ya que él nunca es y, si fuera, sería alguien sin identidad definida, o con identidad a ser definida por los otros para ser más justamente marginalizado. Volver en sus diferentes acepciones. Volver en el sentido de transformar, como en este caso: "Decían que por las calles, por la orilla del río, a altas horas de la noche el viejo se volvía un animal peligroso, con uñas como puñales, con ojos de fuego, acechando a la gente para devorársela". También en el sentido de desordenar, como en el caso del remolino roseano, o en este otro ejemplo: "Y como [el lobizón] no encontraba ninguna persona viva, chupaba a los animales, mataba a los caballos, iba dejando todo vuelto un lío a su paso". Y aun en el sentido de sentirse incómodo consigo mismo: "[José Amaro] Viene como si tuviera un ente dentro de sí. En la hamaca se da vuelta, habla solo, grita en sueños". Se transforma en, trae el desorden y por eso no se siente bien en su propia piel<sup>63</sup>, he aquí la diabólica presencia del lobizón a los ojos de los familiares y, principalmente, del narrador de la novela.

El lobizón será triplemente excluido en *Fuego muerto*, de las tierras por el señor del ingenio, de la comunidad por el temor religioso del pueblo y de la familia por la rabia de la mujer. El lobizón cuestiona la propiedad rural, el credo religioso y la organización familiar. Pregunta

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup>. No hay que olvidar que el verbo "volver" ["virar"], en el mundo fuertemente sexualizado de Lins do Rego, supone un cuarto y sugestivo sentido cuando se dice del ser masculino que él se está "volviendo" ["virando, dando la espalda a otro hombre"].

José Amaro: "¿Por qué provocará ese pavor, por qué será, en la creencia del pueblo, ese animal? ¿Qué hizo para merecer eso? (...) Y si se fuera y buscara otro sitio para terminar sus días? (...) Sentía recelos de su mujer. Era su enemiga. ¿Por qué? ¿Qué había hecho para merecer ese odio terrible?" Como remate la esposa dice en conversación con una amiga: "Comadre, yo prefiero la muerte a vivir más tiempo en esa casa. Algo me dice que él tiene un pacto con el diablo". Triplemente amenazador, triplemente excluido, solo le queda la autoexclusión. Se suicida con un cuchillo de cortar suelas, completa el narrador.

Los ejemplos serían innumerables para mostrar esa relación del verbo *volver* con el Diablo, también con la serie *transgresión*, *sentencia*, *punición*, *castigo*, *exclusión* y *muerte*. En el Modernismo no hubo sitio para el ser en transformación entre los seres vivos de la zoología de Dios, entre los seres conjugados y muertos de la zoología de los sueños. Solo le resta convivir con la dura realidad de la transformación, sabiendo de antemano que no encontrará cómo sobrevivir a no ser por obra y gracia del Diablo.

3.

#### Hyde and Seek: jugar a las escondidas

Ir al zoológico, escribió la pareja Borges-Guerrero, era una "diversión infantil". Leer la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, autor que Borges tenía en alta estima, tal como figura en el prefacio de *Ficciones*, puede ser también una jugarreta infantil. Al menos es lo que se desprende del segundo capítulo de la novela, "En busca del Sr. Hyde", en donde el abogado Utterson, debidamente alertado por el amigo y compañero de conversaciones, Endfield, comienza a interesarse por el nuevo y desconocido amigo del médico y también compañero de prosa, el Dr. Jekyll. Allí se lee: "*Si él es el Sr. Hyde*", *pensó: "Yo seré el Sr. Seek*".

Ese juego de palabras, haciendo que el nombre propio se convierta en verbo y el verbo en nombre propio, resulta intraducible, como además era intraducible el título original de la novela, por ello la oportunista solución que se terminó adoptando en las ediciones en castellano: *El médico y el monstruo*. Decíamos, ese juego es intraducible, pues remite

tanto al carácter *escondido*, nocturno y secreto, de la personalidad del profesional de la medicina, como al carácter *detectivesco*, legalista, perverso y *voyeur*, del abogado. El juego de palabras deja de ser intraducible en el momento en que se descubre que la combinación de palabras es el nombre de un juego infantil clásico, "*hide-and-seek*", conocido entre nosotros como "jugar a las escondidas". "*Hide-and-seek*" es, informa el Webster's, "*Un juego para niños en el que algunos jugadores se esconden y otros luego tratan de encontrarlos*".

No se trata aquí de analizar una vez más, y de manera objetiva, esta famosa novela de Stevenson, incluso porque Elaine Showalter recientemente, en el libro *Anarquía sexual*, hizo un brillante recorrido por la crítica especializada en Stevenson, y, al mismo tiempo, produjo una lectura original que también sirve para describir, de modo contrastivo, el *ethos* homosexual de fines del siglo XIX con el final del siglo XX.<sup>64</sup> Su lectura, es bueno que se diga, coagula el movimiento del texto de Stevenson, el movimiento de los personajes en una homosexualidad latente, en la medida en que se vale de referencias a casos reales, tanto del campo propiamente periodístico de la época (los llamados *fait divers*), como del campo de las investigaciones psicoanalíticas (la histeria masculina). Showalter olvida la delicadeza humana de ciertos juegos: "(...) Los simiescos trucos que él (Dr. Hyde) me jugaría a mi (Dr. Jekyll), garabateando en mi propia mano blasfemias en las páginas de mis libros".

Buscaremos entonces jugar a las escondidas con el texto de Stevenson y de Borges, como el niño en el *Manual de zoología fantástica* jugó con la idea de un jardín zoológico. Cuenta hoy, para nosotros, el hecho de que la transformación del médico en el sr. Hyde es una exhibición más de un ser *que se da vuelta* en la jaula del texto *modernista* y, en ese sentido, le

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup>. Ver, ese sentido, el capítulo "El armario del Dr. Jekyll", en el libro *Anarquía sexual (Sexo e cultura no Fin de siècle)*, de Elaine Showalter. Buscaremos, en este trabajo, problematizar su lectura de la "imagen organizadora" de la novela. Basada en la interpretación de Stephen Heath, que sostiene que "la imagen organizadora de esa narrativa se encuentra en el derrumbar de puertas, en penetrar el secreto que se esconde detrás de ellas", Showalter agrega: "Los narradores del secreto de Jekyll buscan dilucidar el misterio de otro hombre, no con la comprensión ni con su disposición a compartir un secreto, sino por la fuerza" (Rocco, 1993, p. 15). Nuestra interpretación, al privilegiar el juego infantil que se encuentra en el juego de palabras, se encamina a una lectura menos comprometida con el establecimiento de papeles sexuales nítidos para los personajes, sin el deseo, por lo tanto, de penetrar la "verdadera puerta de la identidad". Prefiere, antes, insistir en el carácter juguetón, competitivo y voyeurístico del *ethos* homosexual.

estamos pidiendo que dé continuidad *deliberada* al *Manual de zoología fantástica*, le estamos pidiendo que encuentre allí, en el libro, el lugar que le fue negado a fin de ayudarnos a deconstruir el orden conceptual borgeano, es decir, el reposo actual de su texto en estatua pública.

En contrapunto a esta última frase, dice el texto de Stevenson: "*Una mala conciencia es el peor enemigo del sueño*".

Liberado de la jaula del texto borgeano y caminando por las calles de Londres, el Sr. Hyde es una constante amenaza pública, como el lobizón de Lins do Rego. Atropella a un niño, asesina a una importante figura británica. Sin la presencia mediadora del Dr. Jekyll, causa terror y curiosidad, alimenta de vida la existencia del Dr. Jekyll y la de su grupo de amigos. El mismo Dr. Jekyll escribe respecto del amigo en quien se transforma: "Pero tiene un asombroso amor a la vida; es más yo, que me mareo y me quedo rígido sólo con pensar en él, siento que lo compadezco de corazón cuando reflexiono en lo abyecto y apasionado de su apego a la vida y cuando me doy cuenta del miedo que le inspira el poder que yo tengo de cortársela por el suicidio".

El primer personaje de la novela que ve al Sr. Hyde es el señor Endfield. Se lo describe (¿alcanza a describirlo?) a su amigo Utterson insistiendo en la deformidad física, que tanto es uno de los rasgos de Funes como de las "confusiones ignorantes", e insiste principalmente en la incapacidad que siente en aprender al individuo por la descripción, no por la falta de memoria, sino por alguna razón que no llega a expresar: "Jamás he visto figura humana que me resultase tan repelente, pero con dificultad podría yo señalar la causa. Debe de tratarse de alguna deformidad; sí, produce una sensación de cosa deforme, aunque tampoco podría decir en que consiste. Es un hombre de aspecto extraordinariamente anormal y sin embargo me vería en un apuro si tuviese que citar algún detalle fuera de lo corriente. No, señor; me es imposible poner nada en claro; me es imposible describirlo. Y no es porque se me haya borrado de la memoria, porque le aseguro que en este instante lo veo como si lo tuviese delante de mis ojos.".

El segundo personaje que lo ve, el abogado Utterson, avanza un poco en el universo borgeano, logrando aprehender al individuo a través de una serie de comparaciones que sirven para introducir al Sr. Hyde por el lado inverso, o sea, por el carácter diabólico, en el universo místico platónico de Borges: "¡Santo cielo, apenas da la impresión de ser humano! Tiene

un no sé qué de troglodita, por decirlo de alguna manera, si es que no se trata de aquella vieja historia del doctor Fell. ¿No será quizá que la maldad del alma irradia hacia el exterior, traspasando y transfigurando la arcilla en que está encerrada? Debe de ser esto último. ¡Sí, mi pobre y viejo amigo Henry Jekyll, si en algún rostro he visto yo la firma de Satanás, es en el de su nuevo amigo!".

En ese juego de las escondidas calvinista, el Sr. Hyde es la prenda escondida que todos desean como se desea el "mal" del que, creen, se están deshaciendo, y el juego infantil se transforma en otro juego similar, el del *chicotinho queimado*<sup>65</sup>. El Dr. Jekyll, al esconder en la casa al Sr. Hyde, alimenta la curiosidad perversa de sus amigos. Les va soltando pistas: *caliente, frío, caliente* –como si el juego (infantil) del homoerotismo, en el texto *modernista*, solo se pudiera dar en una suerte de triángulo donde el otro y semejante es la mediación para un tercero diferente y, por eso, el único deseado por todos. Ese truco puede suceder siempre y cuando se tenga el coraje de destruir el doble y semejante, y entrometerse, por la violencia, en la danza de tres, de cuatro, etc. Más grande que el malestar causado por la extraña figura del Sr. Hyde es el causado por la victoria del mal del que le habló el texto de Stevenson a sus contemporáneos.

La violencia, en la novela, no es la que ayuda a derrumbar las puertas del armario, del clóset, como dice Elaine Showalter, sino la que opera una definitiva revuelta en el mundo calvinista y victoriano de fin de siglo. En lugar de dar fuerzas al bien como en el modelo ficcional modernista, la violencia de Stevenson le da fuerzas al mal que existe en el ser humano voluble, pasible de ser transformado en algún otro ser extraordinario ("Es un hombre de aspecto extraordinario"). Uno de sus amigos y con quien Stevenson mantenía correspondencia, A. J. Symonds, detecta el peligro de la teología invertida predicada por la novela y le escribe, aprensivo, en ocasión de la publicación del libro: "Ves que tiemblo bajo la varita mágica de tu fantasía y me rebelo contra ella con el desprecio de un alma que detesta ser contaminada con la mera imagen de un mal victorioso. Nuestra única posibilidad parece ser sustentar, contra todas las apariencias, que el

<sup>65.</sup> Juego infantil en que uno de los participantes esconde un objeto para que los demás lo encuentren a partir de indicaciones dadas por él, quien les va diciendo si está "frío" o "caliente" a medida que se le acercan o se le alejan. (Nota de los traductores).

mal no puede nunca, de ninguna manera, ser victorioso". Todo sucede de ese modo en la novela porque la violencia deliberada se encuentra solamente en los varios personajes que salen a la búsqueda del Sr. Hyde, todos hombres, todos solteros<sup>66</sup>.

El médico, en su laboratorio, llegó a la transformación como resultado del azar. "Los senderos se bifurcan" en Stevenson, no por obra del esfuerzo clasificatorio y científico, sino por obra y gracia del azar. "Había llegado aquella noche a la encrucijada fatal. Si hubiese acometido aquel descubrimiento con espíritu más noble, si hubiese corrido los riesgos del experimento mientras estaba bajo el imperio de aspiraciones generosas o piadosas, las cosas habrían pesado de distinta manera y yo habría salido de aquellas angustias de la muerte y del nací miento convertido en un ángel en lugar de un demonio. La droga no hacía distinciones; no era ni diabólica ni divina [redondas nuestras]". Ni diabólica ni divina, para el médico, la droga no posee un sentido único, no tiene un fin predeterminado por la lógica científica. La droga permite el juego de las permutaciones hasta el infinito de la vida humana. La droga significa de este modo la disponibilidad que existe para el hombre en cada encrucijada de su vida.

No ha sido destacado en las lecturas de la novela de Stevenson el hecho de que el *destino* dado a la vida del médico, la transformación final del médico en el Sr. Hyde, o sea, el hecho de que el mal (es decir, la coagulación del doble en un único ser, la negación de la transformación) solo triunfe porque en ese exacto momento –en el instante crucial de la experiencia– circulaba en el mercado de Londres una *droga impura*. El sentido de la droga está determinado por el mercado de las drogas. Les confiesa a los amigos el Dr. Jekyll: "Ya le contará Poole cómo he hecho registrar todo Londres inútilmente he acabado por convencerme de que la primera que compre era impura y que fue precisamente esa impureza la que daba eficacia a la pócima." [redondas nuestras]. El universo de la transformación es el de la impureza en el mercado londinense. Desde el momento en que el médico utiliza solo la *pureza* de los productos que son comercializados en el mercado, ya no es más posible el juego de las transformaciones.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup>. Es interesante y significativo que todos los personajes de la historia estén, en cierto sentido, aislados. No tienen esposas, ni familias, ni amistades cercanas. Tienen sirvientes y tienen conocidos, pero eso es todo.".

El movimiento de ida y vuelta de la metamorfosis ya no es posible porque la droga que el mercado comenzó a ofrecerle al médico era pura: "Envié en busca de otra cantidad y la mezclé con la pócima, se produjo la ebullición y el primer cambio de color, pero no el segundo; lo bebí, pero no tuvo efecto alguno". La pureza coagula al monstruo.

1998

5

**ENTREVISTA** 

#### Los viajes de Silviano Santiago Conversación con Julio Ramos

Silviano Santiago (Minas Gerais, Brasil, 1936) es uno de los escritores más destacados de la literatura latinoamericana contemporánea. Sus novelas Em liberdade, Stella Manhattan y Viagem ao México transitan radicalmente los bordes de la ficción, el ensayo y la biografía. En esta extensa entrevista, realizada en Princeton y Nueva York en octubre de 2011, Silviano conversa sobre los distintos modos de pensar el cambio y las condiciones que hacen posible el acontecimiento de una nueva escritura. En su caso, recuerda Silviano, el descarrilamiento creativo fue inseparable de un viaje a Nueva York, donde estuvo próximo a algunas discusiones puertorriqueñas hacia fines de los años 60. La entrevista, traducida y editada por Renata Pontes, nos introduce al entramado conceptual de este influyente intelectual brasileño cuyos ensayos sobre cultura literaria y visual, viajes, deconstrucción y políticas de la sexualidad lo ubican entre las principales figuras de la teoría latinomericana contemporánea.

#### Descarrilamientos

Julio Ramos – Quisiera preguntarte sobre los distintos modos de pensar el cambio, las condiciones de lo que habitualmente hemos llamado la creatividad, el acontecimiento de una nueva escritura. Permíteme retomar una pregunta que te hacías hace poco en un artículo sobre Machado de Assis: ¿Cómo y bajo qué condiciones se descarrila un escritor?

Silviano Santiago - Antes quiero recordarte un poco la idea del des-

carrilamiento. Este concepto surge como resultado de mi lectura de Machado de Assis y Carlos Drummond de Andrade. En ambos autores, en un determinado momento de la vida, la obra que venían escribiendo, así como un tren de hierro, se descarrila y ocurre una transformación extraordinaria. En el caso de Machado de Assis, que todavía escribía bajo los preceptos de la estética romántica, el cambio se da con la publicación de Memórias póstumas de Brás Cubas que no se alinea con el Romanticismo. Más bien, remite a la Francia del siglo XVIII, a la prosa inglesa de Laurence Sterne y Fielding, y a la idea de obra póstuma falsa que aparece en Chateaubriand. Debido a un cierto tabú social los brasileños tendemos a ignorar la razón física de este descarrilamiento: el ataque epiléptico que sufrió en pleno centro de Río de Janeiro. Eso lo transformó muchísimo. Hasta entonces nadie sabía de su enfermedad. Eso explica también el hecho de no haber tenido hijos con su esposa, Carolina. Por discreción o por recato, nosotros evitamos hablar del tema que, obviamente, repercutió en su vida personal y en su escritura.

En cuanto a Carlos Drummond, el otro autor que me interesa, el cambio se produce a partir de su salida de Itabira, primero a Belo Horizonte y luego a la Capital Federal, Rio de Janeiro, adonde llega en 1940. Este mismo año publica *O sentimento do mundo*, libro que determina el descarrilamiento. Hasta entonces Drummond escribía una poesía medio *caipira* o provinciana ligada al primer modernismo brasileño (muy inspirada en las ideas de *abrasileiramento* y en el primitivismo de Oswald de Andrade). En el nuevo contexto, lanza este libro extraordinario en que combina su experiencia provinciana con la de Rio de Janeiro y se abre para una visión amplia, sentimental, del mundo. En aquella época, Brasil vivía el régimen de Getúlio Vargas, y el mundo la segunda gran guerra.

- J En tu caso, tal vez, el descarrilamiento tenga que ver con el pasaje de la crítica literaria a la ficción en el proceso de escritura de tu primera novela, *Em liberdade*...
- S En primer lugar creo que el cambio tuvo que ver con un viaje, como en el caso de Drummond. Yo salí de una ciudad tan pequeña como Itabira, Formiga, fui a Belo Horizonte (donde hice la facultad), después fui a Río de Janeiro (donde me especialicé en francés) y, de repente, estaba en París con una beca. En Francia, recibí la invitación de una universidad en Estados Unidos para dar clases en Nuevo México. Pienso que es posible, entonces, establecer un paralelo entre mi propia

experiencia y el recorrido que hizo el provinciano Carlos Drummond para llegar al saber poético en la transformación del "sentimiento del mundo": ser estudiante y becario en Francia y, además, ser profesor (muy joven) en Estados Unidos. Sin embargo, el viaje posterior, que me llevó a Nueva York, fue mucho más importante.

## J – ¿El Nueva York intensificado por la cultura del *underground* y por las luchas por los nuevos derechos civiles y sexuales?

S – Nueva York era, ya en aquel momento, el centro del mundo y proporcionaba las condiciones para que mi comportamiento (que era un tanto recatado) pudiera estallar de manera efusiva. Por primera vez yo sentí una sensación muy plena, de gran libertad, que fue determinante para el descarrilamiento de mi obra. Otro elemento significativo fue mi vivencia en cuanto brasileño y profesor de literatura en lo que voy a llamar –si tú me permites– el submundo francés. De repente, yo era parte del universo francés de Buffalo. Eso amplió mis perspectivas sobre lo que era la literatura y, en particular, la crítica literaria. En este proceso, fue muy importante haber tenido la oportunidad de convivir (aunque de manera superficial) con Derrida, Foucault, Eugênio Donato, Olga Bernal, René Girard, John Barth, entre otros. Eso me proporcionó una apertura creativa profundamente ligada a la sensación de libertad que yo experimentaba en mi propio cuerpo.

#### J – Según me cuentas ahora, es notable la simultaneidad entre la fuerza vital de tu experiencia en Nueva York, tu contacto con el posestructuralismo y la deconstrucción francesa y los movimientos políticos en EE.UU. alrededor de 1968.

S – La deconstrucción gana importancia en mi producción a partir de *Em liberdade*, novela que escribo valiéndome de una situación muy concreta de la vida de Graciliano Ramos: su arresto durante la dictadura militar en Brasil (1936-37). Basándome en este hecho de la realidad e inspirado en la idea de "falsedad" muy fuerte en el posestructuralismo (y en mi querido Orson Welles: *F for fake*), invento un diario íntimo narrando los dos meses y medio después que Graciliano Ramos sale de la prisión. El autor nordestino escribió un libro magnífico, en cuatro volúmenes, *Memórias do cárcere*, pero no dejó ningún registro de este período. Entonces, este momento –muy denso, muy fuerte, tristísimo– medio en blanco en términos de su escritura, fue ocupado por mi novela. Además de hacer uso de la falsedad considero que dos experien-

cias, extraordinarias, fueron determinantes en la concepción de este libro. Primero, haber participado de un taller de creative writing con John Barth, un escritor muy interesante, autor de Chimera y Lost in the funhouse. Y, por otro lado, haber visto una obra de Tom Stoppard, en Nueva York, que se llamaba Travesties. En esta, Stoppard sabiendo que Tzara, Eliot y Lenin se encontraban en Zurich, en 1916, inventa el encuentro de los tres -lo que, en realidad, no había pasado-. Eso me dio la idea del espacio en blanco, es decir, el hecho de que, con la literatura, se puede rellenar espacios en blanco que son fascinantes y que no pueden ser ocupados por la escritura de un historiador pues sonaría falso o conjetural. El historiador tendría que hablar de la concomitancia y no de la coexistencia de estos personajes. En la Historia universal de la infamia Borges aplica este mismo recurso, utilizado antes por Marcel Schwob (Vies imaginaires) y, posteriormente, por Bolaño (La literatura nazi en América). Estos escritores se valen de las diversas, pequeñas y "mentirosas" biografías de grandes personalidades.

#### Del ensayo crítico a la ficción

- J Entonces uno podría pensar que el pasaje de los libros de ensayos, *Uma literatura nos trópicos* y *As malhas da letra* a la novela *Em liberdade* –el paso de la crítica literaria a la ficción– registra el descarrilamiento.
  - S ¡Exactamente!
- J Sin embargo, me parece que ya había una zona de intensificación del género del ensayo crítico muy notable, por ejemplo, en algunas de tus lecturas a partir del clásico trabajo "O entre-lugar do discurso latinoamericano" que apuntaba a un proyecto creativo muy distinto de la crítica universitaria que dominaba en la época.
- S Yo también hacía este trabajo convencional de la crítica que llamas universitaria. Sin embargo, a partir de un determinado momento –para ser exacto 1971 o 1972– cuando ya estaba en Buffalo (por mi amistad con Eugênio Donato, que fue un ejemplo para mí, una persona muy importante en mi vida) hubo este descarrilamiento en el ensayo...
- J Claro, la transformación no impidió que siguieras produciendo contribuciones muy importantes en el mundo universitario...
  - S Sí, como "O entre-lugar do discurso latinoamericano". Creo que,

debido a mi formación francesa, desarrollé una capacidad: la de formalizar experiencias de vida en términos teóricos y, a veces, conceptuales. Si analizas a Derrida, por ejemplo, percibes un rasgo judío muy violento en la deconstrucción. En la lectura que él ofrece de Edmond Jabès se explicita su interés por Lévi-Strauss y así sigue... No debemos olvidarnos también de que Derrida era argelino y que había llegado a París en un momento muy desagradable para un *pied-noir*. Tres rasgos son muy importantes en Derrida: argelino, *pied-noir* y judío. Por otro lado, lo judío no le causa tantos problemas pues la cultura francesa es amistosa con relación al judío. Sin embargo, no es nada amistosa con el argelino o el pied-noir. Esto es lo conflictivo en él. Es también lo que explica un libro tan hermoso como el Autre cap. Derrida percibe Europa desde el otro lado del Mediterráneo – cosa que es muy difícil para un francés—. Gide, por ejemplo, lo hacía como una aventura en países exóticos para diferenciarse del encasillamiento francés, burgués, etcétera. Derrida mira desde el otro lado, reconoce a Europa desde Argelia y eso es muy especial.

La lengua en la otra orilla

### J -¿Qué efectos sobre el discurso acarrea el posicionamiento de Derrida en la otra orilla?

S –Modifica profundamente su uso de la lengua. Derrida escribe como Racine. Un francés ultrasofisticado, con construcciones sintácticas que no se usan más y cosas por el estilo. No hablo siquiera de las alusiones, pues esto es un problema filosófico. Hablo de la sintaxis, de la elección de las palabras. Creo que es la manera en que un extranjero practica bien un idioma que no es el suyo. Claro, en el caso de Derrida, el francés es su idioma, pero al mismo tiempo su ubicación en la otra orilla le exige la creación de una especie de dialecto, de una expresión suya. Insisto en eso para decir que me interesan los autores que formalizan no solo en el ensayo literario, sino también en términos filosóficos, cuestiones personales.

## J – ¿Y cuál era la otra orilla desde donde tú impulsaste el pasaje del trabajo crítico a la escritura de la ficción?

S – Estados Unidos y, en particular, los viajes a México. Obviamente, *Viagem ao México*, una novela sobre Artaud, se encuadra en eso. Pero yo nunca habría escrito "O entre-lugar do discurso latinoamericano" si no

hubiera observado a Brasil desde el punto de vista de Argentina, Estados Unidos y, sobre todo, desde una parte de Estados Unidos muy especial que es Nuevo México. En mi artículo de 1971, hay una lectura muy discreta de Lévi-Strauss, de Derrida (con la deconstrucción, claro) y una lectura de Foucault, de su arqueología del saber. Todo esto lo relacionaba con una política de resistencia en Brasil que el novelista Antônio Callado tematiza en el epígrafe del ensayo. Es una evocación a un momento histórico en que tropas no muy bien preparadas podían amenazar las fuerzas armadas. Es decir, es una clara alusión a la guerra de guerrillas. Una referencia a todas estas formas de resistencia en contra de ejércitos muy bien equipados y violentísimos. Este era el tipo de trabajo que yo hacía en aquella época. Al mismo tiempo, no podía haber hablado tanto de la guerrilla si no hubiera conocido la Students for a Democratic Society (SDS) en Estados Unidos y tenido la experiencia de Buffalo, donde me acerqué a puertorriqueños extraordinarios que fueron muy importantes para mí. Entre ellos, en particular, Francisco Pabón (Paco Pabón), con quien trabajé en la creación del Puerto Rican Studies Center.

#### Devenir minoritario

- J La relación entre los puertorriqueños y los intelectuales latinoamericanos en Estados Unidos se ha discutido o estudiado muy poco... ¿No habría que distinguir los exilios latinoamericanos de otras formas de migración?
- S No puedo olvidarme de que yo tenía el *green card* y eso era muy fuerte. Comparo la situación del *green card* con la del *pied-noir* en Francia. Te sometes a la condición de no ser un ciudadano de primera categoría. Viajas (al menos en mi caso) porque tu país no te proporciona un soporte financiero, y tampoco un sostén intelectual, una garantía en el campo del saber. Es muy triste para un brasileño o para un hispanoamericano descubrir eso y vivir en la propia piel este tipo de experiencia. Te comento que no todos los momentos de mi vida fueron gloriosos, incluso en Nuevo México. Algunas veces yo fui maltratado por norteamericanos que preguntaban qué estaba haciendo allí, por qué no me quedaba en mi país... Eso pasó entre 1962 y 1964, el período en que estuve por allá. Después, en Rutgers, esta especie de rechazo se manifestó de manera mucho más violenta en virtud de mis

tendencias socialistas. Rutgers era un centro extremadamente conservador. No olvidemos que Eugene Genovese, el célebre historiador de la esclavitud, fue casi expulsado de Rutgers. Él estaba en el departamento de historia y muchas veces escribían en su auto: *better dead than red*, o sea, mejor muerto que rojo.

- J Ahí nos vas ubicando ante las complejidades o paradojas de un cosmopolitismo alternativo. Lo que tú has llamado el "cosmopolitismo del pobre", concepto que parece emerger de tu contacto con la deconstrucción pero también con las tendencias y luchas minoritarias en Estados Unidos...
- S Más complicada aún fue mi contratación en SUNY Buffalo. Fui contratado por el departamento de francés. Creo que tenía las credenciales para ser contratado, pero era una cosa medio rara: un brasileño, latinoamericano, enseñando francés, ¿entiendes? En el momento yo hablaba un francés casi sin acento y conocía bien la literatura francesa. Sin embargo, percibía que representaba una contratación un poco extraordinaria y hubo reacciones fuertes. Al mismo tiempo, este carácter medio anfibio –el de transitar bastante bien en los escalones administrativos de la universidad y a la vez poder relacionarme con estos grupos que nosotros hemos llamado minoritarios— ayudó mucho, pues yo pude promover una especie de acercamiento entre estos dos mundos. Por ejemplo, ayudé en la contratación de Abdias do Nascimento, una figura extraordinaria de la política negra en Brasil, como profesor del Puerto Rican Studies Center.

En aquel momento los Black Panthers eran relativamente fuertes allá. El cambio repentino operado en los American Studies promovió la incorporación de este contingente afroamericano. John Sullivan, el decano durante aquellos años, era una figura muy interesante. Personajes como él, que estaban más ligados a la burocracia aunque demostraban estar muy abiertos a nuevas ideas, desaparecieron. Vale la pena contar un episodio de la visita de Foucault a Buffalo. Él llegó como visiting professor en el momento en que los estudiantes Black Panthers estaban en huelga y que se rehusaban a entrar en la universidad. En virtud del hecho, él decide no entrar en el campus. Fue un drama terrible...

#### J – ¿En qué año fue esto?

S – Debe haber sido por los años setenta. Fue un tremendo drama, pues la universidad lo estaba recibiendo y él no fue a dar clases. Enton-

ces, Raymond Federman –un profesor muy interesante que después se hizo escritor de ficción– abrió su casa para las clases de Foucault, quien se rehusaba a poner los pies en el campus universitario. De esta manera fue resuelto el *impasse*. Este tipo de situación fue muy importante para que los universitarios más conservadores reconocieran que había un problema serio que tenía que ser resuelto de manera decente. No había posibilidad de simplemente ocultarlo o reprimirlo. Sin embargo, debo decirte que la policía entró en el campus de Buffalo. Hubo el *sit in* de los profesores, del rectorado, que fue publicado en la *Newsweek*. El título de la noticia era: "Los insubordinados de Buffalo".

# J – ¿Por qué no hablamos un poco de esta zona que aparece en tu novela *Stella Manhattan*, tematizada en la figura de Stella...? ¿Podríamos pensarla como una excéntrica novela diaspórica que dialoga con los sectores migratorios de los Estados Unidos?

S – Seguro. El joven tiene que exiliarse de Brasil porque es homosexual. Y, siendo presionado a exiliarse por una familia adinerada, va a trabajar en el consulado, lugar que recibe a los brasileños de clase media. Sin embargo, en este espacio, empieza a sentirse incómodo por ser un homosexual brasileño que no tenía la piel muy blanca. Esta visión estrecha que manifiesta el mundo burocrático brasileño en el exterior hace que el protagonista sea visto como un puertorriqueño. Stella termina por identificarse más con los puertorriqueños, dominicanos e hispanoamericanos de Nueva York que propiamente con los brasileños. Esta temática me permitió trabajar de manera ficcional lo que venía abordando a nivel del saber en mis ensayos críticos. Al mismo tiempo, yo transportaba a la referencialidad norteamericana esta problemática del entre-lugar.

## J – Por otro lado, ¿se puede decir que en Stella Manhattan el trabajo de la ficción desborda cualquier política de identidad?

S – Lo que me interesaba, al abordar la cuestión de la homosexualidad, no era impulsar una política de identidad homosexual, sino promover lo que después llamarían *queer*. La cuestión formal es muy importante en mi producción y yo dialogo con la obra de artistas como Lygia Clark y Hans Bellmer (*Les poupées*). Lygia hizo una serie llamada *Bichos* en que trabaja con la noción de dobladura o de pliegue. En la obra de Clark, los *bichos* son como una placa sobre la mesa pero, si empiezas a rearticular las placas en virtud del pliegue, se inventa un

"bicho", por así decirlo. Entonces, yo traje para *Stella Manhattan* esta idea, o sea, lo que en términos de la identidad homosexual no puede ser definido ni como femenino, ni como masculino. Stella, por lo tanto, no era ni eso ni aquello. Surgía, otra vez, un entre-lugar pero ahora en el campo de la sexualidad. Creo que lo que define la identidad homosexual es la posibilidad de acercarse a ambos géneros, como una especie de dobladura que despliega para un lado u otro. Sin embargo, eso no implica una indefinición de género. Es como un juego en el ámbito de las posibilidades de género donde la idea de descentramiento de Derrida es muy importante.

## J – ¿El proyecto de la ficción se afirma, entonces, como una crítica a cualquier categoría territorializada de identidad?

S – En *Em liberdade* yo cuestionaba un célebre artículo de Foucault, "¿Qué es un autor?". Y planteaba, ¿de quién es la libertad, de Graciliano Ramos o de Silviano? Sobre eso, Nelson Mota, un crítico muy importante de la época, escribió un artículo muy bello y apropiado que se llama "As flores de Gracilviano". Sin conocer la idea del entre-lugar, Mota pudo percibir que yo estaba elaborando una especie de juego autoral, creando un "Gracilviano" y promoviendo un descentramiento del autor a través de un pastiche del texto de Graciliano Ramos. Aunque yo trabaje con datos de su vida social y familiar, no es un texto suyo. Solo aparentemente es suyo. Joyce Carol Oates, en Wild Nights, hace una cosa parecida. Ella escribe un pastiche sobre la muerte imaginaria de Emily Dickinson, Poe, etcétera. O sea, resurge la idea de Marcel Schwob. Borges, quien también se inspira en él, homenajea Vidas Imaginarias. Sobre todo, resalta el valor del prefacio de este libro que fue también muy importante para mí. En este prefacio aparece la idea de que el biógrafo puede ser un escritor y no necesariamente un historiador.

#### Entre lugares

#### J – ¿Cómo surgió la idea del entre-lugar?

S – El clima intelectual en Buffalo que te describí antes era muy favorable. Por lo tanto, no se extraña que yo haya escrito este texto. En 1971, Eugênio Donato me invitó a dar una charla en Montreal juntamente con René Girard y Michel Foucault. Eugênio quería que hablara sobre la antropofagia cultural. Sin embargo, a partir de esta idea yo inventé el concepto de en-

tre-lugar. Donato me dijo en aquel momento: "Nadie va a entender eso, es mejor que tú no desarrolles mucho la noción de entre-lugar aunque la mantengamos en el título". Pero cualquier persona que lea el ensayo hoy percibe que la noción ya estaba elaborada. Después, el texto fue publicado en el '73, traducido por una estudiante de francés, Judith Mayne, quien luego se convirtió en una gran especialista en cine hecho por mujeres en Estados Unidos. Judith Mayne lo tradujo del francés (escribí el texto originalmente en francés) para el inglés y el texto, gracias a Albie Michaels, terminó siendo publicado en Buffalo por el *Latin American Studies Center*.

#### J – ¿Y cómo se recibió el trabajo, al inicio, en el congreso de Montreal?

- S Lo escribí pensando mucho en Montreal pues Canadá, en aquel momento, estaba dividido entre el inglés y el francés: el inglés maravillosamente bien desde el punto de vista económico y el francés desde el punto de vista cultural. Por lo tanto, había esta confluencia problemática y la necesidad de pensar (también allá) el entre-lugar, donde las dos fuerzas pudieran convergir...
- J Convergencia que radicaliza la filosofía de la deconstrucción... como devenir ligado a movimientos participatorios.
- S Minoritarios. Es decir, Quebec no era considerado libre, ¿entiendes?
- J ¿Y cuál era el contexto brasileño en el momento en que escribiste y se leyó el ensayo? En la compleja tradición brasileña imagino que tu ensayo sobre el entre-lugar habrá potencializado una zona que anticipaba algunas de las discusiones actuales sobre los efectos culturales de la teoría de la traducción en contextos coloniales y poscoloniales.
- **S** Pude imprimir una nueva mirada investigativa gracias a una coincidencia extraordinaria. Al preparar unos cursos panorámicos de literatura colonial en Nuevo México tuve que leer atentamente esta literatura. Sin embargo, era una lectura con ojos nuevos. Eso se refleja en un análisis muy temprano de la *Carta* de Pero Vaz Caminha en que yo discuto temas sobre los cuales todavía no se hablaba: el etnocentrismo, el eurocentrismo y la evangelización de América Latina por los jesuitas. El título de este texto –que es muy viejo– es *Palavra de Deus* (fue publicado en la revista *Barroco*, 1969). Si estudias *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins puedes llegar a pensar que la inteligencia de Brasil empieza con la fundación de los colegios jesui-

tas en Rio de Janeiro. Sin embargo, es obvio que la evangelización no marca el comienzo de la inteligencia. Al revés, es cómplice de la destrucción planeada de toda la cultura indígena y sus inagotables posibilidades. Este proceso se profundiza con la llegada de los esclavos africanos. Creo que "meu pulo do gato", para usar una expresión brasileña, fue haber trabajado un texto colonial desde Nuevo México, mientras la universidad brasileña enseñaba literatura a partir del romanticismo. El hallazgo se debe a eso: haber ido a la fuente con otros ojos. Con una mirada disonante de los patrones de la academia brasileña. Para citar a Oswald de Andrade: "con ojos libres".

- J También en el entre-lugar se explicita una lectura que radicaliza y politiza la cuestión de la traducción en la obra de Borges, inseparable, a su vez, del modo en que la escritura de este autor transita la frontera entre el ensayo y la ficción...
- S Seguro. Pero no solamente Borges, sino también Cortázar. De Borges me estimuló el "Pierre Menard, autor del Quijote". Mi creatividad se inspira en su práctica del ensayo creativo y en la exploración de un potencial ficcional del género ensayístico. Y de Cortázar me inspiró, en especial, la escena que abre 62/ modelo para armar en que se hace todo un juego con la traducción (véase el uso de château, castillo y bistec, en el contexto de la traducción al español de Chateaubriand: "Quisiera un castillo sangriento"/ Je voudrais un château saignant). Estos juegos lingüísticos me interesan mucho, pues tematizan la posibilidad de practicar un ensayismo que llega a los márgenes de lo ficcional. Sin embargo, son tan "verdaderos" como los ensayos escritos a partir de conceptos. Este tipo de escritura ensayística también ha posibilitado una visión que escapa de las contingencias nacionalistas. No te olvides de que el nacionalismo, en aquella época, era bastante importante en todos los países latinoamericanos...
- J ¿A qué nacionalismo te refieres? Acaso convenga distinguir particularmente el contexto brasileño, tan marcado por las discusiones sobre lo nacional popular.
- **S** Yo hablo de nacionalismo y, por otro lado, de lo nacional popular. Un nacionalismo muy fuerte, de derecha, ligado a los militares y asimilado por la izquierda que no podía trabajar con otro diapasón sin que fuera asociada –como lo fue Luis Carlos Prestes en los años treinta– a Rusia. En Brasil ambas tendencias tenían que mantener al-

gún tipo de relación con lo nacional popular. Las dos fuerzas eran empujadas contra la pared para trabajar con la noción de lo nacional. Y quizás –surge nuevamente el viaje– si estás viviendo en otro país y tuviste varias experiencias afuera, tienes la posibilidad de pensar una situación concreta (como la tortura o la dictadura) de una manera más enriquecedora, que permita otras posibilidades. Por esta razón yo decidí que *Stella Manhattan* no fuera ambientada en Brasil. La acción pasa en Nueva York. Tenía que ser Nueva York.

#### Experiencia y experimento

- J Tal vez esto también estaría ligado a una cierta vocación vanguardista de pensar el cambio vital como un proceso intelectual, inseparable de la creatividad o la *poiesis*...
- S No me gusta la palabra vanguardista, porque está muy asociada a los movimientos históricos: Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo, etcétera.
  - J Explícanos un poco más....
- S Prefiero trabajar con el concepto de lo experimental. Es una palabra que usaba un gran amigo, Hélio Oiticica. Los Concretos, igual, recurrían más a la idea de experiencia que de vanguardia. Esto también tiene que ver con el hecho de que la literatura ya no tiene la misma importancia que tenía en el inicio del siglo XX. Entonces, en la medida en que somos seres medio extraños, medio fuera de circulación en el mercado editorial, creamos las condiciones de la experiencia. Experiencias que, a veces, acaban en el mercado. Em liberdade, por ejemplo, solo llega al mercado recientemente. Lo mismo pasa con Wild Nights de Joyce Carol Oates. Yo acabo de leer sobre un gran escándalo en El País. Un español resolvió reescribir El hacedor de Borges y Maria Kodama prohibió la publicación (Agustín Fernández Mallo, El hacedor (de Borges), Remake). En realidad, prohibió la circulación del libro. Supe ayer, a través del mismo diario, que un español narró la ida de Antonin Artaud a Irlanda, luego de Viagem ao México. Es una novela que acaba de ser publicada. Estas noticias ejemplifican que las cosas que hacemos hoy como experiencia, que no tienen una gran repercusión inmediata e instantánea en el mercado editorial, van, poco a poco, siendo incorporadas, pues no son experiencias que se refieren a un solo individuo. Son experiencias que advienen de la práctica lite-

raria, escrita, ensayística y, finalmente, docente. Yo no puedo olvidarme que aprendí mucho con la docencia. Estas son las prácticas que te llevan a experimentar cosas en un texto que se aleja por completo de lo que es concebido como canónico. Nosotros lanzamos la idea y poco importa si obtiene éxito en el momento...

Te comento, hace poco yo estuve con Tom Stoppard en Río de Janeiro y él me hizo una pregunta extraordinaria, considerando que se trata de un checo: "¿Qué es eso de escribir en una lengua que nadie lee?". Y continuó diciendo que mientras escribía una obra de teatro pensaba que su deseo era que esta fuera llevada a Estados Unidos, a Alemania, a Rusia, a Inglaterra. Que escribía con este objetivo. A su pregunta, le contesto: "Es fácil, tengo una libertad que usted no tiene". Mi idea era jugar con las palabras, con el título de mi novela *Em liberdade* –que yo debo mucho a él (por eso quise conocerlo, para decírselo)—: "yo escribo con una libertad que me llevó a escribir *Em liberdade*. La misma libertad que usted tenía cuando escribió *Travesties*". Es interesante pensar el experimento ligado a una situación de un escritor que no está, obligadamente, aplastado por las leyes del mercado.

- J Y que tampoco se limita al discurso contenido de la universidad...
- S De la universidad y de lo concebido como canónico, para retomar a Harold Bloom.
- J Por otro lado, las situaciones contemporáneas implican cambios profundos en los sistemas de autorización, y de valoración artística y literaria. Por ejemplo, volviendo a la cuestión del pliegue o de las formas anfibias, pareciera que habría algo en el mercado contemporáneo a tono con la teoría de la performance y los cuestionamientos de las categorías duras de identidad. La flexibilidad, en algunas zonas, del mercado contemporáneo promueve un tipo de discurso de la hibridez, un tipo de sujeto que no es el sujeto moderno que uno estudia en la universidad. Entonces, en la coyuntura actual puede ser clave pensar los modos de apropiación del experimento.
- S Este, para nosotros, es casi un problema clásico. Cuando lees a José de Alencar, por ejemplo, puedes percibir una presencia significativa de hibridismo lingüístico. El portugués es, desde su concepción, una lengua doblada pues es un idioma que acepta palabras indígenas y, posteriormente, llega a aceptar palabras africanas, afrobrasileñas. Todo eso que estamos discutiendo se relaciona con una

zona del hibridismo de la que ya hablamos, lo que James Clifford llama con mucha propiedad "cosmopolitismo discrepante" y yo, "cosmopolitismo del pobre". No son cosmopolitismos diplomáticos, ni universitarios. El cosmopolitismo académico, por ejemplo, obedece a una organicidad a priori provista por la noción del saber. A diferencia, este hibridismo funciona sin que haya un control –en el sentido foucaultiano– porque "é a língua viva do povo", como decía Manuel Bandeira.

- J Ahora, volviendo a la cuestión del mercado y de los mecanismos de asimilación de los modos experimentales ¿no habría algo en la industria cultural contemporánea capaz de absorber la experimentación, capaz de convertir la experimentación sensorial más radical en mercancía?
- S No. Hablemos de un tema muy aceptado de que soy muy crítico: el casamiento gay. Según mi punto de vista, la práctica homosexual es defraudada en el momento en que la sociedad institucionaliza esta relación. El casamiento elimina el potencial de experimentación de vida a dos, de relación sexual, amorosa y sentimental que venía siendo realizado como algo experimental, que no tenía reglas definidas, que no obedecía a leyes determinadas. Sin embargo, la sociedad se contrapone tanto a este tipo de espontaneidad que decide neutralizarla para la supuesta alegría de todos. Existe un problema en estos modos de relacionarse que es de orden económico. Esta cuestión económica empieza a cobrar una dimensión que supera todas las posibilidades de experimento. Lo mismo pasa con el mercado cultural. De alguna manera, estas formas experimentales van socavando la tela mercadológica que es ávida de novedades.

#### J - Mercado que también es de experimentos, ¿no te parece?

S – Bueno, tal vez el mercado también asimile ciertos tipos de experimentos. Estas formas van desgastando la tela mercadológica pero cuando se expanden lo hacen sin una genealogía. Los libros que son escritos a partir de experimentos no elaboran su genealogía. De esta manera, parece que eres el primero en hacer aquello. Yo vi ahora en *Wild nights* de Oates –para no referirme a muchos otros– que se propone una genealogía propia, al publicar, al final, los textos de Dickinson, Poe y Hemingway que determinaron la construcción del libro. Sin embargo, ella no destaca lo que fue importante para llegar a su forma. No menciona a Schwob, ni a Borges.

En el experimento, por otro lado, las personas en general preservan una cierta modestia. En el prefacio de la *Historia universal de la infamia* Borges afirma claramente que este libro no habría sido posible sin la lectura de *Vidas imaginarias* de Schwob, publicado (si no me equivoco) en 1846 (el de Borges es de la década del treinta). No estoy de acuerdo con que las personas no reconozcan la genealogía de la forma. Hablan solo de las características de contenido, por así decirlo: "Mira, yo puedo hablar de Emily Dickinson porque la leí muy bien y estoy basándome en estos poemas", ¿entiendes? Entonces, yo puedo inventar la muerte de Dickinson, de Poe y así sucesivamente...

- J Es bien interesante eso, porque la idea de experimento reificada, aislada de su genealogía, se convierte en mercancía. O sea, el proceso de abstracción del experimento se convierte en una ideología moderna del cambio...
  - S De la novedad.
- J Entonces, ¿tú hablas de algo muy distinto, no? Del trabajo mismo de la memoria y de las prácticas, y de cómo el experimento produce efectos en la vida, en la vida social.
- S Exactamente. Yo no creo que haya diferencia. Cuando uso la palabra experimento no la distingo del experimento de un químico o de un físico porque, para mí, es lo mismo. Existe una práctica allí. El químico o el físico no descubre una fórmula sin una práctica de mucho tiempo. La suerte es que nuestra práctica tiene algo que ver, de inmediato, con la experiencia de vida. No es tan abstracta como la química, la física o la matemática.
- J Es tan difícil pensar la creatividad hoy en día por la crisis profunda de las instituciones donde nosotros nos acostumbramos a pensar la innovación, el trabajo transformativo o la invención. Instituciones que garantizaban, digamos, la circulación de los relatos del cambio.
- S No por casualidad la cuestión del sujeto gana importancia en el fin de siglo. Si tomamos la obra de Foucault, que siempre trabajó a través de experimentos, percibimos una objetividad que se refleja en su producción: *Las palabras y las cosas, La historia de la locura, Arqueología del saber*. Hasta que, de repente, escribe un artículo que descarrila su obra, *El cuidado de sí*. A partir de este escrito, surge el problema de la subjetivación. Foucault demuestra interés por un campo totalmente

neutro donde puede formalizar, de manera conceptual y al mismo tiempo autobiográfica (creo que la escapada es el discurso autobiográfico), una serie de problemas que le parecen "recalcados" por el discurso (exageradamente) científico. Este es un ejemplo de cómo se da el retorno del sujeto, a través de la noción de la ética.

#### Sujetos del trabajo anónimo

- J -En algunos relatos de *Anônimos*, tu último libro de cuentos, percibo un regreso a la problemática del sujeto...
  - S Muy fuerte.
- J –No ya en función de las políticas de identidad, sino en esta zona de tránsito del sujeto entre puntos de contacto, entre distintos espacios y tiempos que posibilitan nuevas relaciones o relatos que ya no guardan compromiso con el dramatismo de la originalidad, ni de la resistencia heroica. El gran drama romántico del cambio radical no está presente en estos relatos...
  - S ¡Está!
  - I Pero de modo mínimo...
  - S Sí. de modo mínimo. Son relatos minimalistas.
  - J Entonces, los grandes relatos del cambio y de la creatividad...
- S No existen más... Anônimos es un libro sobre la escucha. Cuando nosotros aprendemos una lengua extranjera desarrollamos una capacidad de escucha muy aguda. Si no desarrollas esta capacidad, no aprendes la lengua. Una vez me encontré en Washington con un célebre intelectual brasileño -el traductor de Poe al portugués- él, charlando, decía: "; How are you?" con el acento del nordeste brasileño. Es decir, no conseguía escuchar el acento norteamericano. Era un problema de escucha. Mi idea era escuchar a las personas que no pertenecían al lugar, en el lugar al que no pertenecían. Por eso, muchos de los personajes allí son mozos. Un mozo es la típica figura que no escuchamos. Además son personas que, por lo general, adoran hacer su autobiografía. Si frecuentas un lugar te das cuenta de que el mozo está interesadísimo en contar su historia: la historia de su vida, de cómo llegó allí, de cómo vivían sus padres, por qué tuvo que descender (en términos geográficos), etc. Son personas con quien la clase media tiene contacto y a quienes rehúsa escuchar. Hay un cierto silencio sobre la marginalización de Ipanema,

donde vivo yo. Ipanema es un barrio muy dividido. Tú tienes, por un lado, los moradores y tienes, por otro, las personas que prestan servicios a estos moradores.

#### J – ¿Qué bajan de las favelas?

S – No siempre. Por lo general, vienen de ciudades-dormitorios en la periferia. Son personas que viven en la periferia o en la Rocinha, pero en una zona muy distante. Es decir, están dislocadas. Hoy, en Brasil, el patrón está obligado a ofrecer un ticket de viaje. No importa dónde vivas, no gastas con los viajes. Gracias a eso, Ipanema se convirtió en un lugar interesante para trabajar. De día, pasas el tiempo en la zona sur de Río de Janeiro y por la noche te vas a una ciudad-dormitorio. Me interesó la escucha de estas personas. Son los anónimos, por eso el título. Cuando yo entro en un restaurante, muchas veces conozco a las personas que están allí para comer, las escucho y se da un intercambio de ideas. Muchos son conocidos, intelectuales, vecinos, etc. Sin embargo, nosotros nunca escuchamos al mozo y, tampoco, al chofer de taxi. Los choferes de taxi también adoran contar su biografía. Entonces, yo empecé a trabajar con estas zonas que deberían ser conflictivas pero no lo son. Perdieron la capacidad de conflicto porque ganaron una cierta "opacidad profesional". Lo que yo discuto en este libro es esta opacidad que desnaturaliza las relaciones humanas. Las relaciones humanas se convierten en algo artificial. Por ejemplo, mientras comes el mozo habla y tú finges que estás escuchando, pero no lo estás (tanto es así que nadie se acuerda de lo que dice un mozo). Él, por otro lado, cree que estás interesado y por eso habla. Él quiere tener el apoyo de alguien que no pertenece a su clase social. Esta fue la zona que yo pretendí abordar en Anônimos. Una zona totalmente opuesta a la de las celebridades, en que se expresa otro tipo de opacidad. Sin embargo, esta no me interesa, obviamente. En Anônimos aparece una mezcla de varios mozos y de varios choferes. Yo fui dibujando un mundo que está en Ipanema pero que, al mismo tiempo, no lo está. En este se establece una convivencia diaria e intensa, a excepción de la hora de dormir. Partiendo de esta idea yo trabajo cuestiones más delicadas, como el tema de la sexualidad. La abordo a través de la posibilidad de transgresión. De la nada una persona de clase media puede tener sexo con una persona como esta y, otra vez, ocurre un gran malentendido, pues no habrá posibilidad de comunión entre ellos. Siempre será el sexo pasajero, el sexo en la base del puro placer que es

hecho y luego se olvida, como un cohete: explota y desaparece. Eso fue lo que intenté trabajar en *Anônimos* y que, en cierta medida, convierte este libro en un tipo de experimento social. No es solo un experimento estético, sino también social pues yo me preocupé de alejarme de los defectos de lo nacional popular. La manera más fácil sería la de narrar estos cuentos con las personas hablando mal. En *Anônimos*, por otro lado, todos hablan muy bien y saben lo que quieren de la vida. Yo pensé que esta era la falsedad ficcional de la que yo debía valerme. En *Stella Manhattan* aparece una falsedad ficcional que, en el último caso, se forja en la explosión de la lengua portuguesa con las palabras en inglés, en español, etc. En *Anônimos* la falsedad también se establece a través de la lengua. Todos hablan bien. Hasta mismo en los cuentos narrados en primera persona no aparece ninguna huella de que el narrador sea un desclasificado. Es decir, desclasificada es la vida que la persona está viviendo.

## J – Los relatos despliegan un modo distinto de trabajar la diferencia lingüística entre los personajes, pues parece que hablar bien es una imposición social que no disuelve las diferencias...

**S** – Un chofer sabe que tiene que hablar bien, así como un mozo o un bancario. En *Anônimos* aparecen todas estas figuras: choferes, mozos, bancarios, cajeros de supermercado. Los que trabajan en la caja de un supermercado adoran charlar. Eso pasa porque al hablar la persona para de trabajar un minuto. Ellas justifican que la gente le quiere hablar. Entonces, más que satisfechas, te cuentan lo que hacen. Esta breve charla significa un minuto de descanso para ella. Si no charlara, pasaría todo el día con los números.

## J – En este libro introduces la cuestión del trabajo hoy en día en la creciente industria de los servicios.

S – Un trabajo muy discriminado. Porque tú finges y este fingimiento es una manera de discriminar. La falta de escucha es una forma de discriminación. No estar abierto para que aquella vida entre en tu vida. Cuando miras una película, la vida retratada entra en tu vida. En este caso no. Son anónimos, no tienen el poder de una película o de una canción popular. No tienen ningún poder, nada, quedan en el vacío. Y, sin embargo, narran dramas terribles. ¿Ya pensaste lo que es vivir en el suburbio, viajar todos los días a Ipanema, trabajar como cajero durante ocho horas (manejando mucha plata) y cobrando, al fin del mes, dos sueldos mínimos? También me interesaba mucho la cuestión de la

honestidad, de la ética, que aparece en el cuento en que un bancario se casa con una chica del supermercado. Yo robaría, ¿entiendes? Esa honestidad que ellos practican es muy especial...

#### J - ¿Es algo un poco arcaico?

S – Totalmente arcaico. Son relaciones congeladas por la ética. Mira qué locura...

#### I - Cómo una ficción...

S – Sí, que es necesario ser honesto cuando, en realidad, no lo es. Sin embargo, estas personas están sujetas a la presión del "yo tengo que ser honesto". En Brasil –mucho más que aquí– tú sacas la plata, diez, treinta, cincuenta mil y se la pasas, en efectivo, a la persona.

### J - Cuando, en cambio, la corrupción en los niveles superiores parece ser...

S – Total.

### J - Un aspecto ya naturalizado de la máquina social, en otros niveles...

S – La naturalización se da en otros grupos. Entre estas personas que no escuchan y que no aprenden que la ética es un elemento importante. Cuando manejas plata que no es tuya, la ética pasa a ser un elemento importante. Si no, seríamos todos ladrones. Estas eran las cuestiones que me interesaba abordar en este libro y que me parece que son nuevas. Esta visión de los grupos urbanos que conviven. Sobre todo en Brasil, donde aparentemente conviven con mucha cordialidad y simpatía. Pero, en realidad, no hay cordialidad ni simpatía, ni de una parte ni de la otra. Lo que existe es un congelamiento de las relaciones. O, por lo menos, lo que yo llamo *congelamiento*. Es un libro que me gusta mucho pero no sé, a veces me da la impresión de que es leído como si *Cidade de Deus* o cosas de este género fueran más importantes. Esto es parte de un intento de desclasificar las clases bajas.

### J – Parece que la literatura no ha producido grandes relatos sobre esa clase trabajadora en el sector de servicios.

S – La literatura no ha producido grandes relatos en estas zonas del trabajo. No de este tipo. Tenemos aquellos relatos de João Antônio pero que, por lo general, retratan a los *malandros*. Se trabaja estos grupos como *malandros* o pícaros. Como en el caso de João Antônio con el Leão–de–chácara (*bouncer*) y otros personajes maravillosos. Rubem Fonseca también va a trabajar estas figuras pero siempre como "la clase

que es llevada" o como personajes medio folclóricos que son tratados también desde la mirada folclórica. El *bouncer*, el fuerte, etc. Estos personajes no son caracterizados como seres humanos y este fue mi intento.

#### Viajes y cosmopolitismos

- J Exploremos un poco más el tema del cosmopolitismo. En los orígenes de ese debate en la ilustración lo que significó para Kant el concepto de cosmopolitismo y de hospitalidad resulta muy distinto de lo que significa viajar hoy día. El cosmopolitismo actual parece estar muy marcado por el consumo. Por la posibilidad de consumo y por otros tipos de transacciones. *Viagem ao México* y *Stella Manhattan* mismo registran una trayectoria muy distinta de lo que significa el viaje turístico.
- S No incluyo en mi noción de cosmopolitismo el viaje turístico. No me interesa. Yo considero como modelo estos viajes, por así decirlo, emblemáticos de la modernidad. Tienes, por un lado, este viaje de Artaud a México que expresa una obsesión "civilizatoria" reputada por el hecho de encontrarse fuera de Europa. Le gustaría estar entre los Aztecas mexicanos. Es decir, en este caso, es una especie de viaje y de viajante heroico. Por otro lado, tienes las misiones artísticas o culturales del tipo, por ejemplo, de la fundación de la Universidade de São Paulo (USP). Lo que también es un tipo de viaje heroico. Tú estás en Francia, eres joven y tienes una carrera por delante. Sin embargo, prefieres abandonar el doctorado. Ninguno de estos viajeros tenía doctorado. No es por casualidad que estas figuras no hayan enseñado en la universidad francesa. Terminaron dando clases, al fin de la vida, en el Collège de France porque, en este, no se exigía el doctorado. Nosotros nos olvidamos de que el viaje también es heroico por esto. Porque se pierde la oportunidad de ser profesor universitario en Francia, en su país de origen, en este caso. Este tipo de viaje, por ejemplo, me interesa mucho. Son vidas transformadas por completo. Nosotros hablamos mucho de Lévi-Strauss, por Tristes Tropiques, pero si lees Tristes Tropiques puedes percibir que la formación de su autor era sociológica. Él no sabía absolutamente nada de antropología. Cuando llegó a Brasil, en la universidad, fue informado que sería profesor de antropología. Tuvo que empezar de cero su conocimiento antropológico.

#### J - ¿Se reinventa como antropólogo?

S - Lévi-Strauss se inventa como antropólogo en Brasil. Eso es lo fascinante. Estos viajes, artísticos o universitarios, me interesan. Surgen también figuras como Roger Bastide -quien también me interesa mucho- que descubre la cuestión de lo afro-brasileño. Él empieza con lo afro-brasileño para después trabajar lo afro-latinoamericano. Él, muy joven también, viaja a Cuba y se transforma en un gran personaje. Me refiero a este tipo de persona. No pretendo, siquiera, hablar de Braudel que inventa su valija cuando va a enseñar historia en la USP, pues este caso se me escapa un poco. Este tipo de viaje a lo desconocido es, al mismo tiempo, un viaje a lo más profundo de una disciplina universitaria. En Europa está el famoso viaje de Dakar-Djibouti, del que Lévi-Strauss y muchos antropólogos no participan, pero otros sí. Este viaje a África es realizado, obviamente, porque Dakar y Djibouti son posesiones, colonias francesas. Entonces, lo que ellos atraviesan en búsqueda de piezas que serán usadas en la creación del Musée de l'Homme, en París, es el África colonial. Sin embargo, en Brasil, aunque no sean tratadas con el mismo respeto, estos otros viajes, me parece, son tan heroicos como Dakar-Djibouti. Son, incluso, más bellos pues acaecen la construcción de una universidad -al paso que no se construye nada afuera de París como resultado del viaje Dakar-Djibouti.

Me interesan también los viajes diplomáticos que en apariencia no tienen ninguna importancia pero que se transforman debido a la obsesión del artista. Por ejemplo, es extraordinaria la manera como João Cabral de Melo Neto viaja a España. Él viaja para reencontrar el nordeste brasileño. Traduce el nordeste brasileño en términos españoles, al mismo tiempo que traduce Andalucía en términos de nordeste. Estas confluencias son muy especiales. Para mí, estos viajes también son heroicos, pues posibilitan la creación. Además, está el caso del mexicano Alfonso Reyes en Brasil, amigo de Manuel Bandeira. Quería citar otro viaje aún más fascinante: el de Paul Claudel y Darius Milhaud, en 1917, a Río de Janeiro. ¿Tú sabes que ningún libro sobre el modernismo brasileño, sobre los antecedentes de la Semana de Arte Moderno, cita este viaje? Sin embargo, en esta época, Darius Milhaud conoce a los compositores populares brasileños y empieza a escribir música erudita a partir de canciones populares del nordeste, como es el caso de Le Boeuf sur le Toit.

- J En el caso de Brasil está también el viaje extrañísimo de Gottschalk y su muerte durante un concierto en Río. También compuso en Puerto Rico, Cuba, Argentina y España. En Puerto Rico escribió una pieza portorriqueña, un fenómeno, realmente. Seguramente un compositor mulato de Luisiana...
- S De Luisiana, así es. A partir de estos viajes yo intento realizar un recorrido sobre la cuestión del cosmopolitismo. Intento transportarlo al nuevo milenio en un momento en que se hace muy importante, según mi punto de vista, repensar la inserción de Brasil en el mundo. La economía brasileña se insertó en el mundo con la creación de los famosos BRICs. Frente a eso, tenemos que comenzar a pensar cómo Brasil, en cuanto cultura como el "lenguaje-Brasil" (yo uso una expresión de Hélio Oiticica que me gusta mucho) se convierte en algo cosmopolita. Como van a realizarse los viajes de brasileños para fuera, para Bolivia, Argentina o, incluso, Estados Unidos, China, adonde sea. Este *lenguaje-Brasil* me interesa en la calidad de escritor, crítico literario y pensador del lenguaje.
- J Muy interesante preguntarse cómo viaja hoy en día un intelectual brasileño, cuáles son sus mapas...
- S –Y cómo viajan las imágenes de pintores y las películas brasileñas. Eso me interesa, porque nosotros estamos empezando a exportar y tenemos que pensar bien la cuestión. No vamos a exportar películas convencionales, tipo Hollywood. Eso sería fácil. No vamos a escribir como Naipaul, pues esto sería fácil. Si escribiéramos de una manera medio "apátrida" sería fácil. Sin embargo, ¿qué vamos a hacer con el lenguaje-Brasil? La pregunta es, ¿cómo lo convertimos en un lenguaje cosmopolita, en un lenguaje reconocible?
- J Tu libro reciente sobre Sérgio Buarque de Holanda y Octavio Paz, *Las raíces del laberinto*, parece ir en esa dirección...
- S Sí, va en esta dirección. Se propone pensar las confluencias e interpretaciones de fondo literario de dos naciones latinoamericanas. Yo no dejo de ser un crítico literario. No dejo de ser un escritor. Las interpretaciones de ambos autores son nítidamente literarias y, en el caso de Paz, también se trata de un gran escritor.
- J El libro expande el potencial de un nuevo diálogo con Hispanoamérica que no ha sido, digamos, muy fluido en la historia brasileña...

S – Hubo intentos. Con la Revista *Margens*, por ejemplo. Uno de los precedentes merece todos los elogios: un diálogo entre Octavio Paz y Haroldo de Campos. Haroldo tradujo *Blanco* y publicó en Brasil. Además, tenemos el antecedente de Alfonso Reyes que fue muy importante. José Vasconcelos fue a Brasil en 1922...

#### J - Gabriela Mistral también.

S – Gabriela Mistral vivió en Petrópolis, pero no fue algo que haya dejado marca, de hecho. Pablo Neruda pasó muchas veces por Brasil. Su pasaje fue más significativo por la política, no propiamente por la poesía. Sin embargo, hay un caso extraordinario que yo creo que no ha sido narrado hasta hoy. José Vasconcelos y el grupo de artistas ligados a él llevaron, en 1922, en homenaje al centenario de la independencia brasileña, una estatua de Cuauhtémoc (el último emperador Azteca) que está en Botafogo...

#### J – ¿Está en Botafogo? ¿La llevó Vasconcelos?

S – Y un grupo. Entre ellos un poeta que conocí en México, con quien charlé mucho y que tiene poemas sobre Brasil escritos en aquel entonces (no puedo acordarme de su nombre ahora). Este tipo me contó cómo fue el viaje. Dijo que fueron en avión y que la estatua embarcó antes en navío. Durante la inauguración, en Botafogo (cerca del Pão de Açúcar), el avión giraba sobre la estatua y ellos tiraban flores desde arriba. Es decir, siempre hubo este reconocimiento, pero son cosas que a veces no dejan huella. Muy raro, ¿no?

J-En tu trabajo sobre el arte contemporáneo, especialmente sobre Hélio y Lygia, aparece otra mirada de la línea ecuatorial y la división entre norte y sur. En referencia a la obra de la artista Adriana Varejão señalas cómo el cuerpo mismo se transforma en geografía. Esa es una zona menos explorada de tu reflexión sobre el cosmopolitismo, ¿no? Una zona que de algún modo repiensa los mapas: el Norte, el Sur, el lugar del cuerpo, del deseo...

S – Aparece otra vez la cuestión del sujeto aunque, ahora, en términos plásticos. Por eso me interesa Kant. Porque Kant –así como Laclau en la actualidad– trabaja la cuestión del antagonismo. Las sociedades se convirtieron en algo tan impenetrable a los cambios y a las transformaciones que los "agujeros" tienen que ser abiertos de manera gloriosa, a través de los viajes. Observa cómo siempre está la idea del viaje. Solo que, en este caso, son viajes de imágenes que no son plásticas en el sentido tradicional.

No tienen el soporte convencional del cuadro. No es Portinari que viaja. No son las imágenes de Portinari, Tarsila, etc, sino el propio cuerpo que tendrá que viajar en este proceso de inserción. Y estos viajes son cada vez más comunes porque existe una novedad, creo, en la subjetividad. Por eso no pasa por el mapa que es colonizador...

#### J - ¿La idea o el esquema del mapa?

S – Sí, la idea del mapa es colonizadora. O a las derechas o a las inversas. Ya no está la posibilidad de invertir las cosas del mundo. Para mí, es una utopía creer que el Sur se convertirá en el Sur-maravilla, mientras el norte en Norte-decadente. Lo que hay son dislocamientos violentísimos –representados por China, India, Brasil– y cómo uno se inserta en esta nueva "economía mundo". Hubo una economía mundo anterior (británica, americana, según el raciocinio de Braudel) y en la actualidad se establece otra forma de economía que no podemos imaginar con claridad. Sin embargo, podemos darnos cuenta de los cambios y de las transformaciones. Entonces, al inicio, estas relaciones se van a dar mucho más por medio de la imagen y de la música que, propiamente, de la palabra.

#### J - ¿De la literatura?

S – Claro. La palabra es un obstáculo, sin duda. Como dijo Stoppard: "¿Qué es eso de escribir en una lengua que nadie lee?". Por eso mi interés creciente por la música y por las artes plásticas. Sobre todo porque, en ambas, la cuestión del cuerpo es muy importante. Puede ser un cuerpo negro, como es el caso de Carlinhos Brown, Gilberto Gil; puede ser un cuerpo amulatado, como el de Caetano Veloso; un cuerpo "afeminado", como el de Ney Matogrosso. En resumen, todas esas formas de composición del *lenguaje-Brasil* están allí presentes. Sin embargo, están presentes también a partir del propio cuerpo. Carlinhos Brown no canta de la misma manera que Gil, quien no canta de la misma manera que Adriana Calcanhoto (que es lesbiana), quien canta diferente de Maria Bethânia o de Caetano Veloso. Cada uno de ellos expresa un *lenguaje-Brasil* que no podrá ser codificado fácilmente diciendo: "Ah, ya sé lo que es el *lenguaje-Brasil*. Es samba, es bossa-nova...".

#### Origen de los textos:

- "¿Cadê Zazá? O la vida como obra de arte": O cosmopolitismo do pobre. Belo Horizonte: UFMG, 2004, pp. 205-212.
- "Olas cotidianas": *Vale quanto pesa (Ensaios sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, pp. 151-159.
- "Destino: globalización. Atajo: nacionalista. Recurso: cordialidad": Cuadernos *Passagens*, nº 1, Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, octubre, 2009.
- "Caetano Veloso como superestrella": *Uma literatura nos trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1982, pp. 146-163.
- "Júlio Bressane": *Aos sábados, pela manhã* (org. Frederico Coelho), Rio de Janeiro, Rocco, 2013, pp.201-204.
- "Adriana Varejão: por una poética de la escenificación": *A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão / The Contemporary and Visionary Fiction of Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó Editora, 2010, pp. 73-128.
  - "Singular y anónimo": *Nas malhas da letra*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, pp. 61-71.
- "La segunda venida de Cristo, según Guimarães Rosa": *Ora (di-réis) puxai conversa!*, Belo Horizonte, editora da UFMG, 2006, pp. 147-155.
- "La clase inaugural de Clarice Lispector. Cotidiano, labor y esperanza": *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte, editora da UFMG, 2004, pp. 232-241.
- "Aprehendiendo la aprensión": *Aos sábados pela manhã*. *Sobre autores & libros* (org. Frederico Coelho), Rio de Janeiro, Rocco, 2013, pp. 41-44.
  - "Bolsa con dientes de oro": Idem, pp. 49-52.
- "La amenaza del lobizón. Homenaje a Borges a 10 años de su muerte": *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. pp. 212-231.
  - "Los viajes de Silviano Santiago": revista Zama nº 4, 2012.

## **LIBROS GRUMO**

## Colección Materiales

Crítica acéfala, Raúl Antelo (2008)

Telquelismos latinoamericanos, la teoría francesa en el entre-lugar de los trópicos, **Jorge Wolff (2009)** 

Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade), Gonzalo Aguilar (2010)

La precariedad como experiencia de escritura Paula Siganevich (2018)

La máquina performática La literatura en el campo experimental Gonzalo Aguilar y Mario Cámara (2019)

Estar entre. Ensayos de literaturas en tránsito, Paloma Vidal (2019)

## Colección Gandula (con Editorial Vox)

Casi un arte, Paula Glenadel (2011). Traducción: Rodrigo Labriola

20 poemas para tu walkman, Marília Garcia (2012).

Traducción: Diana Klinger, Paloma Vidal

y Mario Cámara

Interior vía satélite, Marcos Siscar (2014).

Traducción: Diana Klinger

Rimbaud en América, Alberto Martins (2016).

Traducción: Paloma Vidal

Feliz con mis orejas, Fabrício Corsaletti (2016). Traducción: Mario Cámara y Paloma Vidal

Mini Marx, Rafael Zacca (2018). Traducción: Mario Cámara

La muerte de Tony Bennett, Leonardo Gandolfi (2019).

Traducción: Paloma Vidal

Grandes mamíferos, Franklin Alves (2019). Traducción: Adriana Kogan y Mario Cámara

Compilar un libro de Silviano Santiago es completar un recorrido que se ha nutrido de la admiración y, luego, del afecto. Como editores de la revista *Grumo*, que articuló tránsitos entre Argentina y Brasil y, desde este sitio inestable, con Latinoamérica, la figura de Silviano, cuando se nos presentó en el horizonte, se transformó en imprescindible. Su libertad y su compromiso nos inspiran y nos mueven. Nuestra compilación encuentra, por un lado, el Silviano que busca pensar las relaciones entre centro y periferia y, por otro, el que busca reconstruir un lugar para el intelectual latinoamericano en tiempos posmarxistas, comprometido en una como en otra con una mirada antihegemómica y con la deconstrucción de la querella entre estructuralismo y marxismo. Pero hay más porque hay muchos otros Silvianos. Está también el intérprete de Brasil y el lector de literatura argentina. En cualquier caso, mirada desplazada, lo que significa la posibilidad de leer atento a las trampas eurocéntricas y a la potencia del comparativismo.

