

Por una ciencia del vestigio errático
(Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)

Gonzalo Aguilar

Seguido de
La única ley del mundo

Alexandre Nodari

Aguilar, Gonzalo

Por una cuenca del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade / Gonzalo Aguilar ; dirigido por Mario Cámara.

- 1a ed. - Buenos Aires : Grumo, 2010.

171 p. : il. ; 20x14 cm. - (Colección Materiales)

ISBN 978-987-22445-3-8

1. Ensayo. I. Cámara, Mario, dir. II. Título

CDD A864

Fecha de catalogación: 08/09/2010

Editorial Grumo / Materiales

Director colección Materiales: Mario Cámara

Diseño de cubierta e interiores: Carlos M. Mux / Amilcar P. Gutierrez

© 2010, Editorial Grumo

Vera 959 6° “3” (1414) Buenos Aires, Argentina

www.salagrumo.org

Impreso en octubre de 2010

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización del editor

Por una ciencia del vestigio errático
(Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)

Gonzalo Aguilar

Seguido de
La única ley del mundo

Alexandre Nodari

a Emma y a Mabel, linaje materno

ÍNDICE

Introducción.....	13
Nota sobre el origen de este libro.....	32
<i>Abaporu</i> de Tarsila de Amaral: saberes del pie.....	35
El regreso de los muertos vivos: <i>O rei da vela</i> de Oswald de Andrade.....	49
Bibliotecas errantes.....	77
Heimatlos: antropofagia, montaje y alegoría (Oswald de Andrade lector de <i>Navio de emigrantes</i> de Lasar Segall).....	89
La única ley del mundo por Alexandre Nodari.....	107
Bibliografía.....	160

Contra la Memoria como fuente de
costumbre.

La experiencia personal renovada.

Manifiesto Antropófago, 1928

- No es que tenga buena memoria,
como usted piensa.

Es que yo hice primero lo que los otros
después presentaron como novedad.

Palabras de Oswald citadas en *Diario
intemporal* de Mário da Silva Brito, 1970

Introducción

Lejos de Júpiter, lejos del trueno
Goethe

La intención de estos textos es investigar la actualidad del legado antropofágico en los ensayos que escribió Oswald de Andrade. Considero que toda la obra de Oswald puede ser leída como una rebelión contra cualquier organización autoritaria del saber y de la vida. Una rebelión, como intentaré mostrar, que no está exenta de contradicciones que se producen, principalmente, por la convivencia de una concepción lúdica, humorística y agonística de la vida con otra dialéctica, teleológica y trascendente. Obviamente, ambas concepciones son inescindibles en su obra pero no por eso dejan de ser diferentes y discernibles en una lectura crítica: si en el “Manifiesto Antropófago” de 1928 predomina la primera, en las obras de teatro el pensamiento dialéctico minimiza el impulso sarcástico de los años vanguardistas. “Marcha de las utopías”, uno de sus últimos ensayos, condensa en su título ambas tendencias: la tensión entre el *roteiro* (la marcha, el itinerario, las huellas) y el futuro pleno de la redención utópica. Hacia el final de su vida, “Meditación núm.3” muestra el mismo conflicto con intensidad y melancolía:

(Desde el Hospital Santa Edwiges, San Pablo) El trastorno del ritmo de vida, por una enfermedad, altera los aspectos de

lo habitual [...] Evidentemente lo que se está buscando es una recuperación. Y la edad de oro de cada uno vuelve a través de la memoria acariciando al hombre, que se prepara para el final o para el regreso triunfal de la salud.

Como el clima es de vaga desesperación, sucede muchas veces que pasa a primer plano la reflexología de la salvación que le inculcaran en las horas infantiles delante de los oratorios y de las lamparillas usadas en las celebraciones de los templos [...] Y todas las denodadas esperanzas contraídas por las promesas maternas se vuelcan en el alma sedienta de apoyo. Y hay un galanteo inevitable con los espejismos mesiánicos.

Llega entonces la contrapartida: el examen lúcido de la situación que puede ocasionar el desenlace. Y la callada y sufrida desesperación de quien ve su propia impotencia para detener aquello que los griegos llamaban *Ananké*, es decir, la fría necesidad. Cómo será. Los hijos, la mujer. La situación.

Todo se ampara en el ansia de salvación, en la esperanza inútil de la salvación.¹

Este “ansia de salvación”, inútil y a la vez necesaria, tomó diferentes formas a lo largo de la vida de Oswald. En un

¹ Esta crónica fue publicada el 18 de abril de 1954 en la columna “Telefonema” del periódico *Correio da manhã*, de Río de Janeiro, y fue incluida en *Escritos antropofagos*, antología de textos de Oswald de Andrade (Buenos Aires, Corregidor, 2001).

momento fue la promesa de la desaparición del trabajo gracias a los avances tecnológicos según la profecía de Aristóteles, en los años treinta fue la implantación del Estado comunista y, en los últimos años, el anuncio de la llegada del Matriarcado. Pese a que ocupan el mismo lugar redentor no todas las formas de salvación funcionan de la misma manera: mientras el comunismo exigía una disciplina y una sujeción al Partido (el militante ahogando al aventurero), el matriarcado -como trataré de mostrar- es, más que una promesa de un futuro, una posición heurística y especulativa para leer el recorrido hecho por el hombre. Esta posición sostiene un método -la Errática- que pone en escena la necesidad de articular un pensamiento que pueda rescatar, a partir de los indicios y de los restos, aquello que ha sido reprimido o vencido. Si el matriarcado ha desaparecido de la faz de la tierra, ¿cómo pensarlo? A partir de huellas, nos dice Oswald, en los vestigios fulgurantes que aparecen en una ceremonia eclesiástica o en la experiencia de un poema o, sobre todo, en las sociedades tupés. Todo sucede en hipótesis, una hipótesis (la de un poder diferente) que nos hace leer lo real de otra manera. Frente a los sistemas evolutivos, completos y hegemónicos, Oswald plantea la Errática que rescata el vestigio anacrónico o lo que se ha perdido con el fin de conmover y resquebrajar el sentido único y autoritario del poder patriarcal que domina la sociedad contemporánea y, muy particularmente, la cultura latinoamericana.

La propensión redentora de Oswald, su “galanteo inevitable” con la trascendencia, su “esperanza en el cielo”, tuvo su contrapartida, su *garantía de inmanencia*, en el indio. El indio fue una suerte de *pequeño objeto a*, objeto deseado y sustraído que a Oswald le permitió ver los mecanismos de funcionamiento de

la cultura brasileña. El indio fue el *don*, fue aquel que, a través de la lectura de textos de la época del descubrimiento y de otras fuentes, le obsequió a Oswald las grandes hipótesis (la antropofagia, el matriarcado, la crisis de la filosofía mesiánica) con las que recopiló y enlazó los indicios que lo deslumbraban en la vida cotidiana.²

Oswald empleó al indio (a la figura del indio) para hacer la crítica del Estado, la sociedad patriarcal, el moralismo, la Estética y las creencias. La separación fundamental de Oswald en relación con el romanticismo no está tanto en el cambio de signo de la valoración del indio (del buen salvaje al mal salvaje) sino en que separa al indio del Estado. Más exactamente: lo separa para oponerlo. El indio surge así como la garantía antiestatal de la política y eso explica que tras acercarse en 1930 al Comunismo —que idolatraba al Estado—, Oswald de Andrade haya abandonado la perspectiva indígena del manifiesto de 1928. En el manifiesto, el indio como símbolo de la bondad,

² Pese a que no hay ninguna investigación antropológica que avale enteramente las hipótesis oswaldianas (su diálogo era con un indio imaginario, collage de textos, de rumores y de formas que fue adquiriendo en la vida nacional), es muy interesante la reivindicación que hace un antropólogo de la talla de Eduardo Viveiros de Castro: “La antropofagia fue la única contribución realmente anticolonialista que generamos [...] Oswald lanzaba a los indios hacia el futuro y para lo ecuménico; no era una teoría del nacionalismo, de retorno a las raíces, del indianismo. Era y es una teoría realmente revolucionaria [...] No hizo trabajo de campo como Mário de Andrade pero tenía un fuego retórico superior: su inconsecuencia era visionaria. Tenía un *punch* incomparable. Si Mário fue el gran investigador de la diversidad, Oswald fue el gran teórico de la multiplicidad, una cosa muy diferente” (entrevista de Pedro Cesarino y Sergio Cohn incluida en *Eduardo Viveiros de Castro*, organización de Renato Sztutman, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, pp.168-169).

de la Nación y del Estado -en la imaginación romántica- constituyen un mismo acontecimiento: “El indio vestido de senador del Imperio. Fingiendo que era Pitt. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses”. Se trata, entonces, de pasar violentamente de un paradigma a otro, y de ahí la necesidad del acto vanguardista: del indio que está subordinado al Estado-Padre, forjado durante el reinado de Don Pedro, al indio que moviliza la sociedad *contra* el Estado (idea que enunció posteriormente Pierre Clastres pero que ilustra perfectamente la operación antropofágica).³

Parallevar esto adelante, Oswald abandonó la preocupación por la Estética que lo obsesionaba en el manifiesto *Pau-Brasil* de 1924. Ya la frase que abre el manifiesto de 1928 hace a un lado la cuestión: “Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”. No dice Estéticamente ni, mucho menos, Éticamente. La movilización comunitaria de lo material y lo simbólico no pasa ni por la estética ni por la moral. Para realizarse, “la práctica culta de la vida” no sólo deberá abandonar la perspectiva estética y ética sino que deberá cuestionar la forma hombre o, mejor, lo que el cuerpo humano en Occidente llegó a ser. En el capítulo 1 “*Abaporu* de Tarsila de Amaral: saberes del pie” reflexiono sobre esta cuestión a partir del cuadro de quien era entonces la pareja de Oswald. Hay que inventar un nuevo cuerpo porque el nuestro, tal como lo conocemos, se organiza alrededor de la jerarquía de la cabeza y de la idea.

La tensión entre la cabeza y los pies no era nueva. En

³ Ver “La sociedad contra el Estado” de Pierre Clastres en *La nave de los locos*, número 16, Morelia, México, julio de 1991.

El Alienista de Machado de Assis, el narrador describe al sabio Simón Bacamarte en el momento en que está accediendo a la verdad.

— Veamos -pensaba él- veamos si llego, por fin, a la verdad postrera. Decía esto paseándose a lo largo de la amplia sala, donde fulguraba la biblioteca más rica de los dominios ultramarinos de Su Majestad. Una amplia bata de damasco, sujeta a la cintura por un cordón de seda con borlas de oro (obsequio de una universidad) envolvía el cuerpo majestuoso y austero del ilustre alienista. La peluca le cubría una extensa y noble calva adquirida en las meditaciones cotidianas. Los pies, que no eran ni delgados y femeninos ni grandes y toscos sino proporcionados al resto del cuerpo, aparecían resguardados por un par de zapatos cuyas hebillas no eran sino de modesto y simple latón. Vean la diferencia: sólo denotaba lujo en él lo que era de origen científico; lo que provenía de su persona en sentido estricto, traía el color de la moderación y la simplicidad, virtudes por demás adecuadas a la persona de un sabio.

Bacamarte se recoge en su *gabinete*, trabaja su cuerpo de acuerdo con la verdad de la ciencia y de la alta cultura en la “biblioteca más rica de los dominios ultramarinos de Su Majestad” que los antropófagos tomaron por asalto. La “extensa

y noble calva”, en la que es inevitable ver una nota de humor, se opone al par de zapatos “cuyas hebillas no eran sino de modesto y simple latón”. Bacamarte renuncia a los pies y a los itinerarios para poner todo en la cabeza, en su elevada y noble figura.

El Manifiesto Antropófago, entonces, se erige contra la verticalidad jerárquica del cuerpo y también contra la catequesis (es decir una idea de la pedagogía, de la transmisión autoritaria de conocimiento), contra la gramática, contra el historicismo. Propone, en los años 20, el montaje, la superposición sarcástica y burlesca que hace estallar los ordenamientos cronológicos y las narraciones lógicas. Las inversiones están por todos lados: los pies en vez de la cabeza, el montaje en vez de la narración decimonónica, la rebeldía antes que la prédica catequista, la poesía sorprendente y en miniatura y ya no la declinación de la gramática con sus regularidades y normas. Cuando Oswald fecha el manifiesto en el “Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha” invierte el calendario gregoriano y la supuesta precedencia del pasado sobre el presente. Cuando se erige contra la catequesis, una y otra vez, está proponiendo una contrapedagogía antropofágica ya no basada en la idea de la autoridad que lega sino del acto que libera, del caminar que inventa itinerarios. El verbo neotestamentario *kat-echein* del que viene catequesis significa hacer resonar en los oídos la palabra, promulgar, transmitir, legar. Es una forma de pedagogía vinculada al catolicismo. El manifiesto, en cambio, propone una contra-transmisión a partir del acto, de la experiencia del caminar. Salir de la biblioteca, abandonar las ideas (“Suprimamos las ideas y otras parálisis”), caminar, caminar, caminar.

La virulencia frente a la catequesis no es menor que la que tiene el Manifiesto ante la gramática que fue, junto con las armas,

el instrumento que usaron los conquistadores para sojuzgar a los indios. “Nunca tuvimos gramáticas”. En la *Revista de Antropofagia* el ataque es preciso y riguroso: “El indio no tenía el verbo ser. De ahí que haya escapado al peligro metafísico que todos los días hace del hombre paleolítico un cristiano de chupete, un mahometano, un budista, en fin, un animal moralizado. Un pequeño sabio cargado de enfermedades”.⁴ Suprimido el verbo ser, comienzan a pulular en el manifiesto una serie de verbos, cuando no de construcciones nominales, como interesar, unir, hacer, amar: una dinámica del deseo que sustituye la posesión por la posición, las definiciones metafísicas por las relacionales, las identidades fijas por las metamorfosis.

Todas las formas de autoridad tradicionales que se articulaban alrededor del Estado son atacadas y desmontadas por el manifiesto de 1928. Pero la oposición va más lejos en la medida en que toca también las formas de legitimidad de ese Estado a partir de la universalización moderna. Al humor que surge de la particularización de lo universal (“Tupí or not tupí that is the question”) y de la risa ante el misterio de la vida y de la muerte (el tabú de la muerte convertido en totem), Oswald le agrega otra hilaridad que consiste en criticar a los universales por no serlo suficientemente: “sin nosotros, Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos del hombre”. La sátira y el humor sirven acá no para contraponer un indio nativo frente al extranjero, sino en postular la presencia activa del indio en la historia de ese extranjero. Oswald, de un

⁴ Citado por Alexandre Nodari en “O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia)”, publicado en *Confluente*, Vol. 1, No. 1, 2009, pp. 114-135, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

modo mucho más programático y violento que otros escritores y artistas de vanguardia, practica aquí un *arquiuniversalismo* que desmonta los modos por los cuales ese universalismo llegó a constituirse. Los universales de la Revolución Francesa no son lo suficientemente universales, no llegan a reconocer al otro, aunque sin ese otro (sin el descubrimiento de América) ese proceso de emancipación nunca se hubiera producido. Fue sobre todo Montaigne, en su lúcido ensayo “Los caníbales”, quien pudo extraer las consecuencias fundacionales de este encuentro, allí “*où Villegaignon print terre*”.

En su ensayo “El antropófago”, uno de los últimos que escribió, Oswald expone un compendio de la historia occidental desde los tiempos antiguos hasta la actualidad. En vez de hablar de la cultura de los indios independientemente de sus conquistadores, hace ingresar al indio brasileño en el momento en el que se ocupa de la modernidad del Renacimiento. No respeta una sucesión cronológica (lo que sería subordinarse al calendario) ni supone una pureza originaria previa. Pese a que la dimensión matriarcal que trae el indio se remonta, como lo vio muy bien el mitógrafo suizo Johann Jakob Bachofen, a tiempos arcaicos, el surgimiento del “hombre natural” en tiempos del descubrimiento de América trae un dato anacrónico y a la vez profundamente actual: lo primitivo no es lo antiguo sino algo que actúa permanentemente en las diferentes constelaciones históricas del presente. El interés de Oswald en colocar al tupí en ese momento –en la modernidad renacentista– es que su presencia amplía el universal moderno y a la vez revela sus puntos oscuros: el tupí es el síntoma de la sociedad moderna expansiva e imperialista, aquello que no se puede eliminar aunque se lo intente hacer a un lado. Lo que no habrían entendido ni Marx

ni Nietzsche (las dos fuentes más importantes del pensamiento oswaldiano) “es que había un potencial de primitivismo reprimido [recalcado] durante siglos bajo el dominio débil de las elites burguesas”.⁵ Oswald llama a esta aparición, paradójicamente, “el hombre *natural* del siglo XVI”,⁶ pero la paradoja es aparente porque el hombre natural no es ahistórico sino que cada época produce el suyo propio. ¿Qué es lo que trae entonces este “hombre natural”? Lo que trae es un “flujo de sentimiento animal”, la “dimensión loca del Hombre” que Oswald denominó *sentimiento órfico* y que es la constante voluntad de creer que existe en el hombre. Mientras el catolicismo pone el sentimiento órfico al servicio de la trascendencia (la promesa del cielo), la antropofagia lo coloca bajo el signo de la inmanencia. Mientras los “nuevos sacerdotes” como Hitler o Mussolini explotan este sentimiento políticamente para controlar el ascenso de las masas, los sacerdotes “en las sociedades primitivas” funcionan “como el orientador ligado vivamente a los intereses tribales”.⁷ La novedad entonces que aportan los antropófagos se relaciona con los modos de administrar esa creencia: sin trascendencia, sin la sacralización del soberano (cualquier miembro de la tribu puede ser comido, aun el soberano), sin una economía del ser y del tener. Un hombre desnudo que vive en la tierra.

*

Oswald se valió de la máquina dicotómica del vanguardismo pero no por eso le asignó a cada uno de los

⁵ *Estética e política*, São Paulo, Globo, 1992, p.250.

⁶ *Estética e política*, op.cit., p.251.

⁷ *Estética e política*, op.cit., pp.234-236.

términos valores fijos. Esa asignación hubiese estado fuera de la concepción dinámica de la antropofagia, entre otras cosas porque las fuerzas de unos dependen de las que extraen del enemigo. El otro, antes que un antagonista que debe ser destruido, es un semejante que debe ser devorado. En el poema “Y-Juca-Pyrama” de Gonçalves Dias, poeta al que los antropófagos no se cansaron de parodiar, hay un momento en que se van a comer a un indio tupí. Cuando van a sacrificarlo, el cacique de los Timbiras decide sorprendentemente liberarlo porque la víctima es un cobarde: “no queremos / Con carne vil debilitar a los fuertes”. El principio caníbal de alimentarse de la fuerza del enemigo resplandece en varios momentos del Manifiesto Antropófago y también del Pau-Brasil y este hecho los convierte en documentos literarios absolutamente superiores a la mayoría de los manifiestos de vanguardia. Antes que el desprecio futurista o el nihilismo dadaísta, hay una comunión con el enemigo porque la antropofagia *une*, socialmente, económicamente y filosóficamente (el manifiesto comienza hablando de lo que une y no de lo que separa, aunque lo que une sea la devoración del otro). Pese a los antagonismos, entonces, Oswald crea una zona común de intercambio, de ambivalencia y de devoración del otro que hace a la dinámica de la antropofagia. “Nunca fuimos catequizados. Vivimos en medio de un derecho sonámbulo. Hicimos a Cristo nacer en Bahía. O en Belém de Pará.” La primera persona del plural es mucho más ambigua que la de casi todos los otros manifiestos del período y el hecho de que, por afán primitivista, Oswald emprenda la defensa de acontecimientos alejados en el tiempo, desestabiliza la misma distribución temporal (nuevo / viejo) que estructura los manifiestos de vanguardia. En su ensayo “O

antropófago”, Oswald dispone de una escritura burlesca pero también muy afectiva hacia sus contricantes:

Descartes fue, en la metodología intelectual y pedagógica, el creador del clavo, esto es, de la idea irrefutable. Lo que representa en el siglo XVII la vida y la obra de René Descartes es un monumento de sabiduría, de buen sentido y de cultura.⁸

Hay una defensa de Descartes pero también, en la ironía, una desestabilización de los valores positivos que connotan sabiduría, buen sentido y cultura. Las visiones de Oswald son siempre ambivalentes pero no porque haya una tibieza en sus posiciones sino porque la ambivalencia es propia de la devoración. No hay devoración sin proteínas pero tampoco sin detritus. La máquina dicotómica se transforma en binaria y la relación entre los dos términos en dinámica. Y más dinámica aún cuando abandona el esquema dialéctico que orientaría a esa devoración. Cuando es pura inmanencia, cuando se opone a las ilusiones salvacionistas, cuando no excluye de su devoración ni siquiera al soberano, es cuando la devoración oswaldiana adquiere su sentido más poderoso.

En la maquinaria binaria del manifiesto uno de los componentes más originales de Oswald fue su insistencia en la cuestión jurídica. De todos los vanguardistas latinoamericanos, Oswald fue el único que logró transformar sus conocimientos

⁸ En la tesis *La crisis de la filosofía mesiánica* hace un excepcional análisis de la filosofía cartesiana y afirma: “Descartes nunca fue psicoanalizado”.

de abogado (había interrumpido sus estudios en 1911) en material para sus manifiestos. “La enfermedad de hablar y de escribir y no de obrar” que molestaba a Mariátegui en los intelectuales latinoamericanos de principios de siglo tuvo en Oswald una deriva inesperada: buena parte de su conocimiento leguleyo le sirvió para reflexionar sobre la propiedad, un hecho central –como lo muestra Alexandre Nodari– en la teoría antropofágica.

*

Por una ciencia del vestigio errático es un libro sobre la antropofagia de Oswald de Andrade. Esto supone varios riesgos: en primer lugar, circunscribir un movimiento colectivo y plural a uno solo de sus autores. “La Antropofagia –escribió Augusto de Campos– que como dijo Oswald ‘salvó el sentido del modernismo’, es también la única filosofía brasileña y, bajo algunos aspectos, el más radical de los movimientos artísticos que produjimos. Por eso es muy importante que se ilumine el ‘camino recorrido’, en el cual la *Revista de Antropofagia* es una etapa indispensable”.⁹ Fueron muchos los escritores que participaron de esa aventura: Geraldo Ferraz, Tarsila de Amaral, Raul Bopp, Pagu y Oswald Costa entre muchos otros. No necesariamente los mejores artículos de la llamada “Segunda dentición” fueron los de Oswald y todavía está por escribirse la multiplicidad de las firmas y la historia de todos los colaboradores. Pero mi intención no fue estudiar el movimiento sino ver cómo el movimiento trabajó en uno de sus escritores. No ir a la diversidad de firmas

⁹ Prólogo a *Revista de Antropofagia*, San Pablo, Abril Cultural, 1982.

para hacer resplandecer una pluralidad sino ver la pluralidad que resplandece en los textos de un solo autor: Oswald de Andrade, una firma en sí ya desestabilizadora tanto cuando coloca su nombre propio en un texto colectivo como el manifiesto, como cuando usa diferentes seudónimos en la revista, estos mismos seudónimos ya de por sí híbridos como “Freuderico”, que hace un montaje de Freud con Federico Nietzsche, o “Marxillar”, de Marx con el hueso maxilar que sirve para comer. Y ni siquiera tenemos la certeza absoluta de que sean seudónimos solamente de Oswald...

El segundo riesgo no es menor: consiste en ver la obra de Oswald bajo el signo único de la antropofagia, como si fuera un solo bloque continuo que comenzara con sus aventuras vanguardistas y se extendiera hasta el momento de su muerte. Conuerdo con Carlos Jáuregui cuando en su monumental libro sobre la antropofagia en América Latina discute con las lecturas que consideran la tesis *La crisis de la filosofía mesiánica* como una continuidad y una “posdata” (Sara Castro-Klarén) de la antropofagia de fines de los años veinte.¹⁰ En el capítulo 2, “El regreso de los muertos vivos”, sobre *O rei da vela*, me preocupo justamente de investigar cómo el elemento patriarcal, siempre latente, se impone al punto de llevar a Oswald a abandonar los postulados antropofágicos. Así y todo, esto no impidió que muchos años después Ze Celso Martinez Correia hiciera una lectura totalmente antropofágica de esta obra, en una verdadera puesta en escena que, con los principios de la *Errática*, da vuelta

¹⁰ El interesante análisis de Castro-Klarén titulado “El *Manifiesto antropófago* o la contienda Sócrates-caraibe” se encuentra en el volumen *Heterotopías* (Pittsburgh, III, 2003) compilado por Juan Pablo Dabove y Carlos Jáuregui.

al texto apoyándose en algunos de sus elementos existentes y marginales. El retorno a la antropofagia que se produjo en la época de posguerra no podía ser, evidentemente, una repetición de lo idéntico (aunque sí, en términos nietzscheanos, un retorno de lo semejante). Las condiciones históricas habían cambiado y también la postura del propio Oswald que, en los cincuenta, avanza con estudios más sistemáticos. Entre las diferencias más importantes, Carlos Jáuregui señala en la tesis la presencia del esquematismo hegeliano, ciertas lecturas conformistas como la de Descartes o Burnham y la euforia tecnológica no clasista.¹¹ Sin embargo, creo que no hay descuidar, en una lectura crítica de la tesis, la presencia de la *Errática* y todo lo que ésta le permite construir a Oswald. La *Errática* –como lo expongo en el capítulo 3, “Bibliotecas errantes”– es el saqueo intempestivo de la historia, la lucha agónica por trabajar con la historia episódica y dispersa –los términos son de Antonio Gramsci– que no llegó a ser articulada por ningún Estado.¹² Como pide Walter Benjamin en *Los pasajes*: “crear la historia con los detritos mismos de la historia”. Un modo de leer, un estilo en la acción, una relación con el poder. Ya algo de eso se articula, como trato de mostrarlo en el capítulo “*Heimatlos*: antropofagia, montaje y alegoría”, en la original lectura alegórica que Oswald hace de Lasar Segall como un *heimatlos* (un apátrida) a partir de su cuadro *Navio de emigrantes*. Donde otros ven al pintor integrado exitosamente a Brasil, su patria de adopción, Oswald encuentra harapos, restos, nomadismo, pérdida.

¹¹ Carlos Jáuregui: *Canibalía, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008.

¹² Escribe Gramsci que “la historia de los grupos sociales subalternos es necesariamente disgregada y episódica” mientras la historia hegemónica está vinculada con el Estado. (*Antología*, México, Siglo XXI, 1992)

El antropófago se acerca al pasado en actitud de saqueo o, mejor, como si el pasado fuera contemporáneo al presente. Haroldo de Campos creó el concepto de “lectura sincrónica-retrospectiva” (la valoración literaria del pasado según las necesidades del presente) y en su ensayo “De la razón Antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”¹³ hizo descansar este concepto en la figura del antropófago. La lectura “sincrónico-retrospectiva” hace una crítica del gusto y del valor y de sus funciones en la historia literaria. La política predomina sobre la historia, y el pasado se convierte en algo que no es válido por sí mismo. Desviarse, o sea *delirar*, que etimológicamente significa eso: apartarse del camino, de las huellas convencionales. Leer es errar en todas sus acepciones: no acertar, divagar, andar perdido.

El lugar del antropófago imaginario –según Haroldo de Campos– no es la tribu sino la biblioteca universal y “caótica”, llena “de laberínticos ficheros” y de un trabajo de clasificación y selección que debe hacer el sujeto lector. La única manera de sobrevivir a esas imponentes estanterías es practicando desvíos y desequilibrios. Cuando titularon *Abaporu* al cuadro de Tarsila de Amaral, Oswald y Bopp saquearon el *Arte de la lengua guaraní, o mas bien tupí* de Antonio Ruiz de Montoya y desequilibraron la “Parte segunda o Tesoro guarani (o tupí) - español”:

ABÁ. Abá eté, *valiente honrado* [...] Abá oye ehe tequarupe ohepi catúbae, *agradecido*. Abá oyeupé maranga tuhana mboyebi catuharey, *hombre ingrato*. Abá poru, *comedor de carne humana*. Abáramo onemona Tupa

¹³ En *Vuelta*, México, número 68, julio de 1982.

tayra, *hizose hombre el Hijo de Dios* [...] Abá
recó rerequara, *hombre humano*. Abá roó,
carne humana.

Entre “hízose hombre el Hijo de Dios” y “comedor de carne humana”, los poetas optan de un modo muy arbitrario (en el cuadro nadie está comiendo) por el significante *Abá poru*. Ya estaba ahí funcionando la lectura sarcástica por medio del detalle y el vestigio: el polvo de las calles en Sócrates, el Sumo Pontífice (“un resentido que espera inútilmente el día siguiente... encerrado en la jaula dorada del Vaticano”), la “sociología de la limosna” del tomismo, el “novelista” Carlos Marx. No el “Abá recó rerequara, *hombre humano*”, sino el hombre que se coloca en los límites, en el momento mismo en que se convierte en ahumano y levanta uno de los tabúes centrales de nuestra cultura.

Una operación semejante es la que hace el “Manifiesto Antropófago” con los escritos de Lucien Lévy-Bruhl:

Una conciencia participante, una rítmica
religiosa.

Contra todos los importadores de la
conciencia enlatada. La existencia palpable
de la vida. Y la mentalidad pre-lógica para
que la estudie el Sr. Lévy-Bruhl.

En el primer fragmento, Oswald recupera la ley de participación que Lévy-Bruhl había enunciado en su libro *Les*

fonctions mentales dans les sociétés inférieures de 1910: “llamaré *ley de participación* al principio propio de la mentalidad ‘primitiva’ que rige las relaciones y las pre-relaciones de estas representaciones”.¹⁴ Después del intervalo en blanco que hace a la rítmica del género manifiesto, Oswald se burla del mismo autor y de su concepto de “mentalidad pre-lógica”. ¿Qué sucedió en el medio, en ese blanco, en ese intervalo? Oswald se lo comió. No hay nada de pre-lógico en la mentalidad primitiva: lo que hay es *otra* lógica que actúa por devoración, montaje y reapropiación.

Oswald lee el diccionario de Ruiz de Montoya y los libros de Lévy-Bruhl desde una perspectiva antropofágica, matriarcal, errática: *invierte* la perspectiva del autor, *desplaza* lo marginal y menor –sea por la posición que ocupa o por el valor que se le asigna– a un lugar central y *transforma* el vestigio en el síntoma, en la contradicción que hace productiva la lectura (la contigüidad del hijo de Dios y del hombre que come en Ruiz Montoya, el concepto de pre-lógica en Lévy Bruhl). La hipótesis que moviliza todas estas acciones es la idea de que el hombre primitivo está en nosotros no como un origen que se remonta a tiempos lejanos sino como la materia que se resiste a ser eliminada, esa dimensión loca y lúdica que se revela con toda su fuerza frente a la racionalización dominadora y patriarcal. El camino entonces se bifurca: o sacrificamos el sentimiento órfico en una promesa más allá de la tierra y de la vida o lo transformamos en devoración y alegría terrena; o lo organizamos en un orden

¹⁴ Lucien Lévy-Bruhl: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p.61. Disponible en internet: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>.

jerárquico, homogéneo y unificado o recolectamos los restos y los vestigios de aquello que quiso ser eliminado o reprimido como emblemas significativos de las opciones. En este libro, propongo leer los ensayos de Oswald de Andrade desde los riesgos que asume el escritor que elije caminar por los itinerarios que le abre la segunda opción.

Nota sobre el origen de este libro

Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade) reúne cuatro textos que escribí sobre la antropofagia oswaldiana –que se complementan con la edición de *Escritos antropófagos* que hice con Alejandra Laera en 1993–seguidos de un ensayo de Alexandre Nodari. Alexandre Nodari es un estudioso de la literatura brasileña, doctorando en Teoría Literaria en la Universidad de Santa Catarina (Brasil) y co-director de la revista *Sopro* y de la editorial *Cultura e Barbárie*. Conocí a Alexandre hace muchos años cuando él comenzaba a escribir sus primeros textos sobre el movimiento antropofágico. Desde entonces, seguí con muchos interés su investigación. Invitarlo a escribir un ensayo para este libro tiene para mí una importancia particular porque sus trabajos muestran con claridad y lucidez el giro que han dado los estudios sobre la antropofagia en los últimos años. Si en los años sesenta la reivindicación de la figura de Oswald se hizo en términos culturales y cosmopolitas y como respuesta al *impasse* del nacionalismo y a su falta de respuestas a la nueva situación internacional, a nosotros nos importa sobre todo recolocar a la antropofagia en el ámbito del derecho, la antropología y la narración histórica. Desde esta perspectiva, antes que lo nuevo y la razón antropofágica como “diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, según lo postuló en su momento un magnífico texto de Haroldo de Campos, nos interesa preguntarnos sobre la naturaleza de la ley antropofágica, sobre su consideración del cuerpo humano y sobre el modo en el que entiende la temporalidad de los acontecimientos. La politicidad de Oswald ya no estaría tanto en su concepción abierta, devoradora y dinámica de la cultura,

sino en su cuestionamiento de la subordinación total de la vida, la memoria y la sociedad a lo jurídico y en su impugnación de una historia lineal, evolutiva y orgánica. En ambas miradas hay, de todos modos, un núcleo común: el humor vital y sarcástico de la literatura de Oswald con sus cápsulas de ingenio y sus ocurrencias geniales. La carcajada oswaldiana todavía resuena y sin duda irá adquiriendo nuevos sentidos en los tiempos por venir.

Algunos de los ensayos que se incluyen en este libro fueron publicados con anterioridad. El único totalmente inédito es el capítulo “*Abaporu* de Tarsila de Amaral: saberes del pie” que tiene su origen en una mesa redonda que organizó el MALBA a propósito de la exposición *Tarsila viajera*, realizada en mayo de 2008. “El regreso de los muertos vivos: *O rei da vela* de Oswald de Andrade” fue publicado en la revista *Brasil/Brazil* editada por la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul y Brown University (número 29, 2003), dirigida por Regina Zilberman. “Bibliotecas errantes” fue primero presentado en un congreso organizado por Zé Celso Martínez Corrêa y Beatriz Azevedo y después publicado en portugués en el suplemento cultural del periódico *Estado de Minas Gerais*, de julio de 2008. “*Heimatlos*: antropofagia, montaje y alegoría (Oswald de Andrade lector de *Navio de emigrantes* de Lasar Segall)” también fue publicado en portugués en el sitio del Museo Lasar Segall con motivo de la exposición *Pagu / Oswald / Segall* realizada en octubre de 2009.

Quiero agradecer, además de los ya mencionados, a Raúl Antelo, Patricia Artundo, Mario Cámara, Flávia Cera, Augusto de Campos, Camila Diniz, Florencia Garramuño, Alejandra Laera y Jorge Schwarz.

Abaporu de Tarsila de Amaral: saberes del pie

La anécdota es conocida: el 11 de enero de 1928, Tarsila le regala a su marido Oswald de Andrade un cuadro con una rara figura casi humana que inclina la cabeza sobre el puño y que exhibe un gran pie. La figura está sentada en la tierra verde al lado de un cactus y bajo la luz de un sol que se parece a una rodaja de limón.¹⁵ Apenas recibido el regalo, Oswald llamó a Raúl Bopp para que fuera a verlo a su casa y al observarlo ambos dijeron “es el hombre plantado en la tierra”. Tal vez pensaron en los viejos mitos griegos en los cuales el hombre no era hijo del cielo sino nacido de la tierra. Bopp agregó: “¡Vamos a hacer un movimiento alrededor de este cuadro!”. La idea de Bopp de hacer algo *alrededor* de la obra asumió un carácter literal cuando, poco después, publicaron un manifiesto en la *Revista de antropofagia*: una versión dibujada del cuadro está rodeada por los postulados escritos por Oswald de Andrade. El enigmático título que Oswald y Bopp le pusieron a la obra de Tarsila fue *Abaporu*.

La palabra *Abaporu* está tomada del diccionario tupí-guaraní de Antonio Ruiz de Montoya y significa “hombre que come”. Es curioso el título porque no es para nada descriptivo: no hay, en la imagen, ningún hombre que come. Más bien, la figura retratada no tiene boca. En su cabeza diminuta vemos la sombra de la nariz y los pelos de las cejas. *Abaporu* no solo no tiene boca sino que ni siquiera tiene rostro. Antes que la boca, lo que llama la atención son los enormes pies y el detalle con

¹⁵ Ver el relato de Aracy Amaral en *Tarsila: sua obra e seu tempo*, San Pablo, Perspectiva, 1975, p.246.

el que están hechos, sobre todo el dedo gordo que aparece en primer plano.

¿Cómo leer entonces esta *inflexión*, esta figura de pasaje que ambos le asignan al cuadro? ¿Qué es lo que hace que la imagen haya inspirado en Oswald y en Raúl Bopp la idea de un corte radical, de una ruptura en las vanguardias de los años veinte dentro de las mismas vanguardias? ¿Por qué, si las cuestiones planteadas por el movimiento antropófago son independientes del cuadro, todas se articularon alrededor de él?

Son muchas las cosas que hace *Abaporu* y voy a comenzar por las dos más obvias y a la vez más tradicionales dentro del ámbito de las artes plásticas: se trata de un retrato y también de un desnudo.

Abaporu es un retrato antihumanista: el rostro está borrado y no hay ahí ninguna gestualidad humana con la que nos podamos identificar. Más bien lo que se despliega es un cuerpo animal, sino fuera por los pies, tan humanos. ¿Pero quién podría identificarse con el dedo gordo de un pie? En los años treinta, justamente, el retorno del rostro humano a la pintura de Tarsila sería, también, el retorno del humanismo. En 1932, después de su viaje a la URSS, Tarsila realiza *Operários* y en esa imagen podemos determinar —a partir de los rostros— la raza o etnia, el género (masculino / femenino), la clase (proletarios, intelectuales) y la edad de los personajes, rasgos que —obviamente— no son discernibles en *Abaporu*.¹⁶ En lugar de dotar de rostro al retratado (como es convencional en el género), el cuadro de 1928 nos entrega un cuerpo en la frontera misma

¹⁶ Además, *Operários* introduce el gris (del mundo fabril) que en la paleta de colores del *Abaporu* estaba vedado.

de lo animal, en la confusión mimética con lo natural (cabeza – sol, brazo – cactus), que está en un proceso de convertirse en otra cosa. No hay codificación sino borramiento: despojar al ‘hombre’ de las señas de identidad para construir uno nuevo.

Por medio de esta inversión, la figura de Tarsila parece atacar tanto el privilegio dado a la cabeza en la tradición occidental como al rostro en tanto elemento de identificación. O es más radical aún y lo que está cuestionando es la identidad misma como lazo comunitario. *Abaporu* compone un nuevo cuerpo no sin antes borrarlo y desnudarlo.

El término *rostro* proviene del latín *rostrum* que significa pico u hocico. Es esa punta, esa proa, lo que sobresale, aquello de lo que Abaporu carece. Lo que apunta no es la nariz sino el dedo gordo del pie, lo que nos observa no son los ojos sino dos trazos negros. No hay rostro sino rastros y estos no se condensan en una cara de rasgos reconocibles sino en un vacío –una pequeña punta redondeada– que permite cualquier inscripción o la inscripción de cualquiera. Según Deleuze, rostro y primer plano en cine son una y la misma cosa.¹⁷ En los retratos, la expresión sirve como identificación y es el punto de anclaje de toda la figura. El movimiento que exige el cuadro de Tarsila es inverso: la mirada no se desplaza del rostro al cuerpo sino que recoge los signos del cuerpo para después pasar a la cabeza. A diferencia de los retratos tradicionales, no hay una pera o mentón (una proa) que separa con una línea cabeza de cuerpo. En *Abaporu* hay continuidad, un cuerpo que –mediante las pinceladas– moldea la cabeza. Dos ideas políticas se derivan

¹⁷ Gilles Deleuze: *La imagen movimiento (Estudios sobre cine)*, Barcelona, Paidós, 1984, p.132.

de este movimiento: la identidad no es algo dado sino que está por hacerse; la comunidad no es una cabeza que domina un cuerpo a partir de la jerarquía y la discontinuidad sino un cuerpo que plásticamente se va modulando sin cerrarse en un rostro o en una identidad. Las pasiones vanguardistas y anarquistas del Oswald de fines de los años veinte no podía encontrar un dispositivo figurativo más eficaz.

El *desnudo* –la otra tradición con la que se relaciona polémicamente *Aboporn*– era un tema que preocupaba a los antropófagos:

Contra la realidad social, vestida y opresora,
inventariada por Freud; la realidad sin
complejos, sin locura, sin prostituciones
y sin penitenciarías, del matriarcado de
Pindorama.

En el matriarcado, como no habría complejos ni represiones, el desnudo tendría un sentido muy distinto al que tiene en la sociedad opresiva que el manifiesto ataca. En un trabajo que presentó Flávio de Carvalho en el Congreso PanAmericano de Arquitectura de 1930, titulado “La ciudad del hombre desnudo” (“A cidade do homem nu”), se vincula esta desnudez con el despojo de algunos de los pilares de la tradición civilizada:

Nos corresponde a nosotros, pueblos
nacidos fuera del peso de las tradiciones
seculares, estudiar la habitación del
hombre desnudo, del hombre del futuro,

sin dios, sin propiedad y sin matrimonio
[...] El hombre antropofágico, cuando
está despojado de sus tabúes se asemeja
al hombre desnudo. [...] Invito a los
representantes de América a sacarse sus
máscaras de civilizados.¹⁸

El rostro entonces es una máscara y la desnudez es la condición para la construcción de un *habitat* para el hombre americano.

El *hombre* desnudo de la obra de Tarsila está en una posición bastante extraña que puede confrontarse con *El Pensador* (1880) de Auguste Rodin. Ambas figuras están desnudas y ambas reclinan la cabeza sobre la mano, motivo melancólico que, de todos modos, parece no aplicarse a Abaporu. También ambos están sentados, si bien con dos diferencias importantes: el cuerpo musculoso y realista del pensador de Rodin (demasiado humano) está contraído, concentrado, sentado en una silla, mientras el de Abaporu está distendido, casi despatarrado y sentado en la tierra (el hombre plantado en la tierra, habían dicho Oswald y Raul Bopp). La otra diferencia es que toda la tensión del cuerpo del Pensador de Rodin está en la cabeza, mientras en el Abaporu está en los pies. El Abaporu *piensa con los pies*.

La dimensión desmesurada del pie señala que no se trata de una representación realista y figurativa del cuerpo sino de

¹⁸ Trabajo presentado en el IV Congreso Pan-Americano de Arquitectura e Urbanismo y publicado en el *Diário da Noite*, el 1º de julio de 1930. Reproducido en Luiz Carlos Daher: *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*, São Paulo, Ed. Projeto, 1982.

un cuerpo plástico, sujeto a modificaciones, llevado hasta el propio límite de lo humano. Una vez desnudo (“sin dios, sin propiedad y sin matrimonio”) las partes pueden ser modificadas en función de la nueva era. La operación es simbólica pero se ejerce sobre un cuerpo que, históricamente, había sido alterado en esos años. “El cuerpo –observa Tim Armstrong– puede ser ahora penetrado por una serie de aparatos como el estetoscopio, el oftalmoscopio, el laringoscopio, el *speculum*, la luz de alta intensidad, los rayos X”.¹⁹ La mutación plástica del cuerpo está regida, en el caso de los antropófagos, por la inversión: achicamiento de la cabeza, borramiento del rostro, agrandamiento del pie. La operación era tan violenta que una mirada realista o naturalista de un artículo sin firma aparecido en el *Jornal do Comércio*, el 28 de julio de 1929, no puede menos que exhibir su malestar y su trauma: “La obra *Antropofagia* consiste en un conjunto de miembros del cuerpo humano, todos amputados, entre los cuales los pies de cuatro dedos, se exceden en su tamaño. La cabeza de la figura mutilada es de dimensiones menores que la ‘cabeza’ del pie. Todas estas piezas, que serían capaces de *enloquecer a un estudiante de anatomía*, se refugian bajo las hojas de unos bananos, a la sombra de cactus afilados...”²⁰ El anatomista enloquece en la medida en que mantenga una

¹⁹ Tim Armstrong: *Modernism, technology and the body (A cultural study)*, Cambridge, Cambridge University, 1998, p.2.

²⁰ Citado en Aracy Amaral: *Tarsila: sua obra e seu tempo*, San Pablo, Perspectiva, 1975, p.459. “*Antropofagia* é um conjunto de membros do corpo humano, todos amputados, entre os quais os pés de quatro dedos, sobrepujam em tamanho. A cabeça da figura mutilada é de dimensões menores que a ‘cabeça’ do pé. Todas essas peças, que seriam capazes de enloquecer um estudante de anatomia, abrigam-se, sob as folhas de bananeiras, à “sombra” de cactus esguios...”

observación externa y sustancial en relación con el cuerpo pero no lo hará si tiene algo de cirujano, si está acostumbrado a los viajes dentro del cuerpo, a la disección y al microscopio. Si observa el cuerpo ya desacralizado y no como tabú, no tiene por qué enloquecer: fueron las propias mutaciones tecnológicas las que hicieron un nuevo montaje de las partes corporales.

El pie también tiene su equivalente en el Manifiesto Antropófago en una de sus frases más enigmáticas:

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Roteiros. Roteiros.

[Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos.
Recorridos. Recorridos. Recorridos]

O también: “Las ideas vigilan, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y otras parálisis. Por los recorridos”.

En el primer poema de *Cobra norato* de Raul Bopp se lee:

Voy andando caminando caminando
Me mezclo en el vientre de la selva mordiendo raíces
[...]

Ahora sí
me ensarto en esa piel de seda elástica
y salgo a recorrer mundo.

Las vanguardias acuden a los pies en un movimiento generalizado de transformación del cuerpo humano: de inversión

(la cabeza en vez de los pies), de plasticidad (redimensionamiento de los órganos, a “pele de seda elástica”), de contacto con el contexto (los pies contienen en sí el desplazamiento corporal), de crítica de la autoridad (representada, tradicionalmente, por la cabeza). Si en el *Timeo* de Platón se lee que cuando se creó al hombre primero se hizo una *esfera* y que “ese cuerpo esférico es lo que llamamos ahora cabeza, lo más divino y lo que gobierna todo lo que hay en nosotros”, en las vanguardias se asistirá a una inversión generalizada por la cual los miembros que, según Paltón, se adosaron posteriormente se convierten en antenas de sensibilidad y pensamiento.²¹ De ahí que en muchísimas obras visuales pueda observarse el desplazamiento del rostro al registro diagramático de los pies y de su movimiento. En *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp, desde ya, en otro embate sobre el carácter simbólico de la desnudez, y también en los futuristas como Giacomo Balla y sus bocetos de 1912. El hecho plástico por excelencia en las vanguardias, consiste en la descomposición de la organización convencional del cuerpo con el fin de diagramar nuevos agenciamientos.

En 1929, el escritor francés Georges Bataille publicó en la revista del surrealismo disidente *Documents* su ensayo “El dedo gordo”. El texto fue escrito en un momento en que Bataille estaba muy interesado en definir lo que denominaba *materialismo bajo*, categoría con la que se proponía investigar tanto la crisis de la forma como los problemas de la verticalidad humana subvertida por otro tipo de ordenamientos. El ensayo se inicia afirmando que el dedo gordo es “la parte más humana del

²¹ Platón: *Íon – Timeo – Critias*, Madrid, Alianza, 2007, p.82.

cuerpo humano”, la compara con las patas del mono y señala su importancia en el desarrollo de la verticalidad o erección del hombre.²²

El dedo gordo, que produce repugnancia y placer, es un emblema de las aspiraciones del hombre hacia lo elevado. Pero Bataille impugna esta distinción y utiliza el dedo gordo para defender la horizontalidad (el “fango de lo real”), es decir, para cuestionar la jerarquización que la cabeza ejerce sobre el cuerpo humano como órgano superior.²³

Roland Barthes, a propósito de este texto, hace una pregunta muy interesante: ¿dónde comienza el cuerpo? Una respuesta es que, obviamente, no empieza en la *cabeza*. El cuerpo no tiene comienzo. En palabras de Barthes: “Para Bataille, el cuerpo no comienza en ninguna parte, es el espacio del *no importa dónde*, solamente se puede descubrir en él un sentido al precio de una violenta operación: *subjetiva-colectiva*; el sentido surge gracias a la intrusión de un valor: *lo noble y lo innoble* (lo alto y lo bajo, la mano y el pie)”.²⁴ Si esta violenta operación de la que habla Barthes es suprimida entonces el cuerpo comienza en cualquier lugar y aparece ya no como imagen sino como carne, con diversas extensiones que posibilitan una experiencia que precede a la imagen del hombre de Vitrubio. La violencia de las dimensiones que realiza *Abaporu* implica entonces -siempre

²² “El dedo gordo” en *La conjuración sagrada (Ensayos 1929-1939)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

²³ Sobre la problemática acefálica puede leerse *Crítica acefala* de Raúl Antelo (Buenos Aires, Grumo, 2007).

²⁴ Roland Barthes: “Las salidas del texto” en AA.VV.: *Bataille*, Barcelona, Mandrágora, 1976, p.44.

interpolando a Barthes- una respuesta radical a la pregunta de la encrucijada tecnológica de los años veinte (¿cómo componer un nuevo cuerpo?) que no es más que otra versión de la pregunta spinoziana: ¿qué puede un cuerpo?

El pie, entonces, está planteando la noción de un nuevo tipo de experiencia. Índice del cuerpo plástico, el pie es una *conquista* de Tarsila que se relaciona con otra, no menor, y que justifica, desde mi punto de vista, que pueda decirse que estamos ante *abaporu* o el hombre que come. Son las relaciones con el paisaje que permiten afirmar que se trata de un retrato del hombre que come. Porque de lo contrario, ¿cómo afirmar que come si no tiene boca? El acto de comer resuelve un problema plástico-simbólico que se le había planteado a varios pintores modernistas: ¿cómo el cuerpo humano se ensambla con el entorno moderno?

En una serie de dibujos realizados contemporáneamente al *Abaporu*, Tarsila juega con el paisaje tropical. “Bicho antropofágico”, “Composição antropofágica” y “Paisagem com bicho antropofágico” experimentan con la relaciones figura/fondo y cuerpo/paisaje. Mediante un juegos de curvas, de aperturas y de incorporación dinámica de los blancos de la página, la artista propone otra solución a la que había dado con *A negra* de 1923. En la problemática representación de las figuras orgánicas-humanas, en *A negra*, el fondo se diferencia claramente por su diseño reticular de manera que las curvas del cuerpo humano contrastan con un fondo geométrico, sinécdoque de lo moderno (un procedimiento similar era utilizado por Lasar Segall en sus retratos). En los dibujos de la fase antropofágica, en cambio, la curva *une* forma orgánica y paisaje en un continuo

que resulta de la apertura de la que ha sido objeto el cuerpo en la encrucijada tecnológica de los años veinte. La tecnología ya deja de ser paisaje para ser el cuerpo mismo o, mejor, para ensamblar cuerpo y paisaje como parte de una misma maquinaria que ya no es inanimada sino orgánica. No hay una visión exterior del cuerpo (como la que tenía el cronista que habló de la locura del estudiante de anatomía) sino que tecnología y cuerpo son un *continuum* que no excluye lo orgánico. Paisaje y cuerpo se devoran entre sí.

“El hombre plantado en la tierra”, entonces, surge de la curva orgánica y manual (ya no la línea geométrica) que une cuerpo y paisaje. Y no los une en un rostro (es decir, no hay una idea de identidad que le sirve como coartada) sino en el pie: en el recorrido, en la experiencia, en lo bajo, en una raíz que se mueve, en el trazo del lápiz o del pincel (de ahí que el subrayado de las pinceladas en el *Abaporu* destaquen el temblor de lo orgánico). Quizás una frase del Manifiesto nos dé la clave: porque cuando postula que hay “una conciencia participante, una rítmica religiosa”, lo que resuelve en el juego de las curvas es una rítmica de comunión sin cabeza, sin complejos, sin rostro, sin Dios. Diría que no hay figura y fondo sino contornos que se hacen eco entre sí en algo que el manifiesto llama “lo viviente”: la cola de un “bicho” se repite en un cactus y en una palmera, las líneas de una casa se continúan en la orilla del río, el “peso-pluma de la cabecita minúscula libre”, en palabras de Tarsila, se asemeja al sol, el pie retorna en cactus.²⁵ En esta *rítmica*

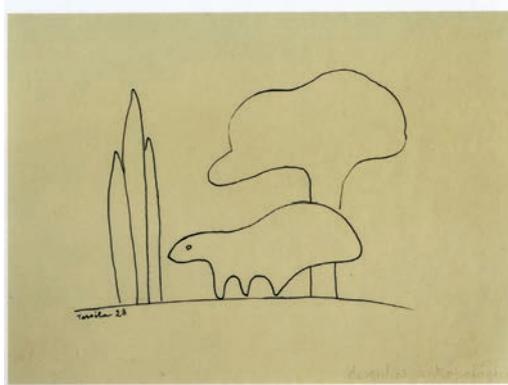
²⁵ Tarsila sobre *Abaporu*. “una figura solitaria monstruosa, pies inmensos, sentada en una planicie verde, el brazo doblado reposando en una rodilla, la mano sosteniendo el peso-pluma de la cabeza minúscula. En frente, un cactus explotando en una flor absurda [...] imágenes subconscientes, sugeridas por cuentos que escuché de niña [...] terror de los niños asustados”. p.249.

moderna, comunitaria y libre, el cuerpo se reinventa de nuevo ya no según la jerarquía de la cabeza sino en un juego de fuerzas y de intensidades que componen rostros futuros más allá de lo humano.

Abaporu de Tarsila de Amaral, 1928.



La foto del dedo gordo que utilizó Bataille para su ensayo.



Bicho antropofágico de Tarsila de Amaral, 1930.



Paisagem com bicho antropofágico de Tarsila de Amaral, 1928.



Operários de Tarsila de Amaral, 1933.

El regreso de los muertos vivos: *O rei da vela* de Oswald de Andrade

“– Oswald, ¿se hace literatura por ahí? [en el
más allá]
– Se hace pero no industrializada. Existen
algunos genios con futuro, ¡pero el genio es
una gran tontería!”

Murilo Mendes, “Mortos-vivos” (1974)

La postulación del fracaso de las vanguardias artísticas ya es un lugar común en los estudios de la cultura. Este tópico, que ha adquirido una modulación hegeliana en el célebre trabajo de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, puede ser también considerado como una dimensión inmanente a los propios programas vanguardistas. La noción de fracaso es inherente a la de experimentación, término clave de las vanguardias que daba cuenta de la apertura de la práctica artística a lo imprevisto, a la improvisación, al hallazgo y a la composición según protocolos establecidos previamente. También, por supuesto, al desastre y al adefesio. Pero pese a la centralidad de este tópico (el final fracasado de las vanguardias), son escasos los trabajos que se preocupan por investigar el periodo inmediatamente posterior a la disolución de los movimientos vanguardistas y a la clausura de su proyecto. Esto es, cómo el fracaso se manifiesta en un lapso histórico determinado y cuáles son sus huellas y consecuencias en la cultura material. En la crítica literaria argentina, por

ejemplo, existen numerosos ensayos sobre el movimiento martinfierrista y sobre la década del 30, pero casi no hay trabajos que focalicen lo que sucedió *entre* un periodo y otro. La revista *Argentina. Periódico de Arte y Crítica*, dirigida por Córdova Iturburu y que duró sólo tres números entre 1930 y 1931, no es mencionada ni siquiera por su director en la memoria que hizo del periódico *Martín Fierro*, pese a haber sido el intento más sistemático y evidente de extender su legado.²⁶ Estudios críticos sobre esta revista, tan esclarecedora del agotamiento de las vanguardias de los veinte, todavía no se han hecho. Algo similar sucede con la crítica brasileña que, a menudo, ha asumido como propios los balances que hicieron sus mismos participantes (principalmente Mário y Oswald de Andrade) sin dar cuenta del tipo de violencias retrospectivas y de reposicionamientos que implicaron esos desplazamientos. Es verdad que para ambos fenómenos existen significativos hechos políticos (como los golpes de Estado de 1930) que parecen eximir a los críticos de explicaciones localizadas, pero esto no atenúa el problema sino que lo hace más apremiante porque es evidente que sólo através de innumerables mediaciones podemos vincular las asonadas militares con el mundo del arte. Los interrogantes, entonces,

²⁶ Ver Córdova Iturburu: *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, ECA, 1962. La importancia de esta revista es proporcional a la invisibilización de la que ha sido objeto. Antecedente importante de *Contra*, la revista de Iturburu tiene el mismo diseño que *Martín Fierro* y entre sus colaboradores se cuentan –además de Borges– algunos escritores que posteriormente estuvieron en *Contra* como Petit de Murat y Nydia Lamarque además del propio Iturburu. Aunque la afiliación de Iturburu al Partido Comunista es un poco posterior (en 1934), no hay que descartar que los factores políticos hayan sido centrales en el olvido que existe sobre el periódico *Argentina*.

persisten: ¿cómo terminan las vanguardias? ¿qué cambios en el campo de la cultura y del arte hacen imposible la intervención vanguardista dando lugar a otro tipo de prácticas?

Después de 1930, año en que se produce el golpe de Estado que lleva al poder a Getulio Vargas, comienza a ser cada vez más evidente para los participantes de las vanguardias que ese ciclo ya se encontraba cerrado y que, en consecuencia, podían iniciarse los balances y las narraciones *en tiempo pasado*. En 1933, Oswald de Andrade revisa, en el prólogo a su novela *Serafín Ponte Grande*, los “errores” de su etapa vanguardista. De hecho, califica a la novela (escrita en los años eufóricos) como “necrología de la burguesía. Epitafio de lo que fui”. Recién en los años cuarenta, en los balances que se hacen del modernismo, Oswald hará una defensa de la aventura de los años veinte. Mário de Andrade, en cambio, inicia una serie de autocríticas que culminan con la conferencia de 1942 “O movimento modernista”, en la que dice: “Desconfío de mi pasado”. Esto ha llevado a la crítica a tomar partido o por el revisionismo desencantado de Mário o por el intento de continuar el espíritu vanguardista en otras coyunturas de Oswald, como si no se estuviera asistiendo a una tarea de relectura y de apropiación retrospectiva que tiende, en versiones diferentes, a legarnos una imagen determinada del modernismo saturada ideológica y valorativamente según intereses personales.

En este capítulo me interesa, antes que entregar una imagen de Oswald eternamente vanguardista y siempre idéntico a sí mismo, detenerme en los diferentes desplazamientos y mutaciones que implica, en su obra, el pasaje de un universal vanguardista antropofágico al universal comunista que comienza a conformarse en Brasil durante la década del 30. Entre los

diversos textos que escribe en ese periodo, las obras dramáticas *A morta*, *O Rei da Vela* y *O homem e o cavalo* ocupan un lugar clave no sólo porque releen su propio pasado sino también porque apuntan a la construcción de un “teatro nacional” y de “tesis”. Para ese entonces, Oswald ya está afiliado al PCB (Partido Comunista Brasileño), se proclama a sí mismo “casaca de ferro na Revolução Proletária” y abjura de su pasado vanguardista. Se lee en la “Carta-Prefácio do Autor” que encabeza la edición de sus obras dramáticas:

Le doy la mayor importancia a *A Morta* dentro de mi obra literaria. Es el drama del poeta, del coordinador de toda acción humana, a quien la hostilidad de un siglo reaccionario apartó poco a poco *del lenguaje útil y corriente*. Del romanticismo al simbolismo, al surrealismo, la justificación de la poesía se perdió en sonidos y protestas *ininteligibles* y se detuvo en el balbuceo y en la telepatía. Bien lejos del llamado del pueblo. Ahora, los *soterrados*, a través del análisis, vuelven a la luz y a través de la acción llegan a las barricadas [...] *Las catacumbas líricas o se agotan o desembocan en las catacumbas políticas.*²⁷

²⁷ Ver Oswald de Andrade: *Teatro (A morta, O Rei da Vela, O homem e o cavalo)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p.7, subrayados míos. Este texto, que encabeza las tres obras dramáticas, está fechado el 25 de abril de 1937.

La *inteligibilidad* sirve aquí para marcar el paso de un régimen a otro: el escritor que se apartó del lenguaje popular se suma ahora a las barricadas. El principio de las vanguardias artísticas de no conciliación con el público se ve afectado desde el momento en que en ese público se reconocen antagonistas (los burgueses) y destinatarios deseables (el pueblo). El proceso, además, es visto otra vez (como en el prefacio a *Serafín...*) en tanto pasaje de la oscuridad de la muerte a la luminosidad vital. Los “soterrados”, las “catacumbas”, la “necrología”, el “epitafio”: todo indica que la lucha consiste en impedir el retorno de los muertos-vivos. La división es política y también lingüística: el lenguaje “útil y corriente” implica la subordinación de la estética a la política (que en el manifiesto era más bien una tensión) y el peso cada vez más desmesurado de los efectos y de la integración en la cotidianidad. La inteligibilidad implica que la obra ya no encuentra sus principios en sí misma o en un programa propuesto por los propios artistas sino en el intercambio social: las vanguardias ya no proponen una “razón constituyente” sino que buscan –como todos los otros actores sociales– una “razón constituida” que Oswald encuentra en el comunismo.

Como en la obra dramática *A morta*, se convive con los muertos y a veces hasta es difícil reconocerlos pero la tarea del artista consiste en demostrar la existencia de dos bandos y en impedir la victoria de lo inerte (en la obra, los “cremadores” anuncian lo nuevo y queman a los cadáveres animados, que traen consigo las obligaciones del pasado). La inteligibilidad consiste, en este punto, en abandonar las metáforas alimenticias ambiguas de la antropofagia (vivificar mediante la devoración a los muertos) y en adoptar el más contundente *lenguaje de los*

funerales, que se explica tanto por el deseo de enterrar el pasado como por el ansia de intervenir en el presente. Oswald lee el fracaso de las vanguardias en clave historicista y en una versión del cambio que no se distribuye según las fuerzas de lo viejo y de lo nuevo sino de lo vivo y de lo muerto.

Drama en gente

De manera simultánea y sin conocimiento recíproco de lo que estaban haciendo, varios poetas modernistas experimentaron, a principios de los años 30, con las formas dramáticas. Murilo Mendes publicó *Bumba-meu-poeta* en 1932, híbrido de poema lírico y representación dramática, en el que escenifica al “poeta” enfrentado a diferentes figuras sociales (“el periodista”, “el diputado”, “el profesor” y “el agitador”, entre otros), en un ruedo que evoca al folclórico “bumba-meu-boi”. Un año después, en 1933, Mário de Andrade comienza la redacción de *Café – Concepção melodramática (Em três atos)*, también un mixto de poesía lírica y diálogo dramático.²⁸ Alrededor de la cuestión del café, este poema también pone en escena personificaciones alegóricas de la vida pública: “los estibadores”, “los diputados” (“Diputado del Sonido-Sólo” y “Diputado del Óxido”), “la Radio”, “los revolucionarios”, todos conformando una textura coral. El mismo año que Mário de Andrade comienza *Café*, Oswald redacta *O Rei da Vela*. Aunque sin recurrir a los parlamentos versificados (como Murilo o

²⁸ La obra, que tiene un extenso prólogo fechado en 1942, fue incluida en *Poesias completas* y lleva las siguientes fechas de composición: “1933 – 1939 - 1942”.

Mário), el texto de Oswald también escenifica personajes emblemáticos, representaciones de diferentes órdenes de la vida social entre los que se encuentran varios escritores. Estos desplazamientos evidencian un nuevo estado de la voz lírica que se plasma dramáticamente como el encuentro del poeta con *otras voces*. La pluralidad de máscaras y la heterogeneidad coral marcan, entonces, desde el punto de vista histórico, una apertura del poema a esas otras voces que irrumpen en el espacio social: ¿cómo modelar poéticamente la voz de “los diputados”? ¿Cuál es –para decirlo con palabras de Murilo Mendes– el “lugar pro poeta”, en este entramado de voces? ¿Cómo dialogar, desde la palabra poética, con esa multitud de máscaras que ahora ocupa la escena (política y cultural)? La alegoría proporciona el esqueleto de inteligibilidad de estas composiciones y la persistencia de la lírica evidencia la necesidad de oponer una resistencia a esos intercambios (resistencia a la que, a diferencia de Mário y Murilo, renuncia Oswald en función de un lenguaje útil y corriente).

Tanto Mário como Murilo parecen señalar la necesidad de abandonar al poeta estrictamente lírico para definir la zona de sus propias voces: sobre todo *Bumba-meu-poeta* que termina con estos versos:

CORO:

O meu poeta morreu!
Que será feito de mim?
Vamos buscar outro poeta
em qualquer lugar – aqui!

[CORO:

¡Mi poeta murió!
¿Que será de mí?
Vamos a buscar a otro poeta
en cualquier lugar – ¡aquí!]

Murilo procesa, en su poema, el luto por la muerte de cierto tipo de poeta que dará lugar a uno nuevo. Oswald, en cambio, en ningún momento asume la posición del poeta que fue y, antes que intentar sobrevivir como poeta, carga las tintas en la omnipresencia de lo prosaico como efecto de la crisis del 29 y del golpe de 1930. Si Oswald, en el mismo momento en que aborda el drama abandona toda idea de escritura lírica, es porque su concepción de lo social difiere de la de sus compañeros modernistas: en un mundo en el que la mercancía lo invadió todo y en el que la política es la única herramienta de cambio, la voz poética no puede cargar con ningún antagonismo. Mientras Murilo y Mário insisten en producir ese antagonismo *en y con* la palabra poética, Oswald abre un escenario en el que la palabra poética es casi imposible.²⁹ Más que con representaciones orales imaginarias, a Oswald parece interesarle la confrontación con esas otras voces literales (del público inevitablemente “burgués”) que

²⁹ *A Morta* lleva por subtítulo “Acto lírico en tres cuadros”, pero el lirismo se presenta más ligado a la muerte y al automatismo que a la producción de vida. Además, Oswald no escribe ni publica poesía durante la década del treinta y la relación entre poesía y sociedad capitalista sólo se va a resolver durante la década siguiente, con el enfretamiento bélico de la Segunda Guerra Mundial. Ver “Poesía e artes de guerra” en *Ponta de lança*.

le ofrece el género dramático. Y aunque esta confrontación no fue menos fantasmática que la de sus compañeros modernistas (ninguna de sus piezas llegó a estrenarse mientras el escritor vivió), es central su intento por llegar a una interpelación directa, a probar las condiciones de lo inteligible y a discriminar fuerzas en el seno mismo de lo prosaico (es decir, en la vida burguesa capitalista cotidiana en un país dependiente). Son incursiones de un escritor en terreno enemigo, como lo muestra el fin de *A Morta*: “¡No les pedimos aplausos, les pedimos bomberos! ¡Somos como ustedes, un inmenso cadáver gangrenado! ¡Salven nuestras podredumbres y tal vez se salvarán de la hoguera encendida del mundo!”. ¿Cómo abandonar, entonces, el cadáver en que se convirtieron autor y público? El desafío de estas obras es arrebatarle las palabras y las relaciones sociales al poder mortal de la mercancía. Para realizar esto, *O Rei da Vela* y *A Morta* le pasan el bisturí a las fuerzas residuales de las instituciones burguesas: el intelectual “independiente” (el *clerc*), el matrimonio, las vanguardias estéticas y la moral cotidiana.

El entierro festivo

En una lectura lineal, *O Rei da Vela* es la crítica sarcástica de los burgueses y de los intelectuales integrados y el anuncio de una nueva era en la voz de “Radio Moscú”. Y, sin duda, éste es el mensaje didáctico de la obra, su andamiaje dialéctico y su visión grotesca de unos personajes a los que se califica de “degenerados”. Este mensaje, que pone a la obra en consonancia con el ideario del comunismo internacional, no alcanza de todos modos para explicar la consideración que *O*

Rei da Vela hace sobre una sociedad a la que disecciona con el *lenguaje de los funerales*, lenguaje que ya paradójicamente se había aplicado a sí mismo cuando definió uno de sus textos como una “necrológica de sí mismo”. En ese texto, Oswald se despide de los antagonismos de la antropofagia y plantea dos nuevos escenarios para la actividad artística e intelectual: el imperialismo y la lucha de clases. La propuesta no se origina en el propio Oswald sino que sigue las tesis básicas que manejaba entonces el PCB. En palabras de Boris Fausto, “las tesis aprobadas en el III Congreso partidario (diciembre de 1928 / enero de 1929) revelaban el cambio de línea que debía acentuarse: ‘Brasil es un país semicolonial. El imperialismo ha penetrado en él y ha adaptado la economía del país a sus propios intereses apoyándose en formas de explotación feudales y semiesclavistas basadas en el monopolio de la tierra’”.³⁰ En el periódico *O Homem do Povo* y en el prefacio a *Serafim*, Oswald ya hace uso de esta terminología: “cañones imperialistas en nuestro mar”, “tierno urbanismo colonial”, “estupidez letrada de la semi-colonia”. Todo el espesor que las vanguardias le habían otorgado a la dimensión simbólica y cultural colapsa en función de una serie de determinaciones en las que la cultura ha ocupado —a menudo— el lugar de lo derivado o lo postizo. El nuevo universal ya no lo proporcionan las vanguardias estéticas sino el comunismo, que ofrece una narrativa con final feliz que permite describir la situación histórica internacional. En ese desplazamiento, la *inversión antropófaga* se revela como una ilusión, un juego metafórico que dice poco de las condiciones

³⁰ Boris Fausto: *A revolução de 1930: historiografia e história*, San Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.32.

de producción que se le presentan al artista brasileño. De allí que Oswald abandone la ambivalencia metafórica que permitía el despliegue del programa antropofágico y se subordine a un programa en el que la actividad básica es justamente la opuesta: la del desenmascaramiento. Es como si –en las pretensiones de Oswald– el ensamblaje simbólico de la antropofagia cayera para revelar una fase más oculta, más literal, más verdadera.

La nueva situación, entonces, modifica toda la visión que podía tenerse de la función del intelectual hasta el año 1931. Privilegiando la noción de lucha de clases por sobre la de enfrentamiento artístico, todas las acciones anteriores son subsumidas bajo el mote de “subordinadas” a los intereses de un sector. El pasado aparece como un divertimento inofensivo, y para marcar el cambio, Oswald recurre a las figuras circenses. Las cualidades de la diversión, es decir, de la distracción y el entretenimiento, aquellas mismas que Mário había definido en su compañero como “admirables cualidades de *clown*”, son ahora leídas como un *desvío* de las obligaciones de un intelectual que quiera huir del vasallaje. “Payaso de la burguesía” dice en el prefacio a *Serafín* y concluye: “Ser al menos, chaqueta de hierro [casaca-de-ferro] en la Revolución Proletaria”. Maria Augusta Fonseca, en su libro sobre el modernismo y el circo, señala que “casaca-de-ferro” es el nombre que se le da al empleado más humilde del circo, quien en los desfiles por los pueblos o en las ciudades anunciaba el elenco.³¹ El intelectual ya no es el protagonista de la escena sino que debe elegir a cuál de los bandos en pugna se integra, ya no forja los nuevos tiempos sino

³¹ Maria Augusta Fonseca: *Palhaço da burguesia* (Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo), São Paulo, Polis, 1979, p.43.

que los anuncia. Es por esta razón que los intelectuales en *O Rei da Vela* tienen un papel marginal: como las posiciones en la escena se definen por los componentes económico-sociales, los intelectuales sólo pueden cumplir un papel subalterno a pesar de su disfraz de autonomía.

Cristiano de Bensaúde y Pinote, dos de los personajes intelectuales de *O Rei da Vela*, son las variantes respectivas de la gran y la pequeña burguesía, y su objetivo es el mismo: tener visibilidad, integración, éxito. Cristiano de Bensaúde es un industrial metido a crítico literario a quien Abelardo I, el protagonista, le sugiere que abandone la “sociología con ángeles” (en alusión a Gilberto Freyre) e instaure un sistema policíaco. Se trata del intelectual aliado a la burguesía que asume la lucha de clases aunque con intereses opuestos a los del proletariado. Pinote, en cambio, es lo que según Miceli llamaría un “primo pobre”.³² Un intelectual ex-futurista que debe alimentar a su familia y que, como su propio nombre lo indica, debe asumir diferentes posiciones y funciones —aun aquellas más humillantes como la de escribir una biografía del burgués Abelardo, confirmando así la exigencia de éste en relación con los intelectuales: que sean “buenos lacayos, obedientes y útiles”.³³ Este sistema de lacayajes

³² Miceli llama “primos pobres” de la oligarquía a aquellos que, por origen familiar, sufren la amenaza de la “desclasificación” y suelen desarrollar una competencia cultural polivalente (ver *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, San Pablo / Río de Janeiro, Difel, 1979, p.26). Mário de Andrade es uno de ellos con la peculiaridad de haber tenido un triunfo social y cultural considerable. Oswald, en cambio, pertenece a los “hombres sin profesión”, es decir, aquellos que poseen una inmensa fortuna personal y cuya posición de prestigio les permite una movilidad mayor. Cristiano de Bensaúde sería un hombre sin profesión que optó por las ideas católicas de derecha, como su mismo nombre lo indica.

³³ Oswald de Andrade: *Teatro*, op.cit., p.80. Pinote puede ser traducido como “pirueta”.

(que se origina en “Wall Street” y contamina todo el sistema socio-cultural brasileño) pone de relieve de modo contundente la falsedad, en la concepción de Oswald, del intelectual tradicional “independiente”, ajeno a los intereses del Estado. La muerte de este intelectual (en una época en que los antagonismos políticos son cada vez más radicalizados) no es visto por Oswald como un proceso novedoso o reciente, sino que pondría en evidencia un núcleo que, en los tiempos de las vanguardias estéticas, habría quedado oculto. Se asiste así a un nuevo tipo de historicismo, en la concepción oswaldiana, que entiende los procesos como un pasaje de la alienación a la conciencia, como si los procesos simbólicos que desencadenó la antropofagia fueran meramente “superestructurales”. Sin dudas, una lectura muy empobrecedora de lo que él mismo había hecho.

Por supuesto que el sarcasmo constituye la ligadura entre ambos periodos y es el elemento cómico, grotesco y circense que permitió que la obra pudiera ser representada como vanguardista en los años sesenta. Sin embargo, no creo que sea inútil indagar (suspendiendo las instigantes apropiaciones de Ze Celso) algunos componentes ideológicos y formales que orientan la risa fúnebre oswaldiana de los años treinta.

El matrimonio o cómo hacer buenos negocios

O Rei da Vela cuenta, una vez más, la historia de amor entre Abelardo y Heloísa.³⁴ Pero no lo hace en términos

³⁴ La relación entre Abelardo y Heloísa se cuenta entre las más importantes historias de amor del medioevo. Pedro Abelardo (o Pierre Abailard, 1079-1142) fue un importante filósofo que se llamó a sí mismo “débil del corazón” y que tuvo amoríos con su discípula Heloísa.

medievales sino que ubica la acción en el Brasil de los años 30 en el negocio de unos prestamistas. En la oficina de Abelardo I se encaran dos grandes negocios: la usura y el matrimonio. Mediante la usura, Abelardo I y su secretario Abelardo II persiguen a los deudores llevándolos muchas veces al suicidio. Mientras Abelardo I es impiadoso, Abelardo II (quien se disfraza primero de domador y después de ladrón) representa la figura del reformismo, un socialismo que tiende a lo que podría denominarse un capitalismo con rostro humano y que era uno de los adversarios históricos de la Internacional Comunista.³⁵ Pero más que estas operaciones locales de poca monta, importa la “operación imperialista” en la que se envuelve Abelardo I al casarse con Heloísa de Lesbos, quien pertenece a una familia tradicional y latifundista, “una de las familias fundamentales del Imperio”. Abelardo I funciona como el burgués nacional que hace de nexo entre los sectores tradicionales y “Mister Jones”, el representante del imperialismo norteamericano que apadrina al nuevo matrimonio. Traicionado por su secretario (su doble), Abelardo I muere y quien se casa con Heloísa es Abelardo II, lo que hace que, pese a que el casamiento se haga frente al cadáver del usurero todavía fresco, se produzca el final feliz ante el que Mister Jones puede exclamar: “Good business!”.

La duplicación que se hace de la figura de Abelardo no solo tiene un gran poder simbólico (importa, más que el individuo, su pertenencia de clase: “somos una barricada de Abelardos”) sino que permite *completar* la historia amorosa. Lo que no llega a hacer el primero Abelardo (esto es, desposar a

³⁵ Abelardo II se autodefine como “el primer socialista que aparece en el Teatro Brasileño”, en *Teatro*, op.cit., p.74.

Heloísa), lo hace el segundo. La existencia del *otro* Abelardo hace que, pese a que las formas residuales ya no tengan su antiguo vigor, puedan persistir al punto de estructurar la obra y hacer cumplir el destino que les fue asignado a los personajes: la unión matrimonial. “Heloísa –se lee hacia el final de la obra– será siempre de Abelardo. ¡Es clásico!” (p.121).

La fuerza de lo residual logra imponer el cumplimiento de la forma aunque sea a través del doble grotesco que conforman el velorio (del primer Abelardo) y el casamiento (del segundo). ¿Cómo liberarse, entonces, de lo residual, desde el momento en que el “teatro de tesis” se propone superar ese destino siniestro? Desde el punto de vista formal, *O Rei da Vela* debe dirigirse permanentemente al público y nombrar lo residual para liberarse de él: exhibirlo, para liberarse de su maleficio. “Pero tu vida –dice uno de los personajes de *O Rei da Vela*– no irá mucho más allá de esta obra...” (p.117). Algo similar sucede en el final ya citado de *A Morta*. No se trata, sin embargo, de un procedimiento de estética de vanguardia. O, mejor, aunque pueda considerarse un procedimiento vanguardista, no incluye a la pieza en la órbita de las vanguardias estéticas que son, también, vistas como fuerza residual. En el comienzo de *O Rei da Vela* se describe la oficina del usurero en la que se amontona el repertorio (mobiliario) burgués: un retrato de *La Gioconda*, un escritorio Luis XV, un diván futurista. La vanguardia es parte del desván burgués. El mismo Pinote, encarnación del intelectual oportunista, llega a confesar: “¡Yo ya fui futurista!”.³⁶ Antes

³⁶ *Teatro*, op.cit., p.80. En el “Manifiesto Pau-Brasil”, Oswald también asume un sentido distanciado para el término futurista (“No hay lucha en una tierra de vocaciones académicas. Sólo hay uniformes. Los futuristas y los otros”), aunque en ese caso, obviamente, no alcanza a las vanguardias en su conjunto como parece hacerlo aquí.

que entenderlo como un procedimiento estético de vanguardia hay que verlo como un mecanismo subordinado a los objetivos políticos de desenmascaramiento que se propone la obra. No es un extrañamiento estético (que desautomatiza modos de representación o hábitos de lectura) sino un extrañamiento político. El pasaje de la vanguardia artística a la política, que había tenido su máximo punto de fusión o interrelación con la Antropofagia, se termina de consumir totalmente con esta obra, con un saldo favorable para los objetivos políticos. En este proceso, la acción estética no es vista como un “itinerario” sino como un error sin contribución alguna.

Sin embargo, la experiencia vanguardista de Oswald no fue en vano: uno de los elementos que hace a *O Rei da Vela* una obra explosiva es que la *tesis* nunca aparece del todo, la alegoría apunta a una totalidad pero con algunos restos que se resisten a ser integrados en esa dialéctica. La tesis se anuncia solapadamente por la negativa o en la voz de una radio que apenas llega a constituir un personaje: Oswald denuncia pero el desarrollo de su obra exhibe antes que un personaje modelo, un grotesco y ambivalente juego de máscaras.

Por eso considero más productivo, en lugar de establecer una crítica del determinismo que impulsa todas estas elecciones y construcciones de Oswald (delineadas en el marco de la versión comunista canónica de los años 30), detectar en cómo la perspectiva comunista implica el retorno de algunos núcleos atávicos o anti-anthropofágicos. Básicamente, la asignación de masculinidad al capitalismo modernizador y destructivo en la figura de Abelardo y de femineidad –en el cuerpo de Heloísa– a

la familia tradicional como sinónimo de pasividad y debilidad.³⁷ Pero además esta femineidad es desviada o ambigua, desde el momento en que Heloísa es lesbiana (se la llama “de Lesbos”) y accede al casamiento sólo para salvar a la familia. Los deseos burgueses terminan teniendo, como último objetivo, el resguardo de los intereses económicos de clase: el sexo no es parte de un impulso erótico sino una de las más apreciadas monedas de cambio. Hay ahí un núcleo siniestro donde confluyen burguesía y sexualidad que Oswald intentó exorcizar con un concepto de abolengo deplorable: el de *degeneración*.³⁸

El paradigma de la familia degenerada es, previsiblemente, el de la familia burguesa de Heloísa. Heloísa es propietaria y pertenece a los estamentos tradicionales, ligados al latifundio y al paternalismo, representados en la figura de su padre, el Coronel Belarmino, y de su madre, Dona Cesarina. Sus hermanos son João das Divãs, Totó Fruta-do-Conde y Perdigoto, todos ellos indefinidos sexualmente. De hecho, João es el nombre que se le da a Joana que es, en realidad, una mujer. Totó, otro de los hermanos, se presenta a sí mismo con una frase equívoca genéricamente: “Soy una fracasada” (p.91). Y Perdigoto, el hermano menor, es un borracho impotente que aparece vestido de soldado y haciendo el saludo fascista. Heloísa de Lesbos también posee esa ambigüedad sexual y aparece en la obra vestida de hombre, como solía hacerlo Marlene Dietrich, la primera estrella de cine en usar pantalones (una indicación

³⁷ En el caso de Abelardo se trata, de todos modos, de una masculinidad disminuida, en la medida en que debe ceder el derecho de pernada a Mister Jones.

³⁸ El término se utiliza con frecuencia como en este parlamento de Abelardo I: “Hasta el más *degenerado* de tus hermanos me será útil” (*Teatro*, op.cit., p.106).

escénica menciona a la *star* alemana para describir a Heloísa).

El tópico de la “degeneración” se remonta a los trabajos de Bénédicte-Augustin Morel y fue popularizado, a principios del siglo XX, por el libro *Degeneración* de Max Nordau que, entre otras cosas, lo utilizaba para denunciar la patología del arte y los artistas.³⁹ Usado para referirse a los decadentistas y a todo lo que se apartara de la moral burguesa, este concepto volvió a ser central en el debate con las vanguardias durante la década del treinta. No casualmente, el gobierno nazi alemán inauguró en 1937, en Múnich, la exposición *Arte degenerado*, en la que se mostraban obras de los más destacados vanguardistas europeos. Los usos que le imprime Oswald al término son, evidentemente, muy diferentes y están atravesados por el humor y la política (no hay rastros raciales ni patológicos en sus consideraciones). Sin embargo, no puede dejarse de lado el hecho de que Oswald se hubiera valido de la *anomalía sexual* al construir la imagen de sus antagonistas.

Según Sander Gilman, pensadores como Sigmund Freud o Karl Kraus repudiaron el modelo de la degeneración porque veían en él las cualidades generalmente adscriptas a la otredad.⁴⁰ Si bien no se trata de enfrentar a Oswald con Freud o Kraus, es importante determinar cómo el concepto de degeneración no solo articula amplias zonas de sentido de la obra sino que llega a plasmar personajes y situaciones, sobre todo las del segundo acto con la familia de Heloísa.

³⁹ Un eco de este traslado puede verse en la frase que le dice Abelardo I sobre la madre de Heloísa: “Ella es un personaje del gracioso Wilde. ¡Yo soy un personaje de Freud!” (*Teatro*, op.cit., p.93). Max Nordau le dedica un extenso pasaje de su obra a Wilde en el capítulo “Decadentes y estetas”, perteneciente al libro tercero: “El egotismo”.

⁴⁰ Sander Gilman: *Difference and Pathology. Stereotypes of sexuality, race, and madness*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1985, p.216.

El concepto de degeneración ya aparece en algunos textos polémicos que Oswald redacta en la década del veinte. En una respuesta que le escribe a Tristão de Athayde en 1927, se lee:

Y prefiero aclararle a usted que Nuestra Señora de la Aparecida jamás sale de mi bolsillo y que tanto en Europa como en Brasil una *saludable* vocación por el trabajo equilibra mis días.

Hago deportes. Corté relaciones con los artistas *degenerados* de mi tierra [...] No quise hasta hoy intimar con los *disolventes mentales* que usted cita, ni con Tzara ni con Breton ni con Picabia, el único a quien fui ocasionalmente presentado pero que me interesó poco. Por el contrario, tuve un gran placer al conocer mientras vivían a Satie y a Radiguet —¡la vuelta a lo clásico! Estimo inmensamente a Cendrars, Léger, Romain, Larbaud, Supervielle: la *salud* de París.⁴¹

Se escuchan aquí los ecos de un *arte de construcción* (como equivalente de *saludable*) que se opone al destructivo dadá o al envejecido arte académico nacional. Es en el seno mismo de la vida bohemia donde Oswald encuentra la alternativa

⁴¹ “Poesía Pau-Brasil (Respuesta a Tristão de Athayde)” en *Escritos antropófagos*, op.cit., p.32, subrayado mío. Este artículo fue publicado el 7 de abril de 1927, en el *Diário de Comércio* de San Pablo y es la respuesta a una carta a Tristão de Athayde, editada el 18 de setiembre de 1925 en *Jornal de Rio de Janeiro*. En el prefacio a *Serafin Ponte Grande* también se hacen referencias a una “fuente saludable” de sus posiciones de vanguardia y a su aspecto negativo, el “nudismo trasatlántico”, “conservador y sexual”.

de la salud como una salida tanto a la estrechez burguesa y también al caos surrealista. En la década del treinta, en cambio, la bohemia es considerada un doble de la vida burguesa: “La situación *revolucionaria* de esta bosta mental sudamericana se presentaba así: lo contrario del burgués no era el proletario ¡sino el bohemio!”. La base del nuevo antagonismo del Oswald de los años treinta lo proporciona la clase y un nuevo universal: el del comunismo, que ofrece un esquema historicista en el que la escisión (la muerte) es el único pasaje posible del pasado al futuro. Ya la oposición entre saludables y degenerados no se produce en el campo del presente sino en la escisión entre pasado y futuro que otorga la teleología partidaria. De allí que la misma valoración de la institución familiar no se haga —como en la antropofagia—, según consideraciones jurídicas y de modernidad de las costumbres sino a la luz de la dominación económica que ejerce el imperialismo. En la obra dramática, matrimonio y familia se fundan en el lacayaje y en la propiedad, y su supervivencia está garantizada por la herencia.⁴²

Esta visión totalizadora que sostiene la obra no debe llevarnos a una subordinación de todos sus aspectos a la visión historicista que comienza a impregnar la obra de Oswald. Ze Celso demostró, con su adaptación, que el humor sarcástico

⁴² En julio de 1929, la *Revista de Antropofagia* anunciaba el “Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia”, cuyo objetivo era pedir “algunas reformas de nuestra legislación civil y penal y en nuestra organización político-social”. En el decálogo que presenta, la mayoría de ítems se relaciona con la legislación de la familia: se pide, entre otras cosas, el “Divorcio” y la “Maternidad consciente”. En la visión antropofágica, la herencia, la propiedad y la figura paterna son los blancos de la crítica al orden social, y estos elementos se presentan también en *O Rei da Vela*.

permitía superar o dinamizar varios de estos aspectos. Otra lectura posible es leer la obra más allá de su historicismo, como un diagnóstico de la sociedad capitalista. Investigaré a continuación este camino.

Automatismo de la mercancía

La sociedad (el escenario y el conjunto de los personajes) se muestra como un “túmulo fantasmagórico”, una realidad espectral que sólo se mantiene viva por una fuerza que subordina a todas las otras: la fuerza todavía viva del dinero.⁴³ En *O Rei da Vela*, el dinero de Abelardo provoca suicidios y lacayajes, inspira alianzas y matrimonios, mueve la historia y cierra el relato. No hay resquicio en la obra que no esté mercantilizado: aun la relación supuestamente más pura, la de Abelardo y Heloísa, no es por amor sino un “good business” auspiciado por los norteamericanos.

Pero no basta con denunciar que en la mercancía se esconde el núcleo o el secreto de la sociedad capitalista (algo que, de todos modos, se sabe que afirmó el mismo Marx). Lo que hace interesante el trabajo dramático de *O Rei da Vela* es cómo Oswald coloca el problema en términos de representación escénica: la mercancía no pertenece a lo inerte ni a lo vivo sino que anima lo inerte y su efecto es, tanto para el público como para los demás personajes, el de lo *sinistro*. La vela, justamente, viene a exhibir esta naturaleza de la mercancía ya que es, de algún modo, un objeto animado. Una vez encendida, la cera o

⁴³ La expresión “túmulo fantasmagórico” está en *Teatro*, op.cit., p.121.

el sebo comienzan a derretirse y a consumirse. Sin necesidad de ser tocada, la vela se consume y sin saberlo se suprime a sí misma. En la obra de Oswald de Andrade, la vela puede ser leída como una materialización en miniatura de la forma-mercancía: vivifica lo inerte y mata lo vivo. Su autoconsumición marca el pasaje de un estado a otro (ya que es usada en los entierros y velorios) pero sus ganancias hacen que Abelardo continúe vivo y que sus deudores se suiciden (enriqueciendo aún más al prestamista). “Morir con la vela en la mano” es el último deseo de Abelardo, y la luz del final de la obra “emerge de la débil luz de la vela” (p.121): la vela es también el anuncio de una oscuridad inminente.

Pero la vela tiene además otras connotaciones: pese a que sus dividendos se reproducen en una sociedad capitalista, su naturaleza es pre-tecnológica y está ligada a la creencia y a la superstición, a un viejo orden no moderno pero que todavía, en un país semicolonial, produce lucro. El término “Rey”, que se le endosa a Abelardo, hace más irónicos estos rasgos. En el país semicolonial que la obra pone en escena, la vela es el signo de que todas las zonas de la vida cotidiana están mercantilizadas, aun la muerte (“¡Heredito un porcentaje de cada muerto nacional”, dice Abelardo) o la fantasía, como la isla del segundo acto que muestra un trópico estereotipado construido para vendérselo a Mister Jones.⁴⁴ La vela, entonces, anuda mundos diversos que sólo pueden subsistir en un país neocolonial en el que las creencias son casi medievales y los modos de vida, pseudo-capitalistas. Por eso los enamorados se llaman Abelardo y Eloísa,

⁴⁴ Ver Lucia Helena: *Uma literatura antropofágica*, Rio de Janeiro, Cátedra, 1981, p.126.

y no Romeo y Julieta, Werther y Lotte o Cecília y Peri.⁴⁵

Pero traídos de ese mundo medieval, lo que define a esos personajes (lo mismo que sucede, en otro plano, con Brasil) es su relación con la mercancía moderna (capitalista, imperialista, usurera). En su ambición de poseer, todos los personajes de la obra están poseídos por la forma-mercancía. Mister Jones confunde el *happy end* con el *good business*, Heloísa se reconoce “negociada como una mercadería valiosa” (p.81), Abelardo I termina suicidándose por dinero como lo hacían sus deudores, la familia del coronel Belarmino busca en el usurero su salvación financiera, Abelardo II termina casándose con Heloísa para garantizar los negocios del imperialismo. Uno de los casos más claros de mercantilización del deseo y de internalización de ese deseo es Heloísa, quien cree estar enamorada de Abelardo I, aunque acto seguido acepte casarse con su sucesor. Este vínculo entre dinero y deseo es el núcleo de ese “túmulo fantasmagórico”, de esa *muerte* como forma residual que es la máxima productora de lucro. La *vela* no es otra cosa que ese vínculo, la ligadura entre lo inerte y lo vivo. El mismo Abelardo I lo reconoce: “pero la gran vela es la vela de la agonía, aquella pequeña velita de sebo que desparramé por todo Brasil... En un país medieval como el nuestro, ¿quién se atreve a *pasar los umbrales* de la eternidad sin una vela en la mano?”.⁴⁶ Mayor es el número de muertos, mayor es la ganancia “y todo gracias a la venta de velas”.

En sus escritos sobre el surrealismo, Hal Foster asoció el

⁴⁵ Según Boris Fausto, en el comunismo de los años 30, era habitual la concepción de una sociedad dualista, dividida entre una premoderna (rural y arcaica) y otra capitalista, de incipiente carácter urbano (*A revolução de 1930*, op.cit., p.11).

⁴⁶ *Teatro*, op.cit., p.83, subrayado mío.

fetichismo de la mercancía de Marx y la noción de lo siniestro de Freud con el advenimiento de un nuevo tipo de sujeto. “In effect, –sostiene– the commodity becomes our uncanny double, evermore vital as we are evermore inert”.⁴⁷ Ya Marx había dado, para hablar de la fetichización, el célebre ejemplo de la prostituta que cuesta lo mismo que una mesa, por lo que parece que la mesa se moviera por sí sola. Y en su ensayo sobre lo siniestro, Freud reafirma la observación de Jentsch de que una de las fuentes de lo siniestro es “la semejanza de lo inerte con lo vivo cuando llega demasiado lejos”.⁴⁸ La consumición de la vela (y su carácter mercantil y siniestro a un tiempo) ya está independizada de la voluntad humana pero, a la vez, regula sus acciones. El fenómeno es el del *automatismo*, que se erige como una de las cuestiones claves del arte dramático oswaldiano. ¿Quién habla? ¿Quién actúa? Nadie. Todos son hablados, actuados o manejados como marionetas.⁴⁹ Ni siquiera

⁴⁷ Hal Foster: *Compulsive Beauty*, Massachusetts, MIT Press, 1995, p.128.

⁴⁸ Sigmund Freud: “Lo siniestro” en *Obras completas*, tomo 18, Buenos Aires, Losada, 1997, p.2483.

⁴⁹ El tema también aparece en *A morta* pero con un tono bastante diferente: la historia es una lucha entre los vivos y los muertos y el esfuerzo de “El Poeta” por hacer retornar al mundo de los vivos a su amada “Beatriz”. Compuesta de tres cuadros (“El país del individuo”, “El país de la gramática” y “El país de la anestesia”) y una introducción (“Compromiso del Hierofante”), la obra propone matar a los muertos (de lo que se encargan los “Cremadores”) que son un peso para la continuidad de la vida. Con una perspectiva más freudiana que *O Rei da Vela*, la “farsa” recurre a elementos del gótico y de los cuentos de misterio tratando de plasmar lo “bello horrible” (p.14). Ya desde un principio, se indica el clima mortuorio que atraviesa la obra y el hecho de que “el único ser en acción que está vivo es la Enfermera”. Además, en el primer cuadro “cuatro Marionetas, fantasmales y mudas, que gesticulan exorbitantemente sus aflicciones, indicadas por los parlamentos” (p.13) vuelven a traer el carácter siniestro del *automatismo* y su centralidad en el teatro oswaldiano. Frente a la acción de los cremadores, las marionetas implican una acción desligada de la voluntad que es la vitalidad que a los personajes les falta.

el “americano”, “el último que aparece y el único que habla”, llega a constituirse como un sujeto autónomo, ya que su única frase en toda la obra es “Oh! good business!”, como si su única tarea fuera testificar el éxito de las relaciones mercantiles sobre las humanas (amorosas, en este caso). Un mundo frío en el que la luz y el calor de la vela nada pueden hacer.

Graciliano Ramos fue el primero que advirtió que la clave de la obra de Oswald era la mercantilización de lo humano: “Las mercaderías humanas que circulan en este negocio son interesantes: están la mujer y el hombre que no es hombre, el literato que danza en la cuerda floja con miedo de avanzar o de retroceder, la polaca que se volvió importante y se transformó en polonesa, la suegra que no es de hierro, el sujeto que recibe dinero para organizar milicias, y la gente desollada, completamente sin piel y a la que todavía quieren seguir desollando como si todavía fuese posible”.⁵⁰ En la lectura de Graciliano, el sujeto es activo (desolla) a la vez que pasivo (es desollado), sin saber que eso lo conduce a su propia muerte. El sujeto, inmerso en el mundo de la mercancía, desea su propia muerte y es ese deseo el que *O Rei da Vela* pone en escena.

El *lenguaje de los funerales* está implicado con el tiempo histórico, con el anuncio de un nuevo mundo. Sirve como instrumento de disección de los sujetos y de su deseo en una sociedad entregada al automatismo de la mercancía pero también para imaginar un lugar de enunciación posible anclado

⁵⁰ Graciliano Ramos: “O teatro de Oswald de Andrade” en *Linhas Tortas*, São Paulo, Record, 1989 (1ª ed.: 1962), p.163.

en la vida misma. Ese lugar de enunciación no está en la lírica, ni en la vanguardia estética ni –mucho menos– en la comunión con la energía de los muertos mediante la devoración: ese lugar es plenamente político, aparece encarnado en “Radio Moscú” y promete un mundo en el que la mercancía ya no es sinónimo de relaciones humanas.



Maqueta de Hélio Eichbauer para el escenario de *O Rei da Vela* en la versión de 1967.



O Rei da Vela, de 1933, fue puesta por primera vez en escena por José Celso Martínez Corrêa, en 1967.

Bibliotecas errantes

Un error que descubre un continente es por lo menos tan válido como cualquier corrección tardía.

Saul Steinberg

Uno de los primeros gestos de la vanguardia fue abandonar la biblioteca y salir a las calles. Dejar a un lado las prácticas de gabinete –en donde la cabeza se inclinaba sobre los libros– para mezclarse en las voces y paisajes de las ciudades, en un caos de pies y piernas. Oswald de Andrade escribió en su *Manifiesto Pau Brasil* contra “el lado doctor, el lado citas, el lado autores conocidos” y también contra los “jurisconsultos”. El argentino Oliverio Girondo, en el manifiesto del periódico *Martín Fierro*, se enfrentó a quienes tenían “la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas”. Sin embargo, por más que aborrecieran las pesadas bibliotecas que les había legado el siglo XIX, los vanguardistas no dejaban de aparecer con sus libros de pequeño formato con la ilusión de instaurar un nuevo orden, una estantería que no fuera ajena a la “práctica culta de la vida”. De hecho, a fines de los años veinte, la “bajada antropofágica” se propuso armar una nueva biblioteca con el fin de sustituir a las anteriores. Pero el disperso Oswald, que nunca fue un archivista de sí mismo como sí lo fue Mário, nunca llegó a formarla. Más de veinte años después, en 1950, volvió a idear una biblioteca antropofágica con su tesis *A crise da filosofia messiânica*. En este ensayo me propongo recorrer ambos proyectos con el fin de fijar la imagen de esas bibliotecas errantes.

En *Vida e morte da Antropofagia*, Raúl Bopp cuenta que, entre los proyectos para el programado Congreso de Antropofagia de 1931, estaba la formación de una “Bibliotequita Antropofágica”. El diminutivo reivindicaba el formato pequeño, el texto breve, la escritura a escala reducida a la que eran afectos los vanguardistas. Libros de bolsillo. Según el testimonio de Bopp, la biblioteca tendría como volúmenes fundacionales *Macunaíma* de Mário de Andrade y *Cobra Norato* del mismo Bopp. También constaría de varias recopilaciones. Una de ellas sería “*Sambaqui* o restos de cocina” e incluiría artículos de la *Revista de Antropofagia* en su primera y segunda “dentición”. El título de la recopilación estaba tomado del tupí: “*samba* –explica Bopp– significa conchas, y *ki*, amontonado. Por lo tanto, *sambaqui* significa literalmente conchas amontonadas”. Otras recopilaciones eran una antología de “canciones de cuna”, basada en el repertorio de la cantante Elsie Houston (esposa de Benjamin Peret), un volumen sobre la “escuela brasileña” que proponía una renovación de los “programas de enseñanza” y el “Libro de *Fiestas y Feriados*”. En esta biblioteca que ponía a la antropofagia al alcance de todos no podían faltar los textos históricos: esto es, los testimonios de los viajeros sobre las tribus indígenas y sus costumbres, que tanto apasionaban a los integrantes del movimiento. Con el fin de –en palabras de Bopp– “catar residuos doctrinarios”, los miembros de la revista recopilaron y definieron a “los clásicos de la Antropofagia”: Thevet, Jean de Lévy, Hans Staden, Capistrano de Abreu, Martius, Couto de Magalhães, Montaigne y Jean-Jacques Rousseau y todos aquellos textos en los que irrumpía el mal salvaje. El indio antropófago (o lo que se imaginaba de él en un “pasado a posteriori”, para usar las palabras de Nietzsche) era el principio organizador de esa primera bibliotequita antropófago-oswaldiana.

Finalmente, ni el congreso —programado para el 11 de octubre en Vitória— llegó a realizarse ni la biblioteca llegó a construirse: la prometida “bajada antropófaga” se transformó en una diáspora, y sus antiapóstoles, dispersos por el mundo, se pusieron a escribir las necrológicas y los epitafios. El mismo Oswald empuñó la pala y comenzó a cavar su propia fosa para adornarla con el epitafio de lo que había sido y, gracias al comunismo, al que comenzó a adherir, ya no era. En ese extenso obituario de sus años vanguardistas que es el prólogo a *Serafín Ponte Grande* (1933), Oswald sólo rescata de su pasado que de su “anarquismo brotaba siempre una fuente saludable, el sarcasmo”. La antropofagia mordía y reía al mismo tiempo. Sarcasmo etimológicamente significa que muerde la carne, del griego “sarkasmos” (carne rasgada) y tiene la misma raíz que sarcófago (literalmente, carne comida). Terminaba una época y comenzaba otra; la biblioteca antropófaga sólo iría a retornar, bajo nuevas formas, con la tesis *La crisis de la filosofía mesiánica* de 1950.

La crisis de la filosofía mesiánica, en principio, no es una excepción a las tesis presentadas en las instituciones académicas. Como es de rigor, posee una extensa bibliografía: su listado de más de doscientos títulos configura la segunda biblioteca de la antropofagia. Si la colección anterior estaba básicamente regulada por el hallazgo de libros de viajeros sobre las costumbres de los indígenas, la biblioteca que se deriva de la tesis está formada por clásicos de todos los tiempos y es engañosamente canónica. Casi todos los títulos que podrían figurar en cualquier colección de Grandes Pensadores están ahí: desde Aristóteles y Platón hasta Heidegger y Freud, pasando por Spinoza, Descartes y Hegel. Junto a estos autores hay también hallazgos y autores

secretos o sorprendentes, y lo que caracteriza a esta bibliografía es la convivencia de autores muy disímiles entre sí, el modo en el que están citados y la ensalada de títulos que malamente se combina con el género tesis académica. Oswald hace un uso de los libros canónicos totalmente irreverente y sarcástico. En la biblioteca figura Platón con sus *Diálogos*, es cierto, pero Oswald nos recuerda que las calles de Atenas por las que se paseaban los filósofos eran “polvorientas”, que Sócrates era “el animador de la censura” y “el jefe de la literatura dirigida” y que con su “teatro dirigido y formalista” nos entrega una ética de la sumisión y la servidumbre. También figura Marx, pero no como filósofo sino como “novelista” (“novelista de la burguesía” lo llama), y uno de los filósofos estrellas del existencialismo de ese entonces, Karl Jaspers, también se encuentra en la bibliografía pero no como un pensador que entrega claves para pensar la angustia del hombre sino como alguien que “no comprende lo que significa, para la masa democrática que asciende, el deporte, los records, la gloria de Tarzán y la *glamour girl*”.

Dispuesta en estricto orden alfabético, la “Bibliografía” se deja leer como un catálogo humorístico o como la enciclopedia china de Borges: desde las *Obras* de Nietzsche, Ortega y Gasset o Bertrand Russel (contrariando toda precisión académica) al listado heteróclito correspondiente, por ejemplo, a la letra K: Pedro Kropotkin, Søren Kierkegaard, Wolfgang Köhler y Koch-Grümbert. ¿Qué puede esperarse de esta cena en la que se invita a un anarquista, un existencialista, un gestáltico y un etnólogo? ¿Qué nueva combustión promete el simple acercamiento o mezcla de elementos incompatibles o altamente peligrosos? ¿Desde dónde organiza Oswald su propia biblioteca? ¿Hay, entre todos estos libros, uno que le sirva como punto de apoyo

desde el cual mover la palanca de Arquímedes y así poner en vilo a todos los demás?

Du règne de la mère au patriarcat de Johann Jakob Bachofen es ese libro.⁵¹ La oposición entre matriarcado y patriarcado, que le sirvió a Bachofen para revisar los documentos de la antigüedad, regula ahora la construcción de la biblioteca, mucho más que los testimonios del descubrimiento y la conquista. Sin embargo, la presencia de Bachofen no sólo tiene que ver con la hipótesis que *La crisis de la filosofía mesiánica* se propone demostrar sino sobre todo con su *método* de investigación.

Según George Boas, la obra de Bachofen debe ser considerada en el ámbito de la *filosofía de la historia*. Jurista, antropólogo y docente en la Universidad de Basilea, su gran obra *El matriarcado (Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica)*, publicada en 1861, se propone demostrar la existencia de un derecho materno que habría precedido, en todas las culturas, al derecho que rige actualmente, de naturaleza patriarcal. La gran dificultad con la que se encuentra Bachofen radica en que para la imaginación patriarcal que domina en la historia humana la postulación de un derecho materno se presenta como un “rompecabezas sin solución”: no sólo no quedan sociedades regidas por el derecho materno sino que nuestras lecturas de los documentos están hechas desde siglos de derecho paterno. En polémica con el positivismo imperante en la época en la que escribió su libro, Bachofen rechaza la idea del mito como fantasía

⁵¹ Utilicé para realizar este trabajo: J.J.Bachofen, *El matriarcado (Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica)*, traducción e introducción de María del Mar Llinares García, Madrid, Akal, 1987.

mientras lo reivindica como *documento* y sostiene que el mito se forma alrededor de los hechos como una concha marina (algo así como un *sambaqui*). El mito no es una “basura sin valor”, sino algo que puede ser tratado como un documento.⁵² Complementariamente, la idea de unidad de la cultura lo lleva además a sostener que el Matriarcado es un estadio cultural y, por lo tanto, que no se encuentra confinado a un pueblo en particular. Con estas premisas, Bachofen hace una lectura de la documentación disponible sobre la antigüedad muy peculiar, buscando en relatos, mitos, objetos, testimonios e imágenes los *restos* que pudo haber dejado la existencia del derecho materno. Por eso, cuando Bachofen habla de la precedencia del estado matriarcal sobre el patriarcal no hay que entenderlo en un sentido meramente histórico, sino como la existencia de *algo* que sucedió en el pasado pero que actúa en el presente como lo expulsado, lo reprimido, en los silencios o huecos o en lo convertido en *destritus*. Son estos los trazos y vestigios que irá recogiendo Bachofen para ir armando su corpus materno.

La radicalidad de la postura de Bachofen se comprende mejor si se piensa en que uno de los textos sobre los que arma su demostración es la *Orestíade*, de Esquilo porque allí se ve claramente cómo el derecho arcaico que defiende a Clitemnestra es desplazado por la defensa que hacen de Orestes, el matricida, los dioses atenienses. Leído *après-Freud*, Bachofen parece decir que Edipo existió pero que antes estuvo el mito de Orestes. Y así también, podría decirse que en esa futura biblioteca antropofágica, la trilogía de Esquilo desplazaría de su lugar al omnipresente *Edipo* de Sófocles.

⁵² J.J. Bachofen, *El matriarcado*, op.cit., p.30.

Podría objetarse a todo esto que no se entiende cómo un método tan novedoso, al menos para un siglo dominado por la idealización de la antigüedad o por el sometimiento de sus fuentes a la mirada racionalizadora, puede haber llegado a conclusiones erróneas como lo son, desde una mirada científica, las de Bachofen. Para responder a esto podríamos recurrir a uno de los lectores más entusiastas de Bachofen: Walter Benjamin. En julio de 1934, Benjamin comienza a redactar un ensayo sobre Bachofen para, en principio, hacerlo conocer entre el público francés (como ya dije, recién en 1938 se vendría a conocer la primera traducción de su obra). Benjamin quiso publicar su ensayo en la prestigiosa *Nouvelle Revue Française* que, aparentemente, lo rechazó. Preocupado con la captura que el nazismo había hecho de Bachofen y del concepto de mito, Benjamin se propone, por un lado, mostrar cómo el autor suizo evita la idealización de la cultura griega a lo Winckelmann y el historicismo positivista a lo Mommsen; y por otro, cómo las lecturas nazis quieren hacer con Bachofen algo similar a lo que hicieron con Nietzsche: erigirlo en un representante de la anti-*Zivilisation* acorde con la ideología nazi. Es un momento clave porque en los años treinta se hace cada vez más innegable para los intelectuales que no podrán acceder a la dimensión política sin la participación de las masas. Frente a la explotación que hacía el fascismo de la imaginación colectiva, varios pensadores sostuvieron la necesidad de intervenir en esa constelación y para eso era necesaria una consideración no positivista de los mitos. Oswald mismo observaba en esos años “que las masas siempre tendieron a lo mitológico en su desarrollo espiritual”.⁵³

⁵³ En “Meu testamento”, *Os dentes do dragão (entrevistas)*, San Pablo, Globo, 1990. El ensayo de Benjamin se encuentra en portugués en *Obras escogidas*, San Pablo, Brasiliense, 1985.

La cuestión para Oswald era cómo evitar que la imaginación quedara sujeta al dominio patriarcal, y al líder despótico.

Tanto Benjamin como Oswald se opusieron al uso que el nazismo quiso hacer de Bachofen y, frente a la imagen del pensador irracional que querían dar los nazis, defendieron al ciudadano suizo, buen burgués, cristiano y afable, participante de la democracia de Basilea. O, como agrega Oswald, “un turista erudito y rico”. Es en el debate de los años treinta sobre fascismo y civilización que debe leerse la recepción de Bachofen: ¿cómo usar el mito, como un instrumento de dominio o de liberación? ¿Qué hacer con el pasado, hacer una reconstrucción historicista y restauradora o leerlo a contrapelo y con métodos de extrañamiento? Por eso, como señala Benjamin, importa más que la veracidad de la tesis de Bachofen el hecho de que su método constituye “la subversión del concepto de autoridad” representado por la figura paterna.

Oswald conoció las teorías de Bachofen a través de las lecturas de Engels y de Nietzsche pero fue sin duda la lectura de *Du règne de la mère au patriarcat*, una selección de escritos realizada por Adrien Turel y publicada en París en 1938, la que le permitió conocerlo más detalladamente. En su ensayo “Variações sobre o matriarcado”, incluido en *A utopia antropofágica*, afirma: “queda claramente establecido que el Matriarcado precedió al Patriarcado en toda la tierra” y, en la tesis, que “se deben a Bachofen, vulgarizado por Nietzsche, las primeras investigaciones sobre el Matriarcado”. Por medio de Bachofen, Oswald rearma sus ideas sobre la antropofagia y construye un método que, en la tesis, estará en una tensión permanente con una dialéctica algo básica que orienta a la historia teleológicamente hacia el retorno de un nuevo Matriarcado.

Justamente, la originalidad y la potencia de la tesis no descansan en el uso de la dialéctica sino en la utilización de Bachofen como principio organizador de la nueva biblioteca. En *La crisis de la filosofía mesiánica* Oswald hace una lectura muy personal y sintética del método de Bachofen:

Será necesario—escribe—crear una Errática, una ciencia del vestigio errático, para reconstituir esa vaga Edad de Oro, donde refulge el tema central del Matriarcado.

Errar puede ser aquí tanto alucinarse como caminar, según la evocación que sugiere el “Itinerarios. Itinerarios. Itinerarios” del Manifiesto Antropófago. Así como *vestigium*, etimológicamente, significa “seguir una huella”, la marca que deja el pie en la tierra (el *itinerario*), y también puede significar ruina. Todas connotaciones que combinan muy bien con la defensa que hace Bachofen del mito y los *detritus*.

La Errática es anti-mesiánica, surge de los pies y no de la biblioteca-cabeza. Tal vez como quería ver Benjamin en Bachofen, se trata de utilizar la imaginación para socavar el principio de autoridad y ese es tal vez uno de los impulsos que se sostiene con más persistencia en la obra de Oswald. No partir de la “realidad” de los hechos ni de su idealización, sino que partiendo de una hipótesis imaginaria (el poder materno) intentar detectar las represiones, los retornos y los residuos. Por eso no está mal volver una vez más a esa “bibliotequita atropofágica” y extraer de allí los textos que sirvan como manual de supervivencia o como receta de cocina contra el guisado de la autoridad. En el libro *Vida e morte da antropofagia*,

Raúl Bopp recupera uno de los textos ejemplares del canon de uno de “nuestros indigenistas” que serviría para dar lugar, en las sesiones del congreso de 1931, a las investigaciones sobre la “Indole Pacífica del Gentío”.

El jefe de una tribu, por atributos sobrenaturales, tenía poderes soberanos, marcadamente legítimos dentro de una determinada área (por ejemplo, la situada entre dos ríos que confluyen). Pero si en un momento el grupo quedaba disgustado con el jefe (ya sea por una conducta tiránica o por no haber cumplido lo que prometió) los componentes del clan no tramaban una revolución o una sublevación con el fin de usurpar el poder. Nada de eso. Toda la tribu, simplemente, se dislocaba hacia otro lugar y fuera de los límites de su jurisdicción y dejaba al jefe solo.

Dislocación, éxodo, sociedad contra el Estado, cuestionamiento de la autoridad mal ejercida: ahora podemos abandonar la biblioteca, estas palabras de 1931 trazan un espacio del porvenir.



Oswald de Andrade en los años veinte.

Heimatlos: antropofagia, montaje y alegoría

(Oswald de Andrade lector de
Navio de emigrantes de Lasar Segall)⁵⁴

En su tesis *La crisis de la filosofía mesiánica*, Oswald de Andrade evoca a Sócrates y dice que camina por las calles *polvorientas* de Atenas. El calificativo contrasta con el papel fundador del pensamiento occidental que se le atribuye al filósofo: no niega este hecho pero mediante un montaje (filosofía / polvo) subraya irónicamente un desfase entre la permanencia de la idea y la volatibilidad de lo terrenal, entre los orígenes de la civilización occidental y el ambiente anticuado y precario en el que se movían Sócrates y sus amigos filósofos. No el mármol (con el que se lo asocia habitualmente) sino el polvo. “Sin cesar —escribe Bataille— tristes mantos de polvo invaden las habitaciones terrestres y las ensucian uniformemente”.⁵⁵ Mediante la técnica del montaje, Oswald propone un nuevo origen, una nueva imagen del filósofo en la *polis*, que connota dispersión, errancia, contingencia, caducidad. No la cabeza que funda el pensamiento occidental sino los pies mugrientos de quien aprende caminando. No el mundo firme de las ideas sino la realidad volátil y dispersa del polvo.

Esta visión de la modernidad y de sus orígenes será la señal de distinción de la antropofagia a partir de los años

⁵⁴ Agradezco muy especialmente la lectura de Jorge Schwarz y Alexandre Nodari.

⁵⁵ Georges Bataille: *La conjuración sagrada (Ensayos 1929-1939)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p.43.

cuarenta, cuando Oswald comienza a recuperar el legado vanguardista en un movimiento que desembocará en la tesis de 1950. A la modernidad asentada del progreso, Oswald opone la modernidad del destierro y de la diáspora que, en plena guerra mundial, encuentra en las imágenes de Lasar Segall. Una modernidad de las ruinas y de las calles polvorientas, laberíntica entre los escombros, que resquebraja cualquier simulacro de permanencia y estabilidad. Una modernidad no hecha de hierro y cemento sino de polvo y arena.

Con motivo de la exposición de Segall en Río de Janeiro en 1943, Oswald descubre que el pintor –al que no lo unía una amistad particular– no es tanto el regenerado por la tierra brasileña en el que insistía cierta crítica, sino el “degenerado” errante que había sido exhibido por los nazis en la Exposición de Arte Degenerado de 1937. Realizada en Munich, la muestra contó con tres óleos y siete grabados de Segall. En “Diálogo contemporáneo [I]”, uno de los textos más sagaces escritos sobre el pintor de origen lituano, Oswald da con la palabra que será su llave de lectura: *heimatlos* (sin patria, sin hogar). A diferencia de Candido Portinari, Segall “expresa admirablemente nuestra época de migraciones lancinantes”.⁵⁶ No retrata lo sedentario, “los frutos de la tierra roja de Brodósqui que caracterizaron su aparición” (p.76), sino la genealogía del yo contemporáneo.

El lienzo *Navio de emigrantes* que Lasar Segall expuso por

⁵⁶ En *Feira das sextas*, San Pablo, Globo, 2004, p.77. También agrega en otro pasaje del mismo ensayo: “Todos los hijos naturales de Goebbels se reunieron en una conspiración taciturna para aplastar a Segall...” (p.77). Oswald recupera la figura de Segall en el mismo momento en que Mário desplaza sus preferencias por el pintor de origen lituano a la obra de Candido Portinari (debo esta observación a Jorge Schwarz).

primera vez al público en la exposición de Río llevó a Oswald a utilizar ese término que, en la Alemania nazi, designaba a aquel que se lo despojaba de su patria, su ciudadanía y su hogar. Su raíz *heim* (casa) es la misma de *unheimlich*, concepto freudiano que fue traducido como “lo siniestro” y que es lo no familiar o lo familiar que se vuelve extraño. *Heimat*, además, posee connotaciones afectivas de las que carece *Vaterland*, la otra palabra alemana para referirse a la patria. De esta manera, Oswald extraía a Segall de la red nacional en la que se lo consideraba. Y no solo eso, con el término *heimatlos* supera la oposición entre el extranjero o inmigrante bien posicionado (como era el caso de Segall) y el inmigrante pobre que viajaba en cubierta.⁵⁷ Una situación de despojo a la que nadie era ajeno y en la que Brasil no desempeñaba el papel de tierra prometida. Estar sin patria surge como la condición que une, que anuncia una comunidad por venir, a la vez que late en el yo moderno de quien escribe (en este caso, Oswald). Dispersión, contingencia, errancia, caducidad: el hombre moderno se asemeja al polvo o a la arena y Segall lo sabía, es más, lo había experimentado. Por eso, al mezclar arena con óleo, no sólo utiliza una técnica para trabajar la pintura y darle una superficie más rugosa. También está poniendo en la tela la condición del pintor y de los migrantes que retrata. La arena es orilla, tiempo, volatilidad, multitud, abigarramiento, dispersión. Es la ausencia de huellas, entre el mar y la tierra, si no fuera porque, en un momento, el

⁵⁷ Sobre estas cuestiones ver la excelente exposición sobre *Navio de emigrantes* realizada en el Museo Lasar Segall y los agudos ensayos de Moacyr Scliar, Paulo Sergio Duarte, Jorge Coli y Celso Lafer reproducidos en *Navio de migrantes*, catálogo, San Pablo, Museo Lasar Segall/Imesp, 2008.

pintor la tomó en sus manos, la mezcló con el óleo y la usó para sus retratos dejando su huella artesanal.

Judío errante

En las primeras décadas del siglo XX, las migraciones por todo el orbe alcanzan proporciones inéditas. En los inicios del siglo tenían que ver principalmente con la falta de trabajo, la modernización y los programas políticos de los Estados, pero con la Primera Guerra Mundial adquirieron un carácter mucho más dramático que el que ya tenían. Los judíos, que no gozaban de ciudadanía en muchos de los países europeos, se encontraron ante una situación muy compleja que se agudizó, en las zonas cercanas a Rusia, con la Revolución de 1917. Para ese entonces, Lasar Segall se encontraba en Alemania, adonde había llegado en 1906 para ingresar a la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín, pero el impacto de la Revolución debe de haber sido tremendo ya que Lituania pertenecía a la Rusia zarista. Pese a que se había podido integrar a los grupos de Berlín y después de Dresde, eso no lo exceptuaba de las conmociones de la migración. Del mismo modo que cuando se dice que asumió la nacionalidad brasileña en 1927: tan importante como adquirir una nacionalidad es enfrentar la necesidad de tener que pedir otra. Es que Segall no pertenece a esos judíos que Joseph Roth denominó “occidentales” sino que fue en el sentido amplio del término un “judío de la Europa oriental”. En *Judíos errantes*, de 1927, Roth sostiene que hay tres tipos de judíos europeos: los

occidentales, los alemanes y los orientales.⁵⁸ En el momento en que escribe sus artículos, “el país de las posibilidades ilimitadas no era Estados Unidos de América sino Alemania” (p.9). Era a Alemania donde llegaban judíos de todas partes, sobre todo de las zonas más paupérrimas de la Europa oriental. Las críticas más ácidas de Roth en sus reportajes son hacia los judíos alemanes, a los que les recrimina haberse creído en igualdad de condiciones que los ciudadanos alemanes y despreciar a los judíos orientales -desarrapados y en tránsito- de los que siempre trataron de diferenciarse. Esa crítica estaba dirigida a los judíos cultos, artistas, músicos y escritores, que creyeron que la cultura alemana era Goethe y Beethoven.

Segall tenía una doble condición porque, como artista, se había integrado a diversos grupos, primero en Berlín y después en Dresde, pero por su origen era judío oriental. En ese sentido, no llega a ser en términos estrictos lo que Joseph Roth definió -al hablar de los judíos orientales- como *personajes con bultos*: “Son residentes. Indigentes residentes. Lo provisional se ha convertido para ellos en una forma de vida estable, y en su desarraigo han echado raíces”.⁵⁹ En esa errancia de ciudad en ciudad, los judíos orientales comienzan a cambiar sus preferencias, y en vez de tener la esperanza de instalarse en Berlín, anhelan con viajar a Estados Unidos. Segall, pese a venir de Lituania, parece haberse incorporado rápidamente a la elite de artistas locales,

⁵⁸ La procedencia de Roth era diferente a la de Segall, ya que el escritor era originario de Galitzia, territorio que no estaba bajo el poder del zar sino del emperador austrohúngaro. Pero como observador de las migraciones europeas y habitante de Viena, Berlín y París, Roth supo, en sus textos periodísticos y ficcionales, plasmar como nadie el drama del judío oriental.

⁵⁹ Joseph Roth: *Crónicas berlinesas*, Barcelona, Minúscula, 2006, p.63.

tal vez porque él venía de una familia culta y acomodada dentro de su comunidad (el padre era *sojfer* o escriba). Sin embargo, la situación se fue poniendo cada vez más difícil y el viaje a América se fue convirtiendo en una posibilidad (en su caso, a Brasil, donde tenía parientes).

En el desplazamiento a América se producen, según Joseph Roth, dos hechos significativos. En primer lugar, al llegar a Nueva York los judíos encuentran que “allí hay judíos que son aún más judíos que los judíos, a saber: los negros. Allí un judío es, ciertamente, un judío. Pero es un blanco y eso es lo principal. Por vez primera se le ofrece una ventaja a su raza”.⁶⁰ La experiencia puede no ser ajena a la que Segall tuvo en Brasil: la semejanza de algunos retratos de negros con los de migrantes, con los ojos negros como vaciados, recupera el sustrato de una experiencia común que hace a la modernidad diaspórica de unos y otros. Hasta hay un dibujo titulado *Favela*, de 1930, que establece una analogía entre el *morro* y el navío (aunque el ánimo de los personajes sea opuesto).

La otra observación de Roth se vincula con el viaje transoceánico.

El judío oriental -escribe Roth- está acostumbrado a errar a través de anchos países, pero no por los mares [...] La estepa no le da miedo, como tampoco lo ilimitado de la llanura [...] Pero en el mar no se sabe dónde está Dios. No se reconoce dónde está el *misraj*. No se sabe cuál es

⁶⁰ Joseph Roth: *Judíos errantes*, Barcelona, Acantilado, 2008, p.111.

la situación de uno respecto del mundo. No se es libre. Se depende del rumbo que el barco ha tomado. Aquel que lleva tan dentro de la sangre, como la lleva el judío oriental, la conciencia de que cualquier momento puede ser bueno para huir, no se siente libre en un barco. ¿Adónde puede ir, para salvarse, si algo sucede? El judío oriental viene salvándose desde hace siglos. Siempre está sucediendo, desde hace siglos, algo amenazador. Desde hace siglos huye siempre. ¿Qué puede suceder? ¿También pueden estallar *progroms* en un barco? ¿Adónde dirigirse entonces?⁶¹

El navío, desde esta perspectiva, surge con una doble significación: es la marcha a la deriva de los errantes y, a la vez, la tristeza por no poder huir, de haber perdido la extensión para la fuga. Lasar Segall le relató a Oswald una experiencia en este sentido que después el autor de *Serafín Ponte Grande* contó en “Diálogo de las voces segalianas”, ensayo que publicó en la *Revista Académica*, en el número dedicado a Segall: “Una noche contóme en su expresiva charla el artista de *Los emigrantes* [sic] uno de los episodios máximos de su vida de *heimatlos*, cuando entre las fronteras de dos países tomara un tren sin saber a qué destino lo llevaba, si para la fuga o para la prisión. De esta ansia parece haber brotado el pánico de su obra. Son sus figuras, colores y composiciones una demostración plástica del ser que lucha y se desdobra entre la agonía del vivir y la certeza de la

⁶¹ Joseph Roth: *Judíos errantes*, Barcelona, Acantilado, 2008, p.108.

muerte”.⁶² Es esta situación de peligro permanente, antes que la integración feliz a la patria que lo albergó, la que le interesa a Oswald: un *pánico* conmovedor que hace de su vida una agonía, una lucha -como propondrá en su lectura- entre el ícono y la revolución, entre la infancia perdida y el futuro.

La visión de Joseph Roth es la de alguien contemporáneo a los hechos pero que sin embargo capta perfectamente, más allá de algunas simplificaciones, la experiencia de la diáspora judía. Faltaban varios años para el nazismo pero Roth ya detecta la virulencia de la intolerancia y la obcecada negación de los judíos frente a los anuncios del desastre (en su novela *La tela de araña* no había sido menos profético). Ya después del ascenso nazi al poder, hubo otra voz que reflexionó agudamente sobre

⁶² El texto “Diálogo de las voces segalianas” fue traducido al castellano en *Judaica*, núm.155, Buenos Aires, mayo 1946, en un número dedicado al pintor. En la introducción al número se explican las razones que llevaron a *Revista Académica* a dedicarle un número a Segall. La introducción dice así: “Además del grande número de personas que desfilaron por la exposición (en tres semanas el libro de visitantes registró más de 12000 firmas) ella originó una viva agitación [...] además del aspecto puramente artístico, es preciso recordar también uno político. Aprovechando la oportunidad, que les pareció excepcional, algunos elementos conocidos por sus elementos fascistas trataron de crear un ambiente que les permitiese proseguir sus actividades delictuosas, después de la declaración de guerra del Brasil a las naciones del Eje, suscitando una feroz campaña contra el ‘arte degenerado’ del gran pintor. La reacción de los artistas e intelectuales brasileños, empero, no se hizo esperar, desmoralizando de golpe aquella tentativa”. Con motivo de estos ataques, Murilo Miranda ideó un número de desagravio. El número de *Judaica* reproduce esta editorial además de varios artículos de la *Revista Académica*, entre ellos los de Oswald y Mário de Andrade. Ver Jorge Schwartz: “Segall, una ausencia argentina. Notas para la primera retrospectiva en Buenos Aires” en *Lasar Segall. Un expresionista brasileño*, MALBA / Museu Lasar Segall, São Paulo, Takano, 2002, p.284.

el estatuto del *refugiado* como una categoría clave de la política contemporánea. El mismo año en que Segall expone *Navio de emigrantes* en el Ministerio de Educación de Rio de Janeiro, Hannah Arendt publicaba el ensayo “Nosotros los refugiados” en *The Menorah Journal*, un pequeño periódico judío de Nueva York.⁶³ En este ensayo, Arendt evoca a un tal Mr. Cohen que en Berlín era 150% alemán, que en 1933 se mudó a Praga donde fue 150% checo y después se mudó a Viena hasta llegar a París. Cohen es un negador pero no le faltan razones: “nuestra identidad cambia tan frecuentemente que nadie puede descubrir cómo es realmente”. Pero a diferencia de Cohen, también hay muchos que enfrentan su condición de *parias* y obtienen así una ventaja inestimable: “para ellos la historia no es más un libro cerrado y la política no es más un privilegio de los gentiles”. Esta apertura a la verdad y a la historia es central en la política contemporánea porque pone en su centro la figura del refugiado. Como lo que les está pasando a esos judíos de Europa les pasará también a las poblaciones de los países europeos, concluye Arendt, los refugiados judíos “representan la vanguardia de su pueblo”. Esta parece haber sido la idea de Segall sobre aquellos a los que retrató. Como no los observaba desde el país de llegada, no los llamó *inmigrantes* sino *emigrados*, subrayando más el despojo que la reintegración. Como los consideraba expulsados, los llamó así y no *migrados*. En ese fragmento, como vio muy bien Oswald, Segall no quiso expresar un drama particular sino un fragmento de la historia contemporánea.

Segall no observa a sus personajes desde la orilla ni desde

⁶³ En castellano fue incluido en Hannah Arendt: *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*, Barcelona, Paidós, 2005.

la cubierta, no los ve desde la tierra prometida ni tampoco se mezcla con ellos. En este punto se hace central comprender por qué, en *Navio de emigrantes*, el pintor asumió el punto de vista elevado, desde la superestructura del transatlántico, para retratar el destino de su pueblo o la condición moderna por excelencia: ser un *heimatlos*. Por qué en vez de incluirse como figura en pánico prefirió la panorámica.

En *IIIª Classe* (1928), una de las tantas ilustraciones que hizo en sus viajes transatlánticos, Segall ofrece una visión del barco de migrantes pero desde una perspectiva diferente a la del cuadro. Se observa desde la proa pero en una posición aérea que es imaginaria. El “motivo del vuelo” del que habla Mário de Andrade en su ensayo para el catálogo de la muestra de 1943 se materializa en el punto de vista adoptado por el pintor. En la cubierta se ve a los grupos en posiciones bastantes similares a la de *Navio de emigrantes*. En la superestructura, el capitán observa a los pasajeros de la segunda clase fumando una pipa. El diseño tiene una estructura piramidal que se crea mediante una falsa perspectiva ya que, por el punto de vista adoptado, el capitán debería verse más pequeño que sus pasajeros. Pero sucede lo contrario: su tamaño es desmesuradamente grande y el detalle de sus rasgos contrasta con los rostros en blanco de los migrantes. Majestuoso e impertérrito, es el único al que el destino no le hace inclinar la cabeza. La posición del capitán es la misma que ocupa el ojo de pintor en *Navio de emigrantes*, en donde se observa a los personajes desde la sobrecubierta. Pero al borrar el cuerpo que observa desde un lugar elevado, Segall también suprime la existencia de una distancia jerárquica. Esta supresión de la distancia tiene algunos rasgos peculiares que se pueden poner de relieve si se confronta la obra de Segall con otra que le es afín y a la que ha inspirado.

En 1956, Antonio Berni pinta *Los emigrantes* en homenaje a Segall. La escena se asemeja a la del cuadro de Segall pero con algunas modificaciones esenciales: el cielo y el anuncio de las palomas desaparecen en la obra de Berni y el punto de vista adoptado no es el de la sobrecubierta del barco sino una más cercana, también artificial (los pasajeros son puestos en una posición escalonada vertical), pero en la que el pintor parecería estar también en 3ª clase, compartiendo el mismo espacio que sus retratados. Dos elementos que incorpora Berni sugieren, si no una crítica, por lo menos una distancia con la visión adoptada por Segall: el uso de una paleta muy variada con colores fuertes y el detalle puesto en cada retrato, subrayando no sólo los gestos sino también diferencias entre las ropas y las posiciones. Segall, en cambio, usa una paleta uniforme y una gestualidad y posición de los cuerpos que recorre a todos los personajes, como si buscara una tonalidad común, o la construcción de una comunidad (de lo común) por la existencia de un mismo destino. Segall pinta una multitud y disuelve la identidad individual o la conecta con otras; Berni retrata un grupo (quince personas) de diferentes sexos y edades, cada uno constituyendo alguien particular.

Es posible que el compromiso de Berni con el Partido Comunista, en ese año particularmente poderoso, después de su viaje a Santiago del Estero y de la exposición en la Galería Creuze de Moscú, en 1955, lo haya llevado a adoptar determinadas soluciones: en primer lugar, la inclusión del pintor en la tercera clase como un luchador más y, en segundo lugar, la importancia dada a la pareja central, en la que la mujer embarazada lleva un vestido rojo, con todas las connotaciones propias de ese color. La solución de Berni resulta hoy menos aguda que la de Segall porque, a fuerza de identificarse con los otros, anula la diferencia

existente entre el pintor y los retratados. Ponerse en el lugar del otro es más efectivo pero a costa de anular la distancia material que separa al pintor (consagrado) de los migrantes. Al dotar a cada personaje de particularidad y de un poder de expresión propia, el poder alegórico de la imagen modulada según un mismo *pathos* de Segall, se pierde en beneficio de la construcción de un símbolo: los emigrados traen el cambio y la Revolución.

El punto de vista adoptado por *Navio de emigrantes* suprime entonces la distancia jerárquica pero sin llegar a la idea de *compartir un mismo lugar* que hay en Berni, sino señalando una distancia (la toma a vuelo de pájaro) y a la vez una continuidad. Por medio de un procedimiento que ya había utilizado Picasso en *Las señoritas de Avignon* con la mesa y las frutas, la cubierta de tercera clase *continúa* en el borde del cuadro como si se extendiera hacia el lugar en el que está el espectador.⁶⁴ Jorge Schwarz, en su ensayo “Segall, una ausencia argentina”, cuenta que lo que inspiró al artista a hacer el cuadro fue enterarse, por el *Diário da Noite*, de la existencia de un barco “sin norte”, llamado Navío Fantasma. Eran, en palabras del pintor, “*exiliados del mundo*”. Mediante su procedimiento de distancia, borramiento de jerarquía y continuidad de la cubierta hasta los límites de la tela Segall resuelve la relación que tiene con su tema y evita tanto la solución sentimental como el entusiasmo político. Lo que se aparece es la gran historia patética que se alegoriza ante nuestros ojos como un testimonio del momento permanente de pánico y desesperación.⁶⁵

⁶⁴ Para un análisis de este efecto en Picasso, ver Leo Steinberg: *Outros critérios*, São Paulo, CosacNaify, 2008, p.214.

⁶⁵ No hay que olvidarse de que el proceso de composición del cuadro se da en los años en los que nazis están conquistando Europa y venciendo en el conflicto bélico.

El Navío como alegoría

En el intento que hace Mário de Andrade por insertar a Segall en el arte brasileño, el *Navío de emigrantes* emerge como un símbolo. “Vidas silenciosas”, el texto que le dedica en la *Revista Acadêmica* (y que reproduce *Judaica*), comienza con estas palabras:

En su *ascensión* contemporánea hacia las formas y las nociones ideales, Lasar Segall está creando obras que son en realidad no sólo aquello que ellas muestran en su representación, sino que realizan toda la identidad interior de un *símbolo*, en el sentido psicológico moderno de esta palabra.⁶⁶

Para Mário, Lasar es un “artista-filósofo”, que da a cada cuadro, a cada asunto, a cada sentimiento o idea “un valor de trascendencia”. Trascendencia y ascensión son las dos operaciones simbólicas que dotan a ese navío de una direccionalidad, y un objeto -el pájaro- logra sintetizar todas las vicisitudes representadas.

Donde Mário ve a un artista-filósofo, Oswald encuentra un artista-dramaturgo. En su ensayo, después de una breve introducción, se desarrolla una pieza escénica “en un amplio estudio con cortinas corridas” y en el que dialogan Ícono y Revolución. *Navío de emigrantes*, a los ojos de Oswald, no es un

⁶⁶ En *Judaica*, núm.155, Buenos Aires, mayo 1946, p.199, subrayados míos.

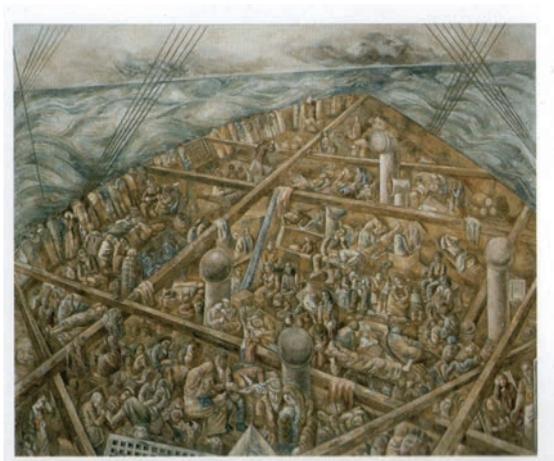
símbolo sino una alegoría.⁶⁷ El pintor pinta con la cabeza y “las manos y el pincel [hacen] una prolongación accesoria de lo que él recibe, sufre y *alegoriza*” (p.201). La imagen materializa la historia (ya no es más un libro cerrado como observaba Arendt) y agudiza la tensión entre la representación del ícono y la construcción de la revolución, entre la pintura y la arquitectura, entre la devoción religiosa y la épica miguelangelesca, entre el destino de tragedia y la acción del drama. Lo que hace que no se reduzca nunca esta multiplicidad agónica es que, pese a que “la revolución recibe al sin-patria y lo acoge en el mar de los que emigran, entre las víctimas de los pogróms y de las guerras” (201), esta integración no suprime el abandono al que se ven arrojados esas criaturas. Por eso cuando la Revolución dice “Yo soy el futuro”, el Ícono responde: “Yo soy la permanencia”. El sentido trágico de la vida es ineliminable y el sufrimiento no redime.

Las aguas que arrastran a la embarcación son las de la historia. El navío es un fragmento, cifra de una decadencia que encuentra en el pueblo judío su paradigma. Un ícono melancólico que se ofrece a nuestra contemplación con un “sentido perturbador” que ninguna revolución podrá disipar. La arena permanece.

La situación de los refugiados y del *heimatlos* cambia el eje de la antropofagia hacia un nomadismo de la dispersión y lo torna alegoría abriéndolo a la fluctuación del devenir histórico. A partir de esta lectura de la gran obra segalliana, Oswald -de un

⁶⁷ Mário plantea en el texto de la *Revista Académica* sus dudas en relación con la lectura alegórica: “Cada obra actual del pintor congrega un ramillete de imágenes, de ideas, de asociaciones y *basta* de alegorías” (subrayado mío).

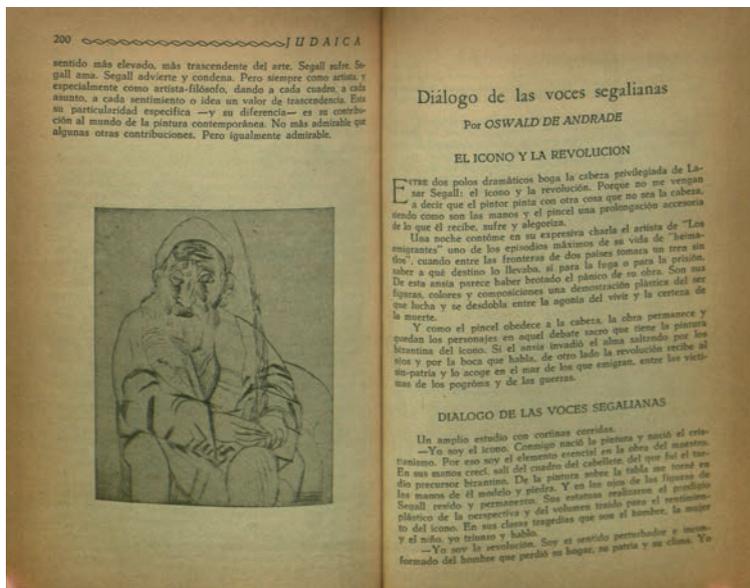
modo que es muy típico de sus últimos años- sostiene *al mismo tiempo* el montaje vanguardista que fue su arma privilegiada en los años veinte y la dialéctica teleológica que defendió en sus años comunistas. La arena y la proa. La *Errática* y la comunidad. La duplicidad antagónica y la apertura alegórica. Como supo verlo en Sócrates, el *polvo* no cesa, el polvo permanece y en esas calles arenosas caminamos.



Navio de emigrantes de Lasar Segall, 1939/1941.



Número de *Judaica* dedicado a Lasar Segall, mayo de 1946, que traduce la brasileña *Revista Acadêmica*.



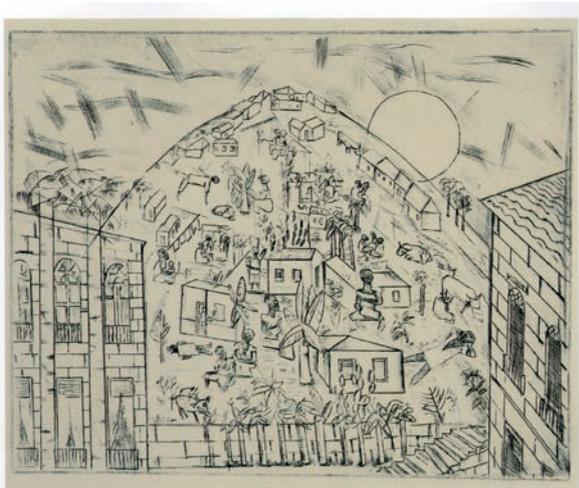
Artículo de Oswald de Andrade en el interior de *Judaica*.



Los emigrantes de Antonio Berni, 1956, en homenaje a Segall.



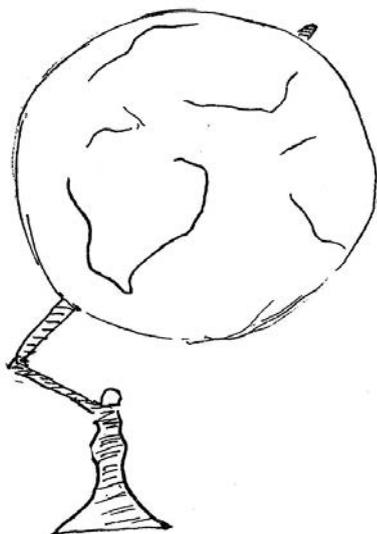
III clase de Lasar Segall, 1928.



Favela de 1939 de Lasar Segall: otros excluidos en un ámbito muy parecido al de un navío.

La única ley del mundo⁶⁸

Alexandre Nodari



crônica

Érase una vez
El mundo

(Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade)

⁶⁸ El presente ensayo retoma y desarrolla una lectura sobre el Derecho Antropofágico que realicé, bajo orientación de Raúl Antelo, en mi disertación de maestrado, *A posse contra a propriedade*, defendida en el Curso de Pós-Graduação em Literatura de la Universidade Federal de Santa Catarina en el 2007, y financiada por la CAPES (la disertación está disponible en: <http://culturaebarbarie.org/alexandre.pdf>). Agradezco a Flávia Cera y a Victor da Rosa por la lectura atenta de las versiones preliminares de este texto, así como a Gonzalo Aguilar no sólo por la invitación a colaborar en este libro sino sobre todo por el diálogo constante que trabamos, diálogo enriquecedor y estimulante. Creo que compartimos una visión común: que la comprensión de la Antropofagia no puede agotarse en el *impasse* culturalista entre lo nacional y lo cosmopolita (unidos por el signo común de la asimilación crítica), sino que exige, para hacer uso de las palabras de Walter Benjamin respecto de Edgard Dacqué (biólogo al que también Oswald de Andrade admiraba), una “integración de las áreas que desmonta las barreras del conocimiento especializado y del pensar especializado, que presiona la unidad y la continuidad de la opinión y que permanece en un contraste distinto con la forma tradicional de tal unidad: el sistema”. Sólo así podremos captar toda la extensión de la Antropofagia que, ya decían sus defensores, “no es una revolución literaria. Ni social. Ni política. Ni religiosa. Ella es todo eso al mismo tiempo”. Para finalizar, cabe mencionar que trabajé más detenidamente en otros artículos, sobre algunos aspectos abordados aquí, de allí que remita a ellos en las notas.

1. Al comienzo del *Manifesto Antropófago*, la Antropofagia es presentada como una ley – o mejor, como la “Única ley del mundo”⁶⁹. Poco después, en un gesto que le es característico, Oswald de Andrade “reduce”⁷⁰, por así decir, todo el contenido de esta Ley a un único precepto que más bien parece la sanción

⁶⁹ Todas las citas de la *Revista de Antropofagia* (incluyendo las del *Manifesto Antropófago*), de ahora en adelante también mencionada simplemente como *Revista*, fueron extraídas de la edición facsimilar (*Revista de Antropofagia*: 1ª y 2ª edições, San Pablo, Abril, Metal Leve, 1975) y fueron actualizadas en su ortografía.

⁷⁰ El gesto oswaldiano de “reducción” es interpretado, la mayoría de las veces, como la superioridad de su capacidad intuitiva sobre la analítica, aunque con divergencias en cuanto a la valoración de tal superioridad. Con todo, tal vez fuese más fructífero preguntar si no estaríamos frente a una opción metodológica immanente a la operación antropófaga. Es necesario recordar que el procedimiento de “reducción” reaparecerá, bajo otra forma, en la idea de “reducción sociológica” con la cual el sociólogo Alberto Guerreiro Ramos propuso nada menos que la “asimilación crítica” de los “productos científicos importados” (Alberto Guerreiro Ramos: *A redução sociológica*, Río de Janeiro, EdUFRJ, 1996, p. 86). La sintonía estridente con la Antropofagia fue señalada por Haroldo de Campos en “A poesia concreta e a realidade nacional” (publicado, en 1962, en el cuarto número de la revista *Tendência* de Belo Horizonte) y retomada en “Uma poética da radicalidade”, donde el concepto de “reducción sociológica” es resumido del siguiente modo: “En unas determinadas circunstancias se forma una conciencia crítica, que ya no se satisface más con ‘la importación de los objetos culturales acabados’, sino que se cuida de producir otros objetos en las formas y con las funciones adecuadas a las nuevas exigencias históricas; esa producción no es sólo de ‘cosas’, sino también de ‘ideas’” (Haroldo de Campos: “Uma poética da radicalidade” en Oswald de Andrade: “Poesías reunidas” en *Obras completas*, Vol. VII, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, INL, 1972, p. xxxiii-xxxiv). Es probable que la “reducción” forme con la “Errática” los dos polos metodológicos (equivalentes, en este sentido, al “estilo telegráfico y a la metáfora lancinante” que caracterizarían la escritura de Oswald de Andrade, según uno de sus personajes) sin los cuales las proposiciones antropófagas no pueden ser comprendidas en toda su amplitud.

legal de lo ilegal: “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”. El “Derecho Antropofágico” no sólo es enunciado *como* la “Única ley del mundo”, sino que también es enunciado *por* una ley única; una ley única con un solo artículo que, de algún modo, se asemeja a la fórmula de Mayo del 68: “Prohibido prohibir”. ¿Pero de qué manera toda la ley del mundo puede ser condensada en un único precepto? Y más aún: ¿cómo entender una ley que, así reducida, parece desactivar la Ley?

2. El estatuto del Derecho Antropofágico es todo menos claro. ¿Se trata de una ley universal – la “Ley del hombre” – o de una ley particular – la “Ley del antropófago”? ¿O se trata del hombre que es subsumido en el antropófago? ¿Es una ley ya en vigor, como el *Manifiesto* por momentos parece indicar, que rige la historia humana –“Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz”–, o, muy por el contrario, como el texto también lo indica, de una norma programática, de una utopía a realizarse *contra* el *status quo*: “Contra la realidad social, vestida y opresora, inventariada por Freud – la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama”? ¿Es una ley primitiva que hay que rescatar –“Antes que los portugueses descubrieran Brasil, Brasil había descubierto la felicidad”– o una ley que, cuando se realice, “El cine americano informará”?

3. El *Manifiesto Antropófago* que, podría decirse, no pasa de un extenso comentario al Derecho que preceptúa, parece haber sido redactado a la sombra de la duplicidad: la de una ley

que deroga la ley, la de lo particular y de lo universal, la de lo primitivo y de lo tecnológico, la del ser y la de lo que será. De este modo, por un lado, hay una acentuación en el programa a ser cumplido, como en los “guiones”, que remiten no sólo a los lugares por los cuales “caminamos”, sino también al cine, esto es, a lo nuevo: “La edad de oro anunciada por América. La edad de oro. Y todas las *girls*”; por otro, tal utopía parece siempre llevar hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo que ya “teníamos”: “Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro.” Tal vez lo mejor no sea ver aquí una estructura paradójica —aunque la Antropofagia esté repleta de paradojas— ni la necesidad de una opción binaria. La temporalidad que se manifiesta es la de un “mundo no fechado”, lo que no quiere decir sin historia: mejor sería decir que la Antropofagia aparece en la forma de una historia *sin* fecha, para hacer una parodia con el título de un cuento de Mário de Andrade.⁷¹

4. Si estamos en lo correcto, entonces, el recurso al pasado es

⁷¹ Me refiero aquí a la “História com data” [“Historia con fecha”]. Repleto de *pastiche*s, citas de periódicos futuros, y hasta de un supuesto plagio involuntario, el cuento trata del trasplante del cerebro intacto del obrero José (fallecido y con el cuerpo destrozado) al cuerpo intacto del piloto también muerto Alberto de Figueiredo Azoe (cuyo cerebro fue alcanzado en un accidente de avión), o sea, aborda la apropiación en su forma extrema: en el cuerpo. Por lo tanto, no fue en vano que Raúl Antelo haya visto, en esta ficción de 1921, bautada por el “transformismo”, “un laboratorio ficcional de la rapsodia escrita cinco años más tarde”, o sea, de *Macunaíma, o herói sem nenhuma caráter* (lo que también quiere decir: el héroe sin propiedades) (Raúl Antelo: “Macunaíma: apropriação e originalidade” en Mário de Andrade: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Coleção Arquivos UNESCO, 1988, p. 255).

siempre también una redefinición del presente, y en la definición de qué cosa es un particular (el antropófago), está en juego lo universal. Esto explica la aparente inversión que Oswald hace (cuando enuncia el precepto único de la “Única ley del mundo”) al subsumir no lo antropófago (particular) al hombre (universal), sino el hombre al antropófago. Es la propia estructura de la subordinación la que es puesta en cuestión, lo que se hace más claro cuando el ejemplo evocado del Derecho Antropofágico en el pasado no aparece bajo la forma de un Derecho positivo y sí en la forma “de un derecho sonámbulo”. O sea, aquello que Oswald ve en el pasado –y sostiene para el presente– no son otros preceptos, no es una ley con otros contenidos sino una ley con otra aplicabilidad, o mejor, ausente de toda aplicación: un derecho diferente de aquel que está siempre en estado de vigilia y que necesita ser aplicado aunque esté vendado. Basta recordar la imagen occidental de la “Justicia” y también de uno de los principios básicos del derecho moderno, de que el juez no puede dejar de decidir, aún cuando la ley fuera omisa. Así, el aforismo que abre el *Manifiesto* –“Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”– no enuncia, necesariamente, una ambigüedad no resuelta del estatuto del Derecho Antropofágico, entre el telón de fondo siempre presente de la humanidad y/o una utopía a ser realizada. Más bien él puede ser leído como la enunciación de una ley que ya rige en la medida en que no es cumplida. Si es verdad que “sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre”, o sea, que la Antropofagia parece regir aún hasta la historia de la ley, también es verdad que tal declaración es *pobre*, esto es, insuficiente. Y más aún: no se puede perder de vista que los llamados “derechos humanos”

contenidos en la Declaración de 1789, como bien lo saben los juristas (aunque tal vez no hayan percibido las consecuencias implicadas en la definición), son –principalmente– “derechos negativos”, o “garantías” frente al Estado-Nación del cual, según la propia Declaración, emana la ley –o sea, ellos darían el derecho a la no aplicabilidad del derecho, ellos garantizarían que no toda ley deba ser aplicada. En este sentido, la declaración no sería “pobre” por faltarle normas a ser aplicadas, sino por suspender sólo puntualmente la aplicación de la ley.

5. Según la pseudoetimología de *galimatías*, palabra usada para referirse a un discurso confuso, ausente de nexos, el término derivaría de la equivocación de un sacerdote en un sermón (o, en una de las variaciones, de un abogado en el tribunal) que, de tanto repetir el “gallo de Mateo”, *Gallus Matthiae*, terminó confundiendo y diciendo “Mateo, (d)el gallo”, *Galli Mathias*. Es en relación con esta historia que se dará la única definición del Derecho que aparece en el *Manifiesto*: “Le pregunté a un hombre qué cosa era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Este hombre se llamaba Galli Mathias. Me lo comí”. En este pasaje, no sólo el Derecho es definido *a través de un galimatías*, sino también *por el Galli Mathias*, esto es, por la equivocación, por el acto fallido, por una “traición de la memoria”, para usar la expresión con la que Gilda de Mello e Souza caracterizó uno de los recursos de la poética de Mário de Andrade.⁷² La repetición no impide la diferencia y la subordinación más mecánica puede fallar. El

⁷² Gilda de Mello e Souza: *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, San Pablo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

galimatías por el cual Galli Mathias define el derecho revela que la subordinación, la aplicabilidad de la ley no está absolutamente garantizada. Lo que el Derecho garantiza es apenas un ejercicio de posibilidad. Esto quiere decir que el Derecho Antropofágico es una potencia inscrita en el propio Derecho, la posibilidad de no ser aplicado, o sea, eso explica por qué la Antropofagia es una “expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos”, ya existente, que es necesario, sin embargo, volver “contra la realidad social, vestida y opresiva”: la “Ley del antropófago” que está, desde siempre, inscrita en todas las leyes (por eso es la “Ley del hombre”), es la posibilidad de que éstas no se cumplan –posibilidad, con todo, que necesita ser actualizada. En otras palabras: sería necesario aplicar la no aplicabilidad del Derecho que, a su vez, es interna a él.

6. En honor a la verdad, la expresión “Derecho Antropofágico” no aparece en el *Manifiesto*. Entretanto, en la *Revista de Antropofagia* la expresión aparecerá continuamente. Que no se trataba solamente de una metáfora y/o de una analogía jurídica, queda claro en una nota sin firma de la edición del 4 de julio de 1929 de la 2ª “dentición” (fase) de la *Revista*, que tiene como título justamente “Derecho Antropofágico”: acompañada de un dibujo de Cícero Dias, informaba que “El *Estado do Pará* publica un suelto informando que el jurisconsulto Pontes de Miranda, asumiendo la delantera de los pioneros de la Escuela Antropofágica, lanzará, dentro de poco tiempo, las bases para la reforma de los códigos que nos rigen actualmente, sustituyéndolos por el derecho biológico, que admite la ley emergiendo de la tierra, a semejanza de las plantas.” Ahora bien, Francisco Cavalcanti Pontes de Miranda fue nada menos

que el mayor jurista brasileño del siglo XX. En esa época, él estaba claramente alineado con las tesis antropofágicas: autor de una breve cita de fuerte tenor devorador, que está incluida en la *Revista* aparecida el 26 de junio del mismo año –“la duda entristece. Y es necesario matar la duda”– aparecerá, en una noticia del número siguiente del periódico, en la lista de los que participarían en la elaboración de la maqueta del “Primer Congreso Brasileño de Antropofagia”. “La Antropofagia espera mucho de su talento y de su cultura” decía Oswald de Andrade en una entrevista de agosto de 1929.⁷³ El Congreso se proponía discutir una serie de tesis (un “decálogo” compuesto por *nueve* propuestas que, según advierte la nota, “no representan, sin embargo, sino un aspecto del pensamiento antropofágico”), que serían debatidas y convertidas “en mensaje al Senado y a la Cámara, solicitando algunas reformas de nuestra legislación civil y penal y en nuestra organización político-social”, y que serían redactadas, probablemente, por Pontes de Miranda. Un rápido recorrido por las tesis que incluían la legalización del divorcio, del aborto, de la eutanasia, y el “Arbitraje individual en todas las cuestiones de derecho privado”, o sea eminentemente “derechos negativos”, trae a luz una vez más el nexo entre la Antropofagia y la no aplicación del Derecho: el Derecho Antropofágico pretende que el Derecho se retire, cada vez más, de la esfera de la vida – y esta defensa del Estado mínimo (esta propuesta de “reducción” del Estado) no es ajena a la poesía mínima de Oswald de Andrade, como agudamente lo percibió

⁷³ Oswald de Andrade: *Os Dentes do Dragão*. (Entrevistas). 2. ed. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. San Pablo, Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 55.

Raúl Antelo.⁷⁴ Como se sabe, el Congreso, previsto primero para ser en Río de Janeiro, y, después, en Vitória, no se realizó no sólo debido al “*changé des dames* general” mencionado por Raul Bopp⁷⁵, sino también debido a la radicalización de los antropófagos, ya preanunciada por el cambio de postura en la 2ª “dentición” de la *Revista*, que llevó a muchos de ellos a adherirse al comunismo: la reforma ya no bastaba, era preciso la revolución; para alcanzar lo mínimo, ahora era necesario lo máximo. Es un Oswald de Andrade ya comunista quien definirá, en un manuscrito que Maria Eugênia Boaventura tituló *Dicionário de bolso* [*Diccionario de bolsillo*], al antiguo aliado Pontes de Miranda como “tablón literario sobre el río por donde los ‘*tenientes* de la derecha’ pretenden alcanzar la margen izquierda de la revolución”⁷⁶.

7. Una de las tesis del decálogo proponía la “Abolición del título muerto”. Además de una defensa de la reforma agraria (título muerto es el de una propiedad que no se *usa*), la tesis se refería al centro neurálgico del Derecho Antropofágico, o mejor, a la “piedra del Derecho Antropofágico” tal como fue repetidas veces definida en la *Revista*: la teoría de la

⁷⁴ Raul Antelo: “Quadro e caderno” en Oswald de Andrade: *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, San Pablo, Globo, 2006, p. 27.

⁷⁵ Raul Bopp: *Vida e morte da Antropofagia*, Río de Janeiro, José Olympio, 2009, p. 78.

⁷⁶ Oswald de Andrade: *Dicionário de bolso*. Estabelecimento e fixação de texto de Maria Eugenia Boaventura. San Pablo, Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1990. p. 105. Nota del traductor: los *tenentes* en Brasil pueden ser, además del grado militar de teniente, caciques regionales con un gran poder informal.

“posesión contra la propiedad”. De hecho, exceptuada la referencia al “derecho biológico” a ser elaborado por Pontes de Miranda, todas las otras veces en que la expresión “Derecho Antropofágico” aparece en la *Revista* está asociada a esta teoría que se pretendía una “respuesta a otras teorías”. Pero en lugar de la “Abolición del título muerto” que sería defendida en el Congreso, encontramos, la mayoría de las veces, la idea del “contacto con el título muerto”, o sea, “el grillo”.⁷⁷ Como se sabe, el grillaje es una operación que consiste en forjar títulos de propiedad colocándolos en cajones junto a grillos para que adquieran una apariencia envejecida, una apariencia “auténtica”. La defensa del grillaje, además, se amparaba en un ejemplo histórico indiscutible: “¡Como si no fuese Brasil el mayor grillo de la historia constatada!”. En la teoría de la posesión contra la propiedad parecen condensarse todos los elementos del Derecho Antropofágico que hasta aquí apenas esbozamos. En primer lugar, al discutir la propiedad (nunca está de más recordar que el derecho de propiedad estaba garantizado por la “pobre declaración de los derechos del hombre”, esto es, por la Declaración de 1789), ella remite a la “única ley del mundo” enunciada por el *Manifiesto*: “Sólo me interesa lo que no es mío”. Más allá de esto, al no defender exactamente la “abolición del título muerto” sino el contacto con él, la teoría antropofaga del Derecho busca minar la estructura de sumisión que garantiza

⁷⁷ La “grilagem” consiste –tal como lo explica el autor– en guardar los títulos durante mucho tiempo en un cajón del escritorio junto con grillos. Los grillos roen y tiñen con su saliva los títulos de propiedad haciéndoles adquirir un color amarillento haciéndolos parecer añejos y auténticos. No hay una traducción al castellano para este término por lo que usaré “grillo” y el neologismo “grillaje” en los casos en los que el texto se refiera a esta práctica (nota del traductor).

el nexo entre la ley y su aplicación: falsificando los títulos, dando vida a lo que está muerto, ella no propone solamente la correcta aplicación de la ley o un uso más justo del título, sino la desactivación de la idea de autenticidad. Por fin, la posibilidad de no aplicación del Derecho es encontrada en la propia historia de éste: el Derecho Antropofágico es, al mismo tiempo, utopía (futuro) y siempre presente (pasado).

8. Probablemente la formulación más detallada del Derecho Antropofágico esté en el famoso “Esquema para Tristão de Ataíde” de Oswald de Andrade:

Sabrà usted que, según lo propone el desarrollo lógico de mi investigación, Brasil es un grillo de seis millones de kilómetros dividido en Tordesillas. Por lo que todavía el instinto antropofágico de nuestro pueblo se prolonga hasta la sección libre de los periódicos, quedando sea como símbolo de una conciencia jurídica nativa que tiene por un lado la ley de las doce tablas sobre una carabela y, por el otro, una banana. (...)

El hecho del grillo histórico (de donde saldrá, revisándose el nomadismo anterior, la verídica legislación patria) afirma como piedra del derecho antropofágico lo siguiente: LA POSESIÓN CONTRA LA PROPIEDAD.

O sea, como vimos, el Derecho Antropofágico tendría como

principal instituto el grillaje. Y aún más: ella estaría sancionada por la propia práctica histórica de aquellos que deberían condenarla, de aquellos que deberían seguir “la ley de las doce tablas” que trajeron en sus carabelas. Aquí no podemos menospreciar la importancia de la imagen construida por Oswald de Andrade: por detrás de la contraposición entre letra muerta (las doce tablas), o sea, la ley envejecida y sin contacto con la realidad, y la banana, la pura faticidad, hay un juego entre los polos: la ley necesita de la facticidad y de la aplicación –y, en otros momentos, la facticidad funda la ley. Es como si la banana simbolizase lo otro de la ley; y no tenemos como no ver aquí una de aquellas escenas típicas entre los “descubridores” y los nativos: si aquellos traen como regalo un objeto ritual, éstos devuelven su contraparte, una verdad que los conquistadores jamás olvidarán. Sin la facticidad, la ley no pasa de letra muerta.

9. El “Esquema” retoma una carta de Raul Bopp al psiquiatra Jurandyr Manfredini publicada en la última de una serie de crónicas antropófagas, el 2 de septiembre de 1928 en la *Gazeta do Povo* de Curitiba. Antes del pasaje citado por Oswald, Bopp presentaba el “club de Antropofagia”, que también llama “movimiento antropofágico”, y la “¡revista grandiosa!”, pidiéndole a Manfredini que participe en esta “Fase de construcción” que, agregaba, se trataba de una “cosa seria.” Era necesario “tomarse en serio este estudio” que consistiría en:

Una revisión cultural (nada de “patrañas”),
el estudio de la precariedad del derecho
manuelino, etc. en relación con la

antropofagia –el grillo– esto es, la posesión contra la propiedad. Esta es la verdad... el grillo contra la herencia de los latifundios. “Uti possedetis” contra la bula “inter coetera” y el Tratado de Tordesillas. Brasil es un grillo. El papa dividió el mundo en 2 porciones con la línea de las Tordesillas Comimos el resto del Territorio. En eso consiste la lección de nuestro derecho. Debemos plasmarnos en esos orígenes históricos.⁷⁸

La seriedad de la teoría, por lo tanto, no puede ser menospreciada. Tampoco la importancia del Derecho Antropofágico para la comprensión de la Antropofagia. Como subrayaría más tarde el mismo Bopp, fue a partir de la teoría de la posesión contra la propiedad que se inició la llamada *tercera* “dentición” de la Antropofagia, esto es, los preparativos para el Congreso:

Se buscó desde un inicio señalar el concepto antropofágico de nuestro País. “Brasil era un grillo.”

La idea de la posesión contra la propiedad fue tomando evidencias de ley. Se podía hacer la prueba del nueve con nuestra Historia: las demarcaciones del Tratado de Tordesillas nunca fueron observadas. La división en lotes de Brasil,

⁷⁸Jurandyr Manfredini: “Et tout finit par des chansons” en *Gazeta do Povo*, Curitiba, 2 set. 1928. p. 2. El “Esquema” cita la carta de Bopp a partir de “Comemos el resto...” hasta el final.

en capitanías hereditarias, no aseguró el registro de propiedad a los respectivos donatarios. El estatuto del *uti possidetis* tenía más fuerza que documentos pontificios y otras legitimaciones de la propiedad.⁷⁹

En otras palabras: la “banana” valía mucho más que las “doce tablas”. Al fin y al cabo, el grillaje definía la historia nacional: un grillaje doble, además, en la medida en que, por un lado, el propio Tratado de Tordesillas era un título grillado, por el cual los reinos de la península ibérica forjaban la autenticidad de su propiedad sobre la tierra de los autóctonos; y que, por otro, Portugal había ocupado lo que debería ser, según el Tratado, territorio español. Lo intrigante es que la argumentación de Bopp, como la de Oswald en el “Esquema”, no contraría el Derecho establecido sino que lo confirma: el Tratado de Tordesillas no contraría las ordenanzas manuelinas, pero las fundamentan. De hecho, el “estatuto del *uti possidetis*” evocado por Bopp es un principio del derecho romano por el cual quien ocupa, continuará ocupando (lo que significaba: quien ocupa de hecho, ocupa de derecho): *uti possidetis, ita possideatis*. Este fue el principio evocado, además, por las potencias europeas colonizadoras en las disputas que trababan entre sí por la propiedad de las tierras del llamado Nuevo Mundo: con base en él, desde luego, la posesión portuguesa fue impugnada por Francia a lo que Portugal, como respuesta, invocaría el mismo adagio utilizado para reivindicar el cambio de fronteras trazadas por el Tratado de Tordesillas. La posición portuguesa

⁷⁹ Raul Bopp: *Op cit.*, p. 66.

dio lugar al Tratado de Madrid de 1750 (el segundo grillaje de Portugal), consagrando al diplomático barroco Alexandre de Gusmão. Es como si, en la escena inicial de intercambio, los colonizadores tomasen de los autóctonos el derecho a usar la “banana”, dejando a estos sólo la letra muerta, las doce tablas, que garantiza tal monopolio de facticidad. En este sentido, la imagen de la entrega de las doce tablas metaforiza las diversas ceremonias de posesión, culturalmente diferenciadas entre sí que aparentemente daban legitimidad interna a la acción de las naciones apropiadoras⁸⁰ pero que servían, en verdad, para tomar de los indígenas el derecho a oponerse al Derecho. Las ceremonias daban a los colonizadores el monopolio de tal derecho, a saber, el derecho a usar la facticidad contra el derecho ajeno. Que la apropiación del Nuevo Mundo no tenga por sí sola fundamento jurídico alguno se revela en la más rigurosa obra jurídica que se propuso tratar el Derecho Público Europeo que nació con la conquista, *El Nomos de la Tierra*, de Carl Schmitt. Allí, además de anclar todo el orden jurídico en una “toma de la tierra”, el jurista justifica la apropiación en la forma de una vaga y sospechosa “superioridad espiritual” (la “prueba” de ésta es que los amerindios no *podrían* haber descubierto Europa ya que no tenían ciencia ni una cartografía que les otorgase una visión global de la tierra): “La superioridad espiritual se encontraba plenamente en el lado europeo y de un modo tan radical que el Nuevo Mundo pudo ser *tomado* simplemente”.⁸¹ En el prototexto

⁸⁰ Cf. Patrícia Seed: *Cerimónias de posse na conquista europeia do novo mundo (1492-1640)*. Traducción de Lenita R. Esteves. San Pablo, Ed. UNESP/Cambridge, 1999.

⁸¹ Carl Schmitt: *El Nomos de la Tierra. En el Derecho de Gentes del “Jus publicum europaeum”*. Traducción para el castellano de Dora Schilling Thon. Buenos Aires, Editorial Struhart & Cia, 2005, p.124.

de *El Nomos de la Tierra, Tierra y mar -una reflexión sobre la historia universal*, contada a su hija Anima, nos deparamos con otra traducción para esta “superioridad espiritual”. En las disputas por las tierras del Nuevo Mundo, relata Schmitt, las potencias europeas reclutaban indígenas, musulmanes, mataban mujeres y niños, se acusaban mutuamente de criminales y de asesinos para justificar las hostilidades. De todos modos, esta disputa no impedía que hubiese un límite: “Un solo reproche que era empleado con singular predilección contra los indios: entre europeos-cristianos no se echaban en cara la antropofagia.”⁸²

10. Ni bien la idea de la “posesión contra la propiedad” aparece por primera vez en la *Revista de Antropofagia*, ella pasa a rivalizar en constancia con una fórmula similar que, desde el *Manifiesto*, era una consigna del movimiento: “La transformación permanente del Tabú en tótem” (con algunas variaciones como “La *transfiguración* del Tabú en tótem”). La fórmula posee un doble sentido: en primer lugar, describe el *modus operandi* del canibalismo ritual: “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem”, o sea, la conversión del valor negativo en valor favorable; pero también la fórmula describe el mismo gesto de hacer de la antropofagia una bandera: aquello que está prohibido por la “civilización” (su Tabú) es transformado en programa de acción (tótem). En este punto, el blanco es Freud, uno de los predilectos de Oswald.⁸³ Como sabemos, en

⁸² Carl Schmitt: *Tierra y mar: una reflexión sobre la historia universal*. Traducción para el castellano de Ramón Campderrich. Madrid, Trotta, 2007, p. 60.

⁸³ Oswald de Andrade: *Os dentes do dragão*, op.cit., p. 52. En una “Rectificación de Freud” –que incluye una crítica a Edipo que preanuncia la de Foucault y las de Deleuze y Guattari– se lee: “¿Qué sentido tendría en un matriarcado el

su *Tótem y tabú*, Freud no opone los dos términos sino que los conjuga: el tótem y los dos tabúes con los que se relaciona (“la ley que protege al animal totémico”, y la que prohíbe el incesto, instituyendo la *exogamia*, sobre la que volveremos) son creados conjunta y contemporáneamente. Y más aún: fue con estos dos tabúes “que la moralidad humana tuvo su comienzo”.⁸⁴ ¿Cómo se instituyeron los tabúes y el tótem? Freud dice que se basa en Darwin para afirmar que la humanidad, en sus orígenes, vivía bajo el esquema de la “horda paterna”, en la que un “padre” dominaba a todas las mujeres del grupo, incluyendo a las hijas, y expulsaba a los hijos hombres del grupo. Estos, movidos por el mismo deseo de practicar el incesto, se unen y matan al padre:

Caníbales salvajes como eran, no hace falta decir que no sólo mataban sino que también se devoraban a la víctima. El violento padre primitivo fue sin duda el temido y envidiado modelo de cada uno de los grupos de hermanos; y, por el acto de devorarlo, realizaban la identificación con él, cada uno de ellos adquiriendo parte de su

complejo de Edipo?”. Estamos frente a una “psicología antropofágica” que erige el inconsciente a la condición de conciencia: “El mayor de los absurdos es por ejemplo llamar inconsciente a la parte más iluminada por la conciencia del hombre: el sexo y el estómago. Yo los denomino *consciente antropofágico*. Lo otro, el resultado siempre flexible de la lucha con la resistencia exterior, transformado en norma estratégica, se llamará *consciente ético*”.

⁸⁴ Sigmund Freud: *Tótem e tabu e outros trabalhos* (1913-1914). Edición Standard Brasileña de las Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – Volume XIII. Traducción del inglés y del alemán, bajo la dirección de Jayme Salomão, Rio de Janeiro, Imago, 2006, p. 147 (hay traducción al castellano: *Tótem y tabú*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992).

fuera. La comida totémica, que es tal vez el más antiguo festival de la humanidad, sería así una repetición, y una conmemoración de esse *acto memorable y criminal que fue el comienzo de tantas cosas: de la organización social, de las restricciones morales y religiosas* [...] Un sentimiento de culpa surgió, el cual, en este caso, coincidía con el remordimiento sentido por todo el grupo [...] Anularon entonces el propio acto, prohibiendo la muerte del tótem, el sustituto del padre; y renunciaron a sus frutos renunciando a cualquier reivindicación de las mujeres que ahora habían sido liberadas.⁸⁵

En este esquema, para que se produzca la antropogénesis, para que el hombre pase de la naturaleza a la historia, es necesario un gesto fundador violento (la antropofagia) y su inmediata interdicción. Caso de que esto no suceda, la alianza fraterna se convertiría en hordas paternas fractricidas y la historia sería cíclica. Para que la sociedad humana se funde, es necesario un crimen inaugural, seguido de su prohibición permanente, o sea, de la ley. Ahora bien, es necesario tener en cuenta que Oswald insistía en la “transformación *permanente* de Tabú en tótem”: el “acto memorable y criminal” no puede ser circunscripto al pasado, o al origen de la historia, esto es, a los inicios –el acto no debe dar lugar a ninguna ley, a ninguna constancia. La Antropofagia no debe apenas simbolizar el acto inaugural

⁸⁵ Sigmund Freud: *Totem e tabu e outros trabalhos*, op.cit., p. 145-7 (subrayados míos).

de la sociedad, ser la mera “repetición y conmemoración” de la muerte del Padre. Ella no debe *escenificar* el comienzo de la historia, ella debe *iniciar* la historia cada vez que se realiza. En la ya mencionada entrevista sobre la *psicología antropofágica* esto se torna evidente:

La función antropofágica del comportamiento psíquico se reduce a dos partes: 1º) totemizar los tabúes exteriores; 2º) crear un nuevo tabú con función exogámica [...] la acción humana es la creación del tabú, elemento de función fija en la transformación del eterno presente. Su carácter es sacro: el derecho, el arte y la religión.

En la totemización de esos valores de todos los días consiste la vida individual y social, que a su vez renueva los tabúes, en una permanente y, gracias a Hegel, irresoluble contradicción.⁸⁶

Está en juego el estatuto de la propia idea de fundación y/o de origen y, en consecuencia, de la historia: si la fundación es un evento único que inaugura la historia y que sólo podemos celebrar ritualmente, o si, por el contrario, la historia es un “eterno presente” que puede ser transformado en infinitos gestos de fundación.

11. Con el fin de ubicar a la antropofagia en los comienzos

⁸⁶ Oswald de Andrade: *Os Dentes do Dragão*, op.cit., p. 53.

de la humanidad, Freud recurre a la conocida definición del canibalismo ritual como asimilación del otro. “Los motivos más elevados para el canibalismo entre los pueblos primitivos” serían para él justamente los de la absorción: “Incorporándose partes del cuerpo de una persona en el acto de comerlo, se adquieren al mismo tiempo las cualidades que posee”.⁸⁷ Esta concepción del canibalismo fue (y es) compartida por gran parte de la literatura dedicada al tema, incluyendo al movimiento antropofágico de la década de 1920 —“(Sólo se comían a los fuertes). Hans Staden se salvó porque lloró”, leemos en el “Esquema para Tristão de Ataíde”— y por aquellos que se inspiraron en él, como en la versión épica de Darcy Ribeiro: “No se comía a un cobarde”.⁸⁸ Si analizamos la idea con cuidado, veremos que sus presupuestos son la acumulación, la identidad y la sustancia: incorporar propiedades del otro para su propio ser. Se trata, como lo definió Oscar Calavia Sáez, de la “creencia bien occidental de que comiendo algo se absorben sus características y sus poderes”, cuando el objetivo del canibalismo amerindio sería, en cambio, no el de “acumular vidas”, sino el de “intercambiar una vida por otra (...); devenir otro y no defender una identidad”:

hay pocas ideas más occidentales y menos caníbales que la de mestizaje. Se trata del sólido concepto de la identidad del viejo mundo que permite pensar en seres mixtos en los que los componentes todavía

⁸⁷ Sigmund Freud: *Totem y tabú*, op.cit., p. 93.

⁸⁸ Darcy Ribeiro: *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. San Pablo, Companhia das Letras, 1995. p. 35 (hay edición en castellano: *El pueblo brasileño: la formación y el sentido de Brasil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999).

persisten. Las mitologías europeas están pobladas de seres compuestos: centauros, sirenas, marxismo-leninismo, cultos afrobrasileños; las mitologías amerindias se ocupan de seres que se transforman. Hay un intercambio y no una acumulación de imágenes. El canibalismo no es sincrético ni barroco.⁸⁹

Estudios antropológicos recientes han cuestionado con vehemencia la concepción incorporativa. Así, Eduardo Viveiros de Castro, para quien el “exocanibalismo guerrero” constituye más que una simple práctica ritual, aproximándose a un verdadero paradigma relacional. El antropólogo argumenta que, aquello del enemigo que era “realmente devorado” en la antropofagia tupi-guaraní era “su relación con el devorador, y por lo tanto, su condición de enemigo”.⁹⁰ Por lo tanto, la antropofagia no es un modelo primitivo (e intuitivo) de identificación con el otro, de modo que él pueda compartir la misma sustancia del yo – más bien es una desidentificación completa de sí, la incorporación *apenas* de un punto de vista (o, más precisamente, de una posición relacional) que es el del enemigo, esto es, que niega aquello que incorpora. Aquí, no hay posibilidad alguna de totalidad o acumulación; por el contrario, lo que la antropofagia permite es ver la “incompletud ontológica esencial”.

⁸⁹ Oscar Calavia Sáez: “Antropofagias comparadas” en *travessia – revista de literatura*. n. 37. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, jul-dez, 1998. pp. 83, 87.

⁹⁰ Eduardo Viveiros de Castro: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. San Pablo, Cosac & Naify, 2002, p. 462.

Es muy probable que la concepción de la antropofagia como incorporación de lo otro sea un verdadero mitologema científico, semejante al de la “ambigüedad de lo sacro”, que Giorgio Agamben se esforzó para desconstruir en el primer volumen de la tetralogía dedicada al *Homo sacer*. También uno de sus blancos en este texto es, justamente, *Tótem y tabú* de Freud –“es solamente con ese libro que una genuina teoría general de la ambivalencia viene a la luz, sobre bases no sólo antropológicas y psicológicas sino también lingüísticas”⁹¹ – que invoca el término latino “sacer” para caracterizar el tabú como un mixto de sagrado y profano, puro e impuro: “*sacer* era lo mismo que el ‘tabú’ polinesio. (...) por un lado, ‘sagrado’, ‘consagrado’, y, por otro, ‘misterioso’, ‘peligroso’, ‘impuro’”.⁹² Como demuestra Agamben, la *sacratio* sin embargo, no implica una doble pertenencia sino “una doble excepción, tanto del *ius humanum* cuanto del *ius divinum*, tanto del ámbito religioso cuanto de lo profano”⁹³, de modo que la idea de la ambivalencia de lo sacro no pasaría de la aguda “incomodidad” de una “sociedad que había perdido toda relación con su tradición religiosa”.⁹⁴ Una consideración análoga puede ser hecha en relación con el mitologema de la antropofagia incorporativa: solo una sociedad para la cual el vínculo con el otro perdió completamente el sentido puede ver en la asimilación del otro

⁹¹ Giorgio Agamben: *Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua*. Traducción de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 86 (hay edición en castellano: *Homo sacer I: el poder soberano y la vida nuda*, Barcelona, Pre-Textos, 1999).

⁹² Sigmund Freud: *Totem e tabú e outros trabalhos*, op.cit., p. 37.

⁹³ Giorgio Agamben: *op cit.*, p. 90.

⁹⁴ *Idem*, p. 83.

una forma “elevada” de tal vínculo y en su incorporación una identificación con él. Si en la antropofagia, de hecho, “la incorporación del otro dependía de un salirse de sí”, donde “lo exterior estaba en proceso incesante de interiorización, y el interior no era más que el movimiento hacia afuera”, formando una “topología [que] no conocía totalidad, [que] no suponía ninguna mónada o burbuja identitaria que confíe obsesivamente en sus fronteras y que usa el exterior como espejo diacrítico de una coincidencia consigo mismo [...] donde el devenir y la relación prevalecían sobre el ser y la sustancia”⁹⁵, entonces sólo una proyección ilusoria puede ver en la devoración del padre una estabilización fundante. Como ya lo sabía Montaigne, del cual, en las palabras de Oswald de Andrade, habría de partir “una sociología nueva y una nueva filosofía”⁹⁶ la antropofagia se realiza “bajo el signo de la venganza”⁹⁷ - venganza, de todos modos, que no puede ser aplacada y súbitamente sustituida por un “contrato social” que instituya los “tabúes”, como quería Freud. Siendo un movimiento hacia el exterior, la antropofagia no puede enterrar el pasado, garantizando un eterno presente. Es en este sentido que se debe entender el rechazo a comerse a los cobardes: un enemigo débil no se vengará. La temporalidad de la venganza no sirve para reparar el pasado, sino para producir historia: así, “no se trataba de que hubiera venganza porque las personas mueren y necesitan ser rescatadas del flujo destructivo

⁹⁵ Eduardo Viveiros de Castro: *op cit.*, p. 220-221.

⁹⁶ Oswald de Andrade: *A utopia antropofágica.*, San Pablo, Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1995, p. 201.

⁹⁷ Michel de Montaigne. *Ensaïos*, Livro I, traducción, prefacio y notas lingüísticas e interpretativas de Sérgio Milliet. Porto Alegre, Editora Globo, 1961, p. 264 (hay edición en castellano: *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1985).

del devenir; se trataba de morir (preferentemente en manos del enemigo) para que haya venganza y así haya futuro”.⁹⁸

12. Lo que la persistencia de la antropofagia muestra, por lo tanto, es que la fundación jamás se completa: la violencia inaugural no puede ser contenida en un pasado remoto, pues ella no cesa de actualizarse. No hay de una vez y para siempre. Es ese generalmente el sentido de las ficciones, de *Taiipi* de Herman Melville a *El entenado* de Juan José Saer, que caracterizan a los “caníbales” en una dialéctica entre práctica antropófaga y hábitos más “civilizados” que los de los “civilizados”: la violencia fundante no puede ser localizada en un pasado distante y primitivo, prehistórico. Todavía, la visión cíclica aun predomina en ellas: la aparición de lo inestable se da de forma estable, regular. El valor de esas ficciones reside en la crítica perspectivista de Occidente, presente ya en Montaigne. Lo que pierden de vista, con todo, es la posibilidad extrema de metamorfosis, de devenir otro, que, en el límite, toca la propia aniquilación. Siendo así, la sucesión de golpes y contragolpes de la historia argentina no sería retratada, en la novela de Saer, por la dialéctica entre noche (festín antropófago del exceso) y día (olvido y pasividad) de los indios caníbales, sino por la repetición farsesca de tal dialéctica escenificada por el narrador y su troupe de actores en Europa. Pues, en la antropofagia, siempre puede emerger la aniquilación de sí. Como mostró Tânia Stolze Lima en su etnografía del pueblo Yudjá (un pueblo de pesca y *cauinagem*, que llaman a su bebida de aguardiente *caium* con el término *dubia*, el mismo que usan para referirse a lo humano), la antropofagia no exige

⁹⁸ Eduardo Viveiros de Castro: *Op cit.*, p. 240.

la devoración del otro, sino es el ritual en el que las leyes de parentesco (el Derecho) son peligrosamente amenazadas por la disolución – y, con ellas, la misma sociedad tal como se la conoce⁹⁹

13. Es posible trazar un paralelismo entre el esquema freudiano de la horda paterna y el origen supuesto de la propiedad. De hecho, cualquier tentativa hipotética de remontar a los orígenes de la propiedad llegará al gesto de la pura *apropiación* inicial –en el límite, en un “acto criminal y memorable” que, con todo, todavía no es delito, todavía no es robo, pues sólo puede existir el delito de un robo si antes existe el derecho de propiedad. Por eso, cuando Proudhon afirma que la “propiedad es un robo”, está en lo cierto *en la medida en que se equivoca*. El origen de la propiedad estaría en un puro acto, la posesión. Aún en el derecho romano arcaico, recuerda Roberto Esposito, no se conocía “la figura del traspaso de propiedad [...] La propiedad no puede ser derivada. Es originaria, porque por detrás de sí no tiene nada que no sea acto violento de apropiación; ese con el que los romanos se procuraron a punta de espada sus mujeres arrancándolas de otro pueblo”.¹⁰⁰ Fue, por lo tanto, el saqueo, el famoso Rapto de las Sabinas, el que fundó la propiedad. “Fueron la violencia y el crimen”, para usar las palabras del escritor y jurista José de Alencar, “los que colocaron los fundamentos de la poderosa organización civil, que ha permanecido durante dos mil años y

⁹⁹ Tânia Stolze Lima: *Um peixe olhou para mim – o povo Yudjá e a perspectiva*, San Pablo, Ed. UNESP, ISA; Río de Janeiro, NuTI, 2005.

¹⁰⁰ Roberto Esposito: *Immunitas. Protección y negación de la vida*, traducción para el castellano de Luciano Padilla López, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005. p. 44-45.

que, frente a todas las fuertes conmociones de la humanidad, fue el amparo más firme para el orden y la libertad”¹⁰¹. El derecho de propiedad (y el delito del robo) nacería, así, para impedir que aquello de lo que los poseedores se apropiaron sea apropiado por otros, así como la sociedad fraterna nacería (o la antropogénesis se daría), para Freud, para evitar que la devoración del padre que la funda se repita. Si no es posible fechar con precisión cuándo el derecho de propiedad se separa del puro acto de apropiación, no se puede por eso menospreciar la importancia de tal separación. Para Alencar, la “gestación de la ley civil” (o sea, del Derecho Privado) fue regida por el principio de la propiedad: “La ocupación debe haber sido el primer símbolo y la primera conciencia del derecho”.¹⁰² Adorno llega a inferir la institución del tiempo cronológico a partir de la necesidad de la regulación de la propiedad: “Históricamente, el mismo concepto de tiempo se formó teniendo como base el orden dado por la propiedad”¹⁰³. Adorno además llama la atención para la perniciosa capilaridad del “privilegio de lo más antiguo” (que es, siempre, lo que está más antiguamente *datado*, o sea, de lo que *se tiene registro*), que así se formó, en la vida humana, envolviendo en la forma de los celos hasta el amor mismo.

¹⁰¹ José de Alencar: *A propriedade*. Edição fac-similar. Brasília: Senado Federal; Superior Tribunal de Justiça, 2004, p.8.

¹⁰² *Idem*, pp.16, 21.

¹⁰³ Theodor Adorno: *Minima Moralia*. 2. ed. Traducción de Luiz Eduardo Bicca. San Pablo, Ática, 1993. p. 68 (hay edición en castellano: *Minima moralia*, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1998). Curiosamente, esta concepción adorniana aparece ligada al esquema de la “horda paterna” freudiana en el mito de Cronos, que mata al Padre devorador de los hijos (Uranos) e instituye la *cronología*.

14. Tal vez ahora estemos en posición de comenzar a entender por qué los antropófagos de la década de 1920 escogieron como “piedra del Derecho Antropofágico” un pseudo-instituto, o mejor, una verdadera contravención que, según decían, fundaba justamente el derecho del colonizador, la “ley de las doce tablas” y el “derecho manuelino”. En primer lugar, es necesario destacar que, a pesar de que encontramos referencias que parecen remitir a un derecho positivo de cuño antropofágico (en el “grillo histórico” estaría “la lección de nuestro derecho” y de él saldría, “corrigiéndose el nomadismo anterior, la legislación patria verídica”), en general, cuando la teoría de la posesión contra la propiedad es mencionada, viene acompañada de una fuerte negación de toda juridicidad. Así, por ejemplo, en el texto en el que Oswald defiende “el contacto con el título muerto”, también advierte que “toda legislación es peligrosa”. Del mismo modo, en “de antropofagia” (especie de editorial da *Revista*), firmado por Oswaldo Costa y publicado el 15 de mayo de 1929, algo semejante es explicitado: “La posesión contra la propiedad // Ninguna convención social”. Nuevamente, es en el “Esquema” que encontramos la elaboración más nítida de esta crítica: “Ahora bien, lo que para mí arruina a Occidente, es la placenta jurídica en la que se envuelve el hombre desde el acto de amor que, además, no tiene nada que ver con la concepción”. El Derecho es, por lo tanto, concebido como un envoltorio, un aura, una placenta que judicializa todo acto de vida. Es en el mismo texto que podemos entender mejor el sentido de la “lección de nuestro derecho”, pues sólo en Brasil “llegamos a la maravilla de crear el DERECHO RUTINARIO ANTI-TRADICIONAL”. ¿En qué consistiría un “Derceho rutinario antitradicional”? ¿Cómo pensar en costumbres disociadas de

la tradición y, más aún, que están en conflicto con ella, cuando las costumbres jurídicas son justamente prácticas consagradas, inscriptas en el aparato de la tradición? Una vez más, es el estatuto de la sumisión, de la aplicabilidad del Derecho lo que parece estar puesto en cuestión. El Derecho rutinario antitradicional remite al “derecho sonámbulo” del *Manifiesto*: “Y cuando la gente dice que el divorcio existe en Portugal desde 1919, responden: – aquí no es necesario tratar estas especulaciones ya que hay un juez en Piracicapiassú que anula todos los casamientos que son perjudiciales. ¡Sólo hay que ir allá o si no a Uruguay y listo! Rusia ha logrado equiparar la familia natural a la legal y ha suprimido la herencia. Nosotros ya hicimos todo eso. Hijo de padre sólo ha tenido éxito acá entre nosotros. En cuanto a la herencia, ¡son los hijos mismos quienes la hacen a un lado!” O sea, la “verídica legislación patria” no parece ser un nuevo conjunto de normas o de antiguas normas primitivas a ser rescatadas, sino la no aplicación de toda norma. Una construcción semejante a la del “Derecho rutinario antitradicional” puede ser encontrada en la idea del “derecho soberano de la posesión”, mencionado, en una referencia a Pascal, en “de antropofagia” de la edición del 24 de marzo de 1929. La elección de la posesión (y de una posesión que se coloca *contra* la propiedad) como “piedra del Derecho Antropofágico” no fue casual. La posesión tal vez sea el instituto jurídico más difícil de definir (si es que realmente se trata de un instituto jurídico): en palabras de José de Alencar, es “en el seno de este laberinto” que la “metafísica sutil de la jurisprudencia se ostenta en toda su confusión”.¹⁰⁴ Definir jurídicamente la posesión implica distinguir el momento en el

¹⁰⁴ José de Alencar: *Op cit.*, p. 157.

que el derecho toca la vida: por eso, la interminable discusión jurídica en torno a su estatuto –si es *de hecho* o *de derecho*–, y al respecto de cómo una apropiación física produce consecuencias jurídicas y genera derechos (y, en contrapartida, cuándo se trata de un mero hecho), discusión que dio lugar a diversas soluciones legislativas y a la proliferación de parainstitutos legales (detención – *nuda detentio*, posesión ficticia – *ficta possessio*, posesión indirecta, etc.), discusión en la que no por azar se involucraron dos de los mayores romanistas (esto es, especialistas justamente en el “origen” del Derecho occidental) del siglo XIX, Ihering y Savigny (pero también Guns, primer editor de Hegel). Esta discusión es, en verdad, un debate metodológico sobre el Derecho, o mejor, un debate ontológico en el que se trata de definir la relación entre la esfera jurídica y la vida. La posesión es la última frontera del Derecho, allí donde amenaza confundirse con la vida. “En la cuestión de la posesión”, escribe Pontes de Miranda, “la diferencia entre el mundo fáctico y el mundo jurídico pasa a tener una importancia decisiva. Es el climax de la discusión porque en ninguna otra cuestión se vuelve más nítida la coloración de parte del mundo fáctico que se separa del resto dando lugar al mundo jurídico.”¹⁰⁵ La metáfora artística invocada por el jurista (la “coloración” por parte del “mundo fáctico”) no carece de consecuencias: si expurgásemos la posesión de la “milenaria infiltración metafísica”¹⁰⁶, continúa Pontes de Miranda, veríamos que ella no es un derecho, sino “rigurosamente [...] el estado de hecho de quien se halla en la

¹⁰⁵ Francisco Cavalcanti Pontes de Miranda: *Tratado de Derecho Privado. Tomo X: Posse*. 2. ed. Río de Janeiro, Borsoi, 1955, p. 5.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 6.

posibilidad de ejercer poder *como* el que ejercería quien fuese propietario o tuviese, sin ser propietario, un poder que sólo puede ser incluido en el derecho de propiedad (*usus, fructus, abusus*)". Aquí, hay que subrayar dos cuestiones: 1) la posesión no sería "necesariamente un acto de poder [...] La posesión es poder, *pot-sedere*, posibilidad concreta de ejercitar algún poder inherente al dominio o a la propiedad"; 2) con todo, este poder, siendo un "estado de hecho", no derivaría directamente del derecho: "No es el poder inherente al dominio o la propiedad; ni, tampoco, el ejercicio de ese poder".¹⁰⁷ Aquel que toma posesión estaría en un "estado de hecho", no-jurídico, en el que tendría el poder de actuar *como si* fuese propietario. Para definir la posesión, Pontes de Miranda no tiene otra opción que no sea encuadrarla como un estado de hecho cuyas características remiten al Derecho. La posesión es un hecho, pero un hecho particular, ya que sólo puede ser definida a partir de un derecho: "un poder *como* el que ejercería quien fuese propietario", o sea, una ficción. El hecho sólo puede ser definido a partir de una analogía con lo jurídico. Todo se complica todavía más en la medida en que pueden encontrarse en el "estado de hecho" que constituye la posesión tanto el legítimo propietario como alguien sin ningún título ni ningún derecho. Como dijimos, la metáfora artística y visual de la coloración no es casual. El ya mencionado Ihering, al buscar una definición simplificada de la posesión, la caracteriza como la "*exterioridad*, la *visibilidad* de la propiedad".¹⁰⁸ Es preciso repetir, sin embargo, que tal visibilidad, tal coloración puede o no responder a un estado jurídico. La ficción tanto puede ser

¹⁰⁷ *Idem*, p. 7.

¹⁰⁸ Rudolf Von Ihering: *Teoria simplificada da posse*, traducción de Fernando Bragança. Belo Horizonte: Editora Líder, 2004. p. 24.

verdadera como falsa; la visibilidad de la propiedad puede no pasar de una ilusión. El hecho de la posesión se caracteriza a partir de un instituto jurídico (la propiedad) que puede no estar en acto, que es potencial, pudiendo inclusive estar ausente. Al fin y al cabo, la posesión es la apariencia de un derecho, es una propiedad ficcional que sólo es, en concreto, un derecho en la presencia de un título, el título de propiedad, o sea, en la medida en que se acepta la ficción como verdadera, o mejor, en la medida en que sea una ficción autorizada. Para el Derecho, no hay dicotomía entre verdad y ficción sino entre ficción autorizada y ficción no autorizada.

15. La posesión parece ser un estadio intermediario entre el hecho y el derecho, entre “detentar” algo (la “tenencia”, el nombre técnico para una mera posesión de hecho) y ser propietario, un dispositivo jurídico por el cual se torna posible el pasaje de la vida para el Derecho (y, del mismo modo, del Derecho para la vida): aquello que parecía ser propiedad puede revelarse *nuda detentio*, de la misma manera que una *nuda detentio* puede convertirse en propiedad. ¿Qué es lo que hace posible este pasaje? La “metafísica sutil de la jurisprudencia” ofrece una infinidad de respuestas. En todas ellas, sin embargo, está implícita una noción de “título”, pero no sólo en el sentido de papel oficial y sí, en el más amplio de un *registro*, de una marca, de algo que se puede reconocer. Es el caso del instituto jurídico del usucapión, una forma de adquisición de la propiedad, una posesión que se convierte en propiedad en la medida en que el antiguo propietario no se opone a ella, o sea, en la medida en que él reconoce su apariencia de propiedad como legítima, verdadera, auténtica (por eso, Silvano Santiago

se equivoca al caracterizar a la teoría de la posesión *contra* la propiedad como una “estética del usucapión”¹⁰⁹). Aquí, es interesante invocar un caso paradigmático: el de las disputas por tierras entre indígenas y blancos que siguieron (y continúan siguiendo) al “descubrimiento”. A pesar de que las tierras del Nuevo Mundo no pertenecen más a los *pueblos* autóctonos en tanto entes públicos soberanos, esto no significaba que ellos no ocupasen tierras y tomaran bienes. La cuestión consistía en saber si tal posesión originaba un derecho de propiedad o no. En comentarios recientes a la decisión de la Corte Suprema estadounidense al respecto de la disputa entre Johnson y McIntosh de 1823, la jurista Carol Rose sumarió el argumento jurídico, de extensa data y gran fortuna, que resolvió la cuestión en detrimento de los *inferiores espiritualmente*, de los antropófagos, podríamos decir:

Al menos algunos indígenas manifestaban ser ajenos [*bewilderment*] a la idea de propiedad de la tierra. De hecho, ellos se enorgullecían de no marcar la tierra sino, por el contrario, de moverse suavemente por ella, viviendo con la tierra y con sus criaturas como miembros de la misma familia, y no como *extraños* [*strangers*] que aparecían con el fin de conquistar los objetos de la naturaleza. La doctrina de la primera

¹⁰⁹ Silviano Santiago: “As escrituras falsas são” en *Revista 34 Letras*, n. 5/6. Río de Janeiro, Editora 34, set. 1989.

posesión, muy al contrario, refleja la posición de que los seres humanos son *exteriores* [*outsiders*] a la naturaleza. La doctrina concede la tierra y sus criaturas a aquellos que las *marcan de modo tan claro que las transforman* [*mark them so clearly as to transform them*] para que, así, nadie las tome por naturaleza no subyugada.¹¹⁰

No debemos apegarnos a esta invención metafísica del derecho, según la cual sería necesario *animus* de poseer para caracterizar la posesión jurídicamente. Lo que no se debe perder de vista es aquello que se puede inferir sin recurrir a la voluntad de los sujetos: la ausencia de señales exteriores que *marcan de modo claro* aquello que es poseído. Tal ausencia revela, sin embargo, no tanto una contigüidad familiar con la naturaleza sino otra forma de relación con ella que no es la de objetivación. Aquello que se revela en el cercado (otra forma de “título”), es la *exclusividad* que niega toda *experiencia singular y específica* (sea entre dos personas, sea entre alguien y la naturaleza, etc.) al convertirla en *relación* entre propietario-sujeto y propiedad-objeto. La transformación que la marca produce en lo que es poseído equivale, como alertó Adorno, a la negación del objeto: “la voluntad de posesión refleja el tiempo como temor a la pérdida, a la irrecuperabilidad. Lo que es, es experimentado en relación a su posible no-ser.

¹¹⁰ Carol Rose: “Possession as the Origin of Property” en Robert Ellickson, Carol Rose y Susan Ackerman: *Perspectives on Property Law*, Aspen, Aspen Publishers, 1995, p. 188. (traducción y subrayados míos).

Motivo de sobra para convertirlo en posesión y, en virtud de su rigidez, en una posesión funcional capaz de intercambiarse por otra equivalente”.¹¹¹ Aquello que se vuelve *propio*, en el acto mismo de volverse propio, ya no existe más en cuanto ser y con él ya es imposible tener una experiencia.

16. Ahora, la crítica de los antropófagos al “título muerto” queda más clara: todo título es muerto porque mortifica, porque sólo puede relacionarse con la vida negándola. Del mismo modo que la persistencia de la antropofagia amenaza el esquema freudiano, siendo necesario, para mantenerlo, localizar a sus practicantes en un estadio primitivo, casi prehistórico, también la irrupción de aquella violencia que funda el Derecho, la apropiación, debe ser capturada en una esfera separada. Esta esfera es la posesión. En ella, reaparece el gesto que funda la Ley: el *uti possidetis* invocado por las potencias europeas en sus disputas entre sí por las tierras del Nuevo Mundo es la emergencia de la “banana”, del hecho que funda el Derecho. El título es aquello que interviene para estabilizar la relación entre hecho y derecho, para alojar la apropiación en un estado ya superado, convirtiéndolo en propiedad (o castigándolo como robo). Toda posesión puede ser una posesión *contra* la propiedad (el Derecho Antropofágico está inscripto en el Derecho corriente) – es este el sentido de la invocación, por los antropófagos, de la ocupación portuguesa, que afirmaba su posesión contra la propiedad española. Sin embargo, en el mismo gesto, ellos negaban el pasaje de esa posesión al estatuto de propiedad,

¹¹¹ Theodor Adorno: *Op. cit.*, §49, p. 68 (nota del traductor: sólo en este caso utilizamos la traducción al castellano de Joaquín Chamorro Mielke).

caracterizando el Tratado de Tordesillas (y el de Madrid) como un “grillo”, como una falsificación. En este sentido, lo que el “grillo histórico” demuestra es que, en la propia historia del derecho, “*las escrituras falsas son*” (como escribió Silvano Santiago en lo que tal vez sea el mejor texto sobre el Derecho Antropofágico). Determinar cuando una banana se convierte en derecho no es posible a partir de una lógica de la subsunción. Al fin y al cabo, la propiedad exige un gesto nominalista, una decisión que convierte en legítimo un título que sólo lo es en apariencia (la autenticación es siempre un gesto de autoridad). No hay cómo diferenciar, objetivamente, entre la verdadera ficción, la posesión que corresponde a una propiedad, y la falsa ficción, aquella que es sólo apariencia. Y, más allá de eso, las escrituras de posesión o de propiedad falsifican la facticidad que las fundamenta, al aplacar la violencia en un título. No puede haber un título auténtico porque el pasaje del hecho al derecho niega su origen: por eso, todo título es grillado, todo título sólo puede *parecer* auténtico. Si la posesión es el dispositivo que permite hacer pasar del “estado de hecho” al “estado jurídico” (y viceversa), y si el instrumento de ese pasaje es el título, la derogación de éste (la imposibilidad de determinar cuándo es auténtico) equivale a liberar el hecho capturado por el Derecho. De ahí el “contacto con el título muerto”: es necesario despertar la vida, el hecho que está por detrás del Derecho y que éste aprisiona. Es en la posesión, allí donde el hecho se toca con el Derecho, que este puede ser confrontado, que este puede ser desactivado. La idea de un “derecho soberano de posesión”, por lo tanto, es paradójal desde el punto de vista jurídico (¿cómo puede un hecho, una mera apariencia de derecho, ser ya derecho, y además un derecho soberano, o sea, frente a los otros derechos?). La “soberanía” de la posesión sólo puede

ser, en este contexto, soberanía en relación con la propiedad, en relación con el Derecho. La soberanía de la posesión *contra* la propiedad. Se trata de impedir que el puro acto, el puro hecho se conviertan en Derecho, y se niegue en la forma de la exclusividad. El “derecho soberano de posesión” es la soberanía de un hacer humano que es, desde siempre, común, que no puede ser propio, que puede, en última instancia, ser *devorado* por cualquiera.

17. El cuestionamiento de la “autenticación”, de la lógica del título de propiedad, se manifiesta en los dos procedimientos más asociados a la Antropofagia: la parodia y la “deglutición” cultural de prácticas culturales extranjeras. En ambos, el valor de lo auténtico (la sumisión de la copia al original), es cuestionado, pero no en nombre de una *identidad* mestiza, como muchas veces se hizo creer. La posesión no necesariamente tiene por fin la propiedad y hasta puede volverse contra ella. Aquello que es *propio* de alguna cosa (de un autor, de una cultura), y que por eso le sería *exclusivo*, puede aparecer de otra forma, poseído por otro, sin que, por eso, constituya una propiedad suya. Tal cuestionamiento también explica por qué Oswald de Andrade citaba como ejemplo de la “teoría de la posesión contra la propiedad” a Rodolfo Valentino: el actor hollywoodense, uno de los primeros *superstars*, encarnaba un tipo de arte donde, como sabemos desde Walter Benjamin, el original está totalmente ausente y el arte se compone de copias sin originales. Justamente eso es lo que “el cine americano informará”¹¹². Y probablemente

¹¹² Abordo las diversas referencias de Oswald a Valentino en Alexandre Nodari: “Um antropófago em Hollywood: Oswald espectador de Valentino”, *Anuário de Literatura*. v. 13, n.1. Florianópolis: UFSC, 2008, p. 16-26. Disponible en: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5471/6088>.

sólo siguiendo la huellas del Derecho Antropofágico se pueda comprender la nota (también paródica de los avisos de *copyright* que acompañan a los libros) que antecede a *Serafim Ponte-Grande*: “Derecho de ser traducido, reproducido y deformado en todas las lenguas”. No sólo la copia, sino también la falsa copia y la falsificación estaban autorizadas. Toda experiencia con el libro estaba autorizada. Que la nota aparezca en el mismo libro en el que Oswald afirma haberse dado la “vacuna” comunista contra el “sarampión antropofágico”, revela que la adhesión al comunismo no representó una ruptura total en el itinerario del autor. Antropofagia y comunismo se tocan en la crítica a la propiedad; la “radicalización” de algunos modernistas brasileños ya estaba en curso hace tiempo.

18. La relación de la Antropofagia con la copia es totalmente distinta a la que tenía el movimiento anterior dirigido por Oswald de Andrade. El *Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil* se colocaba “contra la copia” y “por la *invención*”. Lo que se reivindicaba no era la *creatio ex nihilo*; no se trataba de contraponer una creación original a la mera repetición. Aquí nuevamente, la terminología jurídica utilizada se revela esencial para comprender lo que está en juego. Etimológicamente, invención deriva de *in-venire*, indicando encuentro –y este es también su sentido jurídico: invención es el término técnico del Derecho para indicar la adquisición de propiedad de un objeto encontrado, sin dueño (en otras palabras, una posesión cuya apariencia de propiedad, por no entrar en conflicto con ninguna otra, es reconocida como legítima y puede ser marcada). La “invención” es uno de los modos por los cuales se vuelve jurídica una vida “virgen”, por los cuales un hecho se convierte en derecho, por los cuales

una posesión se vuelve propiedad. Es en este sentido que, respondiendo a Tristão de Ataíde, Oswald dice que el material de la Poesía Pau-Brasil es *encontrado e inventariado*:

Pau-Brasil son los primeros cronistas, los santeros de Minas y de Bahia, los políticos del Imperio, el romanticismo de levita de la República y en general de todos los guitarristas. Pau-Brasil era el pintor Benedito Calixto antes de desaprender en Europa. Pau-Brasil es el sr. Catulo, cuando se acuerda de Ceará, y mi amigo Menotti cuando canta el barrio paulista de Braz. Fue Colón que descubrió América y Vesputio quien le dio el nombre. “La Poesía Pau-Brasil”, salida de las manos marineras del escribano Caminha, siempre anduvo por ahí, aunque avergonzada como una flor del camino. Era oportuno identificarla y salvarla.¹¹³

Las poesías de *Pau Brasil* no son creaciones desde la nada y sí apropiaciones de materiales que ya *estaban ahí* pero no estaban marcados. Al contrario de lo que la frase inicial del *Manifiesto* parece indicar –“La poesía existe en los hechos”–, en la *Poesía Pau-Brasil* no hay una contraposición entre hecho y derecho: por la “invención”, los hechos devienen, inmediatamente, *propiedad nacional*¹¹⁴.

¹¹³ Oswald de Andrade: *Os dentes do dragão*, op. cit., p. 31.

¹¹⁴ Tanto el término, cuanto la idea que lo sostiene, poseen una extensa fortuna:

19. También en el “sentido” que adquiere el viaje, *Pau Brasil* se diferencia de la *Antropofagia*. En el prefacio a *Pau Brasil*, Paulo Prado ve en el viaje una forma de encontrar la propia identidad: “Oswald de Andrade, en un viaje a París, desde lo alto de un *atelier* de la Place Clichy –ombigo del mundo– descubrió, deslumbrado, su propia tierra”.¹¹⁵ Muy diferente es el sentido de exterioridad para el viaje antropófago, al que le fue dado el nombre de *exogamia* (que se correspondería en el Derecho Antropofágico, podríamos decir paródicamente, con el derecho de familia): “Exogamia es la aventura exterior. El hombre-tiempo después de Einstein está hecho de momentos que son síntesis biológicas. Para la formación de cada uno de estos momentos él arriesga el pellejo en una aventura exogámica. Realizada la síntesis, él la integra, como la ameba integra el alimento y busca otra aventura exogámica.” La exogamia aquí no tiene como fin mantener una estabilidad –como en el esquema freudiano de la prohibición del incesto, instituido de modo de evitar una guerra fractricida–, sino instaurar un riesgo

basta recordar la revista concretista *Invenção*, o también el *Plano Piloto* de Lúcio Costa para Brasilia. El proyecto urbanístico de la capital, dice el arquitecto, “nació del gesto primario de quien firma un lugar y toma *posesión*: dos ejes cruzándose en ángulo recto, o sea, la misma señal de la cruz”. Es significativo que al usar el término *posesión*, el arquitecto y urbanista intenta atarse a una supuesta “tradicción colonial”: “Se trata de un acto deliberado de posesión, de un gesto de sentido todavía desbravador, en los moldes de la tradición colonial”. Cf. Alexandre Nodari: “O Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros talhado em Tordesilhas: notas sobre o Derecho Antropofágico” en *Prisma Jurídico*. v. 8, n.1. San Pablo, Uninove, 2009, p. 121-141. Disponible también en: www4.uninove.br/ojs/index.php/prisma/article/view/1592/1325.

¹¹⁵ Paulo Prado: “Poesia Pau Brasil” en Oswald de Andrade: *Pau Brasil*, San Pablo, Globo, 2003, p. 89.

(“arriesga el pellejo”): la exogamia –dice Oswald de Andrade en referencia a Raul Bopp– es la “esencia del hombre que busca la *aventura exterior que es toda la vida*”. El ejemplo de Bopp, al que Murilo Mendes definió como el “viajero por excelencia”¹¹⁶, es instructivo para contraponer la exogamia al viaje identitario de *Pau Brasil*: habiendo cursado cada año de la graduación en Derecho en una ciudad diferente, habiendo dado varias vueltas al mundo y habiendo hecho carrera como embajador, Bopp fue un verdadero *globe-trotter* antropófago que atravesó el mundo en busca de su país y encontró en su país el mundo: “la mayor vuelta al mundo que di fue en la Amazonia”. Siguiendo “el ejemplo de Raul Bopp” y “el estímulo de Oswald a emprender grandes y peligrosas aventuras”, Jayme Adour da Câmara decide hacer su viaje antropófago por Europa, que resultará en el “documental de viaje” *Oropa, França e Bahia* (del cual gran parte es dedicado a los preanuncios de la Segunda Guerra Mundial, en especial el “problema judío” y el “corredor polaco”, heridas abiertas de la Primera).¹¹⁷ Sin embargo, no hay que sobrevalorar el viaje en sí, como lo hizo Antonio Candido, para quien la Antropofagia culminaría en la “utopía del viaje permanente y redentor, mediante la búsqueda de la plenitud a través de la movilidad”.¹¹⁸ El mismo Oswald de Andrade advertía que “viajar

¹¹⁶ Raul Bopp: *Poesia completa*. Organización, preparación del texto y comentarios de Augusto Massi, Río de Janeiro, José Olympio; San Pablo, Edusp, 1998, p. 42.

¹¹⁷ Jayme Adour Câmara: *Oropa, França e Bahia*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, s/d., p. 13.

¹¹⁸ Antonio Candido: “Oswald viajante” en *O observador literário*, Río de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, p. 100. *Cf.* del mismo autor, “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” en *Vários escritos*, San Pablo; Río de Janeiro, Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, pp. 33-67; y “Estouro e libertação” en *Brigada ligeira e outros escritos*. San Pablo, Ed. UNESP, 1992. Es evidente que la referencia de

no era nada”, esto es, no era una garantía: “Ronald de Carvalho viajó mucho, pero nunca pasó de aquellas cosas sentimentales e irónicas”.¹¹⁹ En una carta a Oswald, fechada el 9 de agosto de 1929, Jayme Adour diferencia el simple “cosmopolitismo de muelles portuarios” turístico (el viaje por el viaje mismo)

Candido es el episodio de la captura del navío *El Durazno* e y la institución de una “dictadura” nudista a bordo, relatada en el capítulo “Os Antropófagos” de *Serafim Ponte Grande*. Como sabemos, Oswald, en su prefacio “comunista”, se burla del episodio: “Como solución, el nudismo transatlántico.” Para Pascoal Farinaccio, la crítica se manifiesta, más allá de eso, en la propia estructura del texto de *Serafim*, independientemente de la intención del autor: la insuficiencia de la “revolución malandra” del antihéroe quedaría más nítida con los “contra-movimientos” de la narrativa que siguen a los gestos de liberación puramente personal. En el caso más específico de *El Durazno*, la centralidad de una conjunción adversativa en una de las frases iniciales del capítulo hace este papel de contra-movimiento: “‘Estaban en pleno océano *pero* se trataba de una revolución puramente moral’ (...) este ‘pero’ central, por un lado, evidencia el límite de la revolución alcanzada, ‘puramente moral’, por otro, sugiere un horizonte revolucionario más perfecto, al que el “mundo sin pantalones” de *El Durazno* contemplaría sólo parcialmente” (Pascoal Farinaccio: *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*, San Pablo, Ateliê; FAPESP, 2001, p. 100-1). Desde mi punto de vista, la cuestión de la correspondencia del episodio o no con la utopía antropófaga no puede tener una respuesta definitiva, lo que se torna evidente por las anotaciones que cubren la contratapa de uno de los manuscritos de *Serafim*, con las cuales, según María Augusta Fonseca, Oswald “busca soluciones que atará en el capítulo” final: “economía / placer displacer / cielo inferno / Antropofagia / El robo / exogamia y posesión / la comprensión de la electroética / Lenin / Torquemada” (María Augusta Fonseca: *Dois livros interessantíssimos: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande – Edições críticas e ensaios*. Trabalho de livre-docência apresentado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de San Pablo. San Pablo, 2006, p. 209). Por un lado, hay temas centrales de la Antropofagia, pero, por otro, hay referencias a tópicos que la extrapolan (en el sentido de aproximarla a la dictadura o a la pura transgresión).

¹¹⁹ Oswald de Andrade: *Os dentes do dragão*, op. cit., p. 220.

del descubrimiento exogámico: “Pero el meollo, como siempre, queda oculto. Es necesario perforar para llegar a él. Y yo llegué. Lo descubrí.” Y lo que descubre es la Antropofagia: “Sin darle excesivo valor a estas cosas, el finlandés se salva por su propio instinto antropofágico. Es la gente más increíble que ya encontré en mi camino, aquí por estos lados de Europa. Ya vi ocho naciones de gente. Todas llenas de mentira y de pecado original. El finlandés, no. Nació sin pecado. Antropofágicamente.” Aquí, nuevamente, la antropofagia es definida por la ausencia de la aplicación de la ley (la ausencia de culpa), pero, en un gesto en apariencia inusitado, es vislumbrada no en el amerindio sino en el europeo.

20. La posibilidad de ver al finlandés como antropófago no es una proyección de la identidad en el otro. Más bien implica una no-esencialización de la Antropofagia: “no se debe confundir el retorno al estado natural (lo que se quiere) con el retorno al estado primitivo (lo que no interesa)”, escribe Oswald Costa ya en el primer número lanzado de la *Revista*. No se trata, aclara Oswald de Andrade (en la edición del 12 de junio de 1929) de un retorno a una situación anterior, sino de una “bajada antropófaga”: “Antropofagia es simplemente la ida (no el regreso) al hombre natural [...] El hombre natural que nosotros queremos puede tranquilamente ser blanco, andar de traje y en avión. Como también puede ser negro y hasta indio. Por eso lo llamamos ‘antropófago’ y no ‘tupy’ o ‘pareci’”. Es este desplazamiento exogámico de la identidad (el descentramiento de la esencia) que explica por qué Oswald, al intentar dar ciudadanía filosófica a la Antropofagia en *A crise da filosofia messiânica*, optó por igualarla al Matriarcado y buscar sus rastros

no en la historia amerindia, sino en la experiencia occidental. Si el antropófago no puede ser igualado al amerindio, esto es, si no puede ser *identificado exclusivamente* en el “primitivo”, si, al contrario, como vimos, la Antropofagia es la “Única ley del mundo”, la “expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos”, entonces ella está inscrita, al menos potencialmente, en toda la historia humana. El problema, con todo, es que ella no se da a ver explícitamente en el tiempo cronológico de la propiedad que rige, como vimos con Adorno, lo que acostumbramos, ingenuamente, a llamar historia (o, menos ingenuamente, “historia oficial”). Más bien, constituyendo un “mundo no fechado” y “no rubricado”, ella se manifiesta solamente en la forma de vestigios, de rastros, que se inscriben en la historia como potencias capaces de subvertir la propia temporalidad de la historia: una historia *sin* fecha. Oswald de Andrade era consciente de este problema, y propuso, como método de investigación de estos rastros, la “Errática, la ciencia del vestigio errático”.

21. Si no comprendemos la Errática (que guarda una conexión íntima con métodos de investigación “históricos” que sólo fueron enunciados tiempo después, tales como el paradigma “indicial”, de Carlo Ginzburg, y el concepto más reciente de “signatura”, de Giorgio Agamben), o sea, si no comprendemos el desplazamiento exogámico efectuado por Oswald en las tesis y ensayos que pasa a escribir en la década de 1940, no podremos entender la aparente dualidad del Derecho Antropofágico (y de la Antropofagia como un todo). De ahí la importancia fundamental de este libro de Gonzalo Aguilar, que cumple con maestría la tarea de rehabilitar y elucidar el sentido de la “ciencia

del vestigio errático”: las “señales” de las que habla el *Manifesto* son, contemporáneamente, rastros del pasado y caminos a realizar, itinerarios del “espacio del porvenir”. Si el tiempo cronológico es el tiempo de lo “irrecuperable”, el tiempo de la Antropofagia y del Matriarcado, a su vez, es un tiempo (en el que no (se) puede perder, porque es un tiempo (en) que no se puede tener. Por más “muerto” que sea todo título, es posible hacer contacto con él. Erráticamente, seguir los vestigios del pasado es crear un itinerario para el presente.

22. Encontramos una tentativa *avant la lettre* del uso de la Errática en la edición del 7 de abril de 1929 de la *Revista*. Allí, Jayme Adour da Câmara presentaba una inusitada “Historia de Brasil en 10 Tomos” que no pasan de diez cortos párrafos, algunos de apenas una frase (otra “reducción”), dedicados a Rocha Pombo, uno de los representantes de lo que se acostumbra a denominar historia oficial. La “historia de brasil” que exponía, sin embargo, era, inusitadamente, la de la relación de los indios con Francia. Y no se trata de la historia en el sentido de un proceso que es contado sino de la historia de las marcas dejadas. En el resumen que presenta, la indolencia de la colonización portuguesa es opuesta al descubrimiento del país por “segunda vez por los franceses” (IV), que, al contrario de los portugueses, entendieron “la significación del nuevo país” (VIII): “Mientras Portugal nos enviaba a sus colonos, de Francia venían hasta nosotros sus mejores caballeros [...] Y de las brumas de la nueva tierra fue surgiendo la Francia Antártica” (VII). La fuerza de este marco inaugural fue enorme ya que, aún después de la expulsión de los franceses (“Dolorosa fue esa separación. ¡Separación vital, tremenda!” – VIII) se mantuvo

una “ligazón filosófica entre la Francia eterna y el Brasil nuevo y misterioso” (X), que va de Montaigne hasta el surrealismo, pasando por Rousseau: “América reveló a Europa el hombre simple, el hombre natural, integrado en su máxima expresión de libertad” (X). Aquello que Brasil presentaba a una Francia cargada de “historia” (y esta ligazón es el último “tomo” de *nuestra* historia) no era un estadio prehistórico a ser restituido –lo “primitivo”–, sino el “hombre natural, integrado en su máxima expresión de libertad”, esto es, en la posibilidad de *hacer* historia: “Y aquellos hombres simples mandados desde Brasil a la corte de Francia, durante la coronación del Rey, se extrañaron de que se dignificase al hombre débil y esmirriado, dejando a su lado a un hombre fuerte que todo lo puede. Y esta imagen del hombre fuerte y simple impresionó el espíritu de los filósofos. Y lo que era un mero consejo, más tarde se fue convirtiendo en una campaña reivindicatoria”, o sea, en la Revolución Francesa.¹²⁰ Años después, al escribir *A marcha das utopias*, Oswald de Andrade hará una comparación semejante al situar

¹²⁰ Aquí nos reencontramos nuevamente con la afirmación del *Manifiesto*, según la cual “Sin nosotros Europa no tendría ni siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre”. Aunque Silviano Santiago afirme que, a pesar de no estar “del todo incorrecto”, “Oswald de Andrade, sin duda, habrá exagerado” (Silviano Santiago: *Ora (Direis) Puxar Conversa*, Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 143), Federico Pensado recuerda la importancia de la obra del Inca Garcilaso, *Comentarios Reales*, publicada en Lisboa en 1609, para el debate que se dará en la Revolución Francesa: “En el fragor de la revolución francesa, la Academia de Lyon organizó un concurso de ensayos con el tema: ‘La influencia del descubrimiento sobre la felicidad del género humano’. El trabajo vencedor fue el del abate Genty, quien revelaba que las enseñanzas del Inca Garcilaso integraron el contexto del debate que provocó la revolución Francesa y que posteriormente se cristalizarían en la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano” (Federico Pensado: *Antropofagia y otros ensayos*. Buenos Aires, Altamira, 2003, p. 37).

la “geografía de las Utopías [...] en América”: “Las Utopías son [...] una consecuencia del descubrimiento del nuevo hombre, del hombre diferente encontrado en las tierras de América”¹²¹. ¿Qué significa este “hombre nuevo”, este “hombre diferente”, del que habla Oswald, o este “hombre simple”, este “hombre natural” del que habla Jayme Adour? ¿Por qué el encuentro con él genera una Utopía, en la cual “no hay solamente un sueño [sino] también una protesta”?¹²²

23. El célebre episodio de los tres amerindios delante de la corte francesa al que Jayme Adour se refiere fue narrado por Montaigne en el ensayo que le dedica a los “Canibales”:

Dijeron que encontraban muy raro que tantos hombres barbudos, de elevada estatura, fuertes y bien armados como rodeaban al rey (acaso se referían a los soldados de la guardia suiza) se sometieran a la obediencia de un muchachillo y no eligieran mejor uno de entre ellos para que los mandara. En segundo lugar (tienen una manera de hablar tal que llaman a los hombres mitad unos de otros), observaron que había entre nosotros muchas personas llenas y colmadas de toda suerte de comodidades y riquezas; que los otros mendigaban de hambre y miseria, y que les parecía también singular que los segundos

¹²¹ Oswald de Andrade: *A utopia antropofágica*, 2. ed., San Pablo, Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1995. p. 163.

¹²² *Idem*, p. 204.

podieran soportar injusticia semejante y que no estrangularan a los primeros, o no pusieran fuego a sus casas.¹²³

El discurso (del) caníbal (y de Montaigne) aparece como un punto de vista que cuestiona la necesidad de las conformaciones (convenciones) sociales y de las acciones humanas, revelando su contingencia. En este sentido, es importante observar que la descripción de las sociedades amerindias por Montaigne es, grosso modo, hecha de forma negativa (como la *Notícia do Brasil* de Gabriel Soares, que caracterizaba al “gentío” por no tener ni Fe ni Ley ni Rey):

Es un pueblo, diría yo a Platón, en el cual no existe ninguna especie de tráfico, ningún conocimiento de las letras, ningún conocimiento de la ciencia de los números, ningún nombre de magistrado ni de otra suerte, que se aplique a ninguna superioridad política; tampoco hay ricos, ni pobres, ni contratos, ni sucesiones, ni particiones, ni más profesiones que las ociosas, ni más relaciones de parentesco que las comunes; las gentes van desnudas, no tienen agricultura ni metales, no beben vino ni cultivan los cereales. Las palabras mismas que significan la mentira, la traición, el disimulo, la avaricia, la envidia, la detracción, el perdón, les son desconocidas.¹²⁴

¹²³ Michel de Montaigne, *op cit.*, pp.268-269.

¹²⁴ *Idem*, p. 262.

La ironía que cierra el ensayo –“Todo esto es, en verdad, interesante, pero ¡qué diablos! esa gente no usa calzas!”– participa también de esta estrategia, donde lo que está en juego no es solamente un proceso de relativización cultural –los bárbaros siempre son los otros–, sino el vaciamiento del parámetro. El punto de vista reproducido por Montaigne no es (solamente) el punto de vista del indígena, y sí un punto de vista *desnudo*, que nace *de retirar el ropaje* del Viejo Mundo en el momento en que entra en contacto con el Nuevo Mundo. El caníbal no es un nuevo parámetro (ropa): su utilización por parte de Montaigne es un gesto que apunta no a la desnudez del rey sino a la artificialidad de sus vestimentas.

24. La *Revista de Antropofagia* está plagada de referencias al “hombre simple”, al “hombre natural” o al “hombre desnudo”. De hecho, en el mismo número en el que encontramos la “Historia” de Jayme Adour, leemos en otro texto que “Lo que se quiere es la simplicidad y no un nuevo código de simplicidad. Naturalidad. No manuales de buen tono”. Así, la simplicidad y la naturalidad son definidas no a través de una esencia, y sí de modo negativo, como la ausencia de normas de conducta, o sea, la ausencia de Derecho. De este modo, queda claro por qué los antropófagos podían asociar la libertad (en relación con las reglas sociales) a la desnudez, tal como aparece en la idea de “A cidade do homem nu” [“La ciudad del hombre desnudo”], expuesta por Flávio de Carvalho, en la condición de “delegado antropófago” del IV Congreso Panamericano de Arquitectos realizado en Río de Janeiro en 1930: “El hombre antropofágico, cuando es despojado de sus tabúes se asemeja al hombre desnudo [...] el hombre futuro, sin dios, sin

propiedad y sin matrimonio”.¹²⁵ De ahí la ecuación antropófaga entre hombre natural y hombre desnudo, entre simplicidad y desnudez: “el indio desnudo es la imagen decisiva del ingenuo, del sincero, del realmente justo. Es la expulsión de todos los adornos que sobran, y que, por eso mismo, no hacen falta. Es la fisonomía que se caracteriza por sí misma”. “Toda legislación es peligrosa”, porque se adhiere como una ropa, impidiendo el acceso al natural; a su vez, el hombre desnudo no conocería “Ninguna convención social”. En el “Mensaje al Antropófago desconocido”, que Raúl Antelo consideró un segundo *Manifiesto Antropófago*, Oswald de Andrade definiría la ropa, además, como aquello que metafóricamente impide el acceso a la verdad, y aún al Ser. Es curioso notar que, en la época en la que escribe este texto, la década de 1940, Oswald está inmerso en el existencialismo y en sus debates sobre el ser, una cuestión que siempre fue un blanco de sus ataques mordaces.¹²⁶ También

¹²⁵ Flávio de Carvalho: “A cidade do homem nu” (1930) en Luiz Carlos Daher: *Flavio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*, San Pablo, Pro Editores, 1982. p. 100-101.

¹²⁶ El más conocido de los ataques es la famosa parodia de la todavía más célebre frase hamletiana, en la forma del “Tupi, or not tupi, that is the question”. La fórmula de la ecuación permanece inalterada (y hasta en la lengua original: *or, not, that is the question*), alterándose *apenas* los términos. Con todo, este *apenas* es, al mismo tiempo, *todo*: los términos no son más ontológicos, no se trata más de ser o no-ser. También los ataques a la gramática deben ser entendidos en este contexto, pues sería ella la “que enseña a conjugar el verbo ser y la metafísica nace de ahí, de una profunda conjugación de esse verbito”. Aquí reaparece la definición de la Antropofagia en términos negativos: “El indio”, leemos en la *Revista*, “no tenía el verbo ser”. La gramática también explicaría el “comunismo primitivo”: “según Gabriel Soares, [el Brasil primitivo] no tenía F ni L ni R, esto es, ni Fe ni Ley ni Rey. Cada uno vivía según el ‘sonido de su voluntad’” (Oswald de Andrade: *Estética e política*. Organização e estabelecimento de texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo; Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1992, p. 71).

en este caso el Ser no recibe una definición positiva. Además, hasta el antropófago es desconocido. Escribiendo justamente sobre “la Francia Antártica” mencionada por Jayme Adour, Oswald reclama “un paso más allá de Sartre y de Camus”, esto es, argumenta que el existencialismo francés debería mirar hacia atrás para seguir mejor hacia adelante, pues “las filosofías del hombre vestido en las horas del abrazo a la desesperación rozaron la verdad. Pero entre ellas y la verdad estaba la ropa [...] Es necesario oír al hombre desnudo”. ¿Pero qué dice el hombre desnudo? “Nada existe fuera de la Devoración. El ser es la Devoración pura y eterna”.¹²⁷ En el encuentro entre la más avanzada filosofía de la época y lo más “primitivo”, el antropófago, lo que se da a ver no es un Ser definido de una manera nueva, sino un Ser que se caracteriza por el contacto y por el cambio, un ser “desconocido”. La Antropofagia no se muestra como una esencia, o una verdad oculta por detrás de la ropa, sino como el gesto que revela la impropiedad de aquello que parece más propio: la ropa, la identidad, el carácter, la cualidad, el Derecho, las instituciones, o el propio Ser. O sea, usando las palabras de Araripe Jr., verdadero precursor de los antropófagos, como un gesto que revela “que son de piedra los monstruos, que hacen muecas desde las torres de la vieja catedral y no obstante asustan a los desprevenidos que allí penetran”¹²⁸. Este gesto, sin embargo, *depende* del Otro,

¹²⁷ Oswald de Andrade: *Estética e política*, op.cit., p. 286.

¹²⁸ En “Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia” (incluido en *Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2008), me detuve en el íntimo paralelo que hay entre ciertas concepciones de Araripe Jr., en especial la “obnubilación”, y el ideario antropófago, bien como en los motivos de la total ausencia de referencias de los modernistas brasileños a uno de sus precursores más agudos. El artículo está disponible en <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>.

esta “verdad” sólo es accesible a través del contacto, de la “devoración”. Aquello que Jayme Adour vio en el encuentro entre el indio y el francés no fue la asimilación de uno por otro sino un ser *común* a ambos, el hombre *natural*, “simple”, desnudo, un “hombre” que sólo puede ser definido por lo que no posee. Lo que es *común* no es una cualidad o una propiedad, sino la posibilidad de ser *sin* aquello que se *tiene*. Amerindio, francés o finlandés, desnudo o “de chaqueta”, el antropófago es el hombre “sin carácter”, “el hombre sin cualidades” —o también, como Oswald, “el hombre sin profesión”. Tal vez ahora estemos en condiciones de responder a la cuestión inicial, a saber, la del sentido de la reducción de toda ley a una “Única ley del mundo”, dotada de un único precepto, el de que “Sólo me interesa lo que no es mío”. Es sólo aquello que *no* soy, que *no* me es propio, que produce mi *inter-esse* en el (o mejor, con el) Otro, y es este interés el que tenemos en *común*, él es nuestro *ser-entre*, nuestro *mundo*. Sólo con lo que no nos es propio, con lo que no nos es exclusivo, o sea, sólo despojándonos de las “ropas”, sólo en aquél contacto con el Otro que no lleva a una nueva propiedad, es que podemos producir un espacio-tiempo común, aquello que se acostumbraba a llamar de Utopía. Como bien lo sabía Oswald de Andrade, “Sólo la Antropofagia nos une”. La “Edad de Oro”, el “matriarcado de Pindorama” está ahí, delante de nosotros, dentro de nosotros, como vestigio de nuestra existencia e itinerario de nuestro porvenir. Sólo queda saber si vamos a seguir la lección del *Manifiesto*, esto es, si vamos a aprender en “creer en las señales”.

Traducción: Emanuel Viana Telles

IMÁGENES

- Abaporu* de Tarsila de Amaral, 1928.
- Imagen utilizada por Georges Bataille para su entrada “Dedo gordo”.
- Bicho antropofágico* de Tarsila de Amaral, 1930.
- Paisagem com bicho antropofágico* de Tarsila de Amaral, 1928.
- Operários* de Tarsila de Amaral, 1933.
- Maqueta de Hélio Eichbauer para el escenario de *O Rei da Vela* en la versión de 1967.
- O Rei da Vela*, de 1933, fue puesta por primera vez en escena por José Celso Martinez Corrêa, en 1967.
- Oswald de Andrade en los años veinte.
- Navio de emigrantes* de Lasar Segall, 1939/1941.
- Número de *Judaica* dedicado a Lasar Segall, mayo de 1946, que traduce la brasileña *Revista Acadêmica*.
- Artículo de Oswald de Andrade en el interior de *Judaica*.
- Los emigrantes* de Antonio Berni, 1956, en homenaje a Segall.
- III classe* de Lasar Segall, 1928.
- Favela* de 1939 de Lasar Segall: otros excluidos en un ámbito muy parecido al de un navío.

BIBLIOGRAFÍA

Libros de Oswald de Andrade

Serafim Ponte Grande, San Pablo, Global, 1989. Prólogos de Antonio Candido, Haroldo de Campos y Mário da Silva Brito.

Teatro (A morta, O Rei da Vela, O homem e o cavalo), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

Ponta de lança, San Pablo, Globo, 1992. Prólogo de Silviano Santiago.

Os dentes do dragão (entrevistas), San Pablo, Globo, 1990. Recopilación, introducción y notas de María Eugenia Boaventura.

Estética e política, San Pablo, Globo, 1992. Investigación, organización, introducción y establecimiento del texto de Maria Eugenia Boaventura.

Feira das sextas, San Pablo, Globo, 2004. Edición de Génesse Andrade.

“Diálogo de las voces segalianas” en *Judaica*, núm.155, Buenos Aires, mayo 1946, número dedicado al pintor Lasar Segall.

Dicionário de bolso. Estabelecimento e fixação de texto de Maria Eugenia Boaventura. San Pablo, Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1990.

Escritos antropófagos, selección y traducción de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera (traducción de “Crisis de la filosofía mesiánica” Florencia Fragasso), Buenos Aires, Corregidor, 2001.

Obra escogida (selección y prólogo de Haroldo de Campos) Caracas, Ayacucho, 1979.

Revistas

Judaica, núm.155, Buenos Aires, mayo 1946.

Revista de Antropofagia, edición facsimilar, San Pablo, Abril Cultural, 1982. Prólogo de Augusto de Campos.

Bibliografía crítica:

Adorno, Theodor: *Minima moralia*, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1998.

Adour Câmara, Jayme: *Oropa, França e Bahia*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, s/d.

Agamben, Giorgio: *Homo sacer I: el poder soberano y la vida nuda*, Barcelona, Pre-Textos, 1999.

Alencar, José de: *A propriedade*. Edição fac-similar. Brasília: Senado Federal; Superior Tribunal de Justiça, 2004.

Amaral, Aracy: *Tarsila: sua obra e seu tempo*, San Pablo, Perspectiva, 1975.

Andrade, Mário de: “Lasar Segall” en *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

Andrade, Mário de: “Vidas silenciosas” en *Judaica*, núm.155, Buenos Aires, mayo 1946, número dedicado al pintor Lasar Segall.

Andrade, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez). Coleção Archivos UNESCO, 1988.

Antelo, Raul: “Quadro e caderno” en Oswald de Andrade: *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, San Pablo, Globo, 2006.

Antelo, Raúl: *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo, 2007.

Arendt, Hannah: *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*, Barcelona, Paidós, 2005.

Arestizábal, Irma: “Lasar Segall desde Argentina” en *Lasar Segall. Un expresionista brasileño*, MALBA / Museu Lasar Segall, San Pablo, Takano, 2002.

Armstrong, Tim: *Modernism, technology and the body (A cultural study)*, Cambridge, Cambridge University, 1998.

Bachofen, J.J.: *El matriarcado (Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica)*, traducción e introducción de María del Mar Llinares García, Madrid, Akal, 1987.

Barthes, Roland: “Las salidas del texto” en AA.VV.: *Bataille*, Barcelona, Mandrágora, 1976.

Bataille, Georges: *La conjuración sagrada (Ensayos 1929-1939)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

Benjamin, Walter: “Johan Kakob Bachofen” en *Obras escolhidas*, vol. 1, San Pablo, Brasiliense, 1985.

Bopp, Raúl: *Vida e morte da Antropofagia*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

Bopp, Raul: *Poesia completa*, (Organización, preparación del texto y comentarios de Augusto Massi) Río de Janeiro, José Olympio; San Pablo, Edusp, 1998.

Campos, Haroldo de: “De la razón Antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña” en *Vuelta*, México, número 68, julio de 1982.

Candido, Antonio: “Oswald viajante” en *O observador literário*, Río de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004.

Castro-Klaren, Sara: “El *Manifiesto antropófago* o la contienda Sócrates-caraibe” en *Heterotopías*, compilado por Juan Pablo Dabove y Carlos Jáuregui, Pittsburgh, IILI, 2003.

Cavalcanti Pontes de Miranda, Francisco: *Tratado de Derecho Privado. Tomo X: Posse*, Río de Janeiro, Borsoi, 1955.

Clastres, Pierre: “La sociedad contra el Estado” en *La nave de los locos*, número 16, Morelia, México, julio de 1991.

Daher, Luiz Carlos: *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*, Ed. Projeto, San Pablo, 1982.

Deleuze, Gilles: *La imagen movimiento (Estudios sobre cine)*, Barcelona, Paidós, 1984.

Dias, Antônio Gonçalves: *Poesia e prosa completas*, organização, Alexei Bueno; ensaio biográfico, Manuel Bandeira, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998.

Esposito, Roberto: *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005.

Farinaccio, Pascoal: *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*. San Pablo, Ateliê; FAPESP, 2001.

Fausto, Boris: *A revolução de 1930: historiografia e história*, San Pablo, Companhia das Letras, 1997.

Fonseca, Maria Augusta: *Palhaço da burguesia (Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo)*, San Pablo, Polis, 1979.

Fonseca, Maria Augusta: *Dois livros interessantíssimos: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande – Edições críticas e ensaios*. Trabajo de libre docencia presentado al FFLCH, San Pablo, 2006.

Foster, Hal: *Compulsive Beauty*, Massachusetts, MIT Press, 1995.

Freud, Sigmund: “Lo siniestro” en *Obras completas*, tomo 18, Buenos Aires, Losada, 1997.

Gilman, Sander: *Difference and Pathology. Stereotypes of sexuality, race, and madness*, Ithaca-London, Cornell University

Press, 1985.

Guerreiro Ramos, Alberto: *A redução sociológica*, Rio de Janeiro, EdUFRJ, 1996.

Helena, Lucia: *Uma literatura antropofágica*, Rio de Janeiro, Cátedra, 1981.

Iturburu, Córdoba: *La revolución martinferrista*, Buenos Aires, ECA, 1962.

Jáuregui, Carlos: *Canibalia, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008.

Levi, Neil: “Judge for Yourselves! – The *Degenerate Art* Exhibition as Political Spectacle”, *October*, nº 85, summer 1998.

Mello e Souza, Gilda de: *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, San Pablo, Duas Cidades Ed. 34, 2003.

Mendes, Murilo: *Poemas e Bumba-meu-poeta*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

Miceli, Sérgio: *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, San Pablo / Rio de Janeiro, Difel, 1979.

Montaigne, Michel de: *Ensaíos*, Livro I, traducción, prefacio y notas lingüísticas e interpretativas de Sérgio Milliet. Porto Alegre, Editora Globo, 1961.

Nodari, Alexandre: “O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia)”, publicado em *Confluente*, Vol. 1, No. 1, 2009.

Nodari, Alexandre: “Um antropófago em Hollywood: Oswald espectador de Valentino”, *Anuário de Literatura*. v. 13, n.1. Florianópolis: UFSC, 2008.

Nodari, Alexandre: “Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia”, incluído em *Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre, EDIPUCRS,

2008.

Nodari, Alexandre: “O Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros talhado em Tordesilhas: notas sobre o Derecho Antropofágico” en *Prisma Jurídico*. v. 8, n.1. San Pablo, Uninove, 2009.

Pensado, Federico: *Antropofagia y otros ensayos*. Buenos Aires, Altamira, 2003.

Pinheiro Filho, Fernando Antonio: *Lasar Segall: arte em sociedade*, San Pablo, Cosac Naify y Museu Lasar Segall, 2008.

Platón: *Ión – Timeo – Critias*, Madrid, Alianza, 2007.

Prado, Paulo: “Poesia Pau Brasil” en Oswald de Andrade: *Pau Brasil*, San Pablo, Globo, 2003.

Ramos, Graciliano: “O teatro de Oswald de Andrade” en *Linhas Tortas*, San Pablo, Record, 1989 (1ª ed.: 1962).

Ribeiro, Darcy: *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras, 1995.

Rose, Carol: “Possession as the Origin of Property” en Robert Ellickson, Carol Rose y Susan Ackerman: *Perspectives on Property Law*, Aspen, Aspen Publishers, 1995.

Roth, Joseph: *Crónicas berlinesas*, Barcelona, Minúscula, 2006.

Roth, Joseph: *Judíos errantes*, Barcelona, Acantilado, 2008.

Santiago, Silviano: “As escrituras falsas são” en *Revista 34 Letras*, n. 5/6, Río de Janeiro, Editora 34, set. 1989.

Santiago, Silviano: *Ora (Direis) Puxar Conversa*, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

Schmitt, Carl: *El Nomos de la Tierra. En el Derecho de Gentes del “Jus publicum europaeum”*, Buenos Aires, Editorial Struhart & Cia, 2005.

Schmitt, Carl: *Tierra y mar: una reflexión sobre la historia*

universal, Madrid, Trotta, 2007.

Schwartz, Jorge: “Segall, una ausencia argentina. Notas para la primera retrospectiva en Buenos Aires” en *Lasar Segall. Un expresionista brasileño*, MALBA / Museu Lasar Segall, San Pablo, Takano, 2002.

Seed, Patrícia: *Cerimônias de posse na conquista européia do novo mundo* (1492-1640). Traducción de Lenita R. Esteves. San Pablo, Ed. UNESP/Cambridge, 1999.

Segall, Lasar: *Navio de migrantes*, catálogo, San Pablo, Museu Lasar Segall/Imesp, 2008.

Steinberg, Leo: *Outros critérios*, San Pablo, Cosac & Naify, 2008.

Stolze Lima, Tânia: *Um peixe olhou para mim – o povo Yudjá e a perspectiva*, San Pablo, Ed. UNESP, ISA; Río de Janeiro, NuTI, 2005.

Sztutman, Renato (org.): *Eduardo Viveiros de Castro*, Río de Janeiro, Beco do Azougue, 2008.

Viveiros de Castro, Eduardo: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. San Pablo, Cosac & Naify, 2002.

Von Ihering, Rudolf: *Teoria simplificada da posse*, traducción de Fernando Bragança. Belo Horizonte, Editora Líder, 2004.

Se terminó de imprimir en octubre de 2010