

Editora

Patricia Trujillo Montón
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Coordinadores del número

Diógenes Fajardo Valenzuela (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Mario René Rodríguez (*Universidade Federal do Rio de Janeiro*).

Comité editorial

Universidad Nacional de Colombia: Carmen Elisa Acosta, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Ángela Robledo, Víctor Viviescas, Fabio Jurado, Belén del Rocio Moreno Cardozo.

Bernardo Subercaseaux (*Universidad de Chile*), María Cándida Ferreira (*Universidad de los Andes, Colombia*), Francia Goenaga (*Universidad de los Andes, Colombia*), Cristo Figueroa (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Liliana Ramírez (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*) Gabriel Rudas (*Instituto Caro y Cuervo*), Norman Valencia (*Claremont McKenna College*), Víctor Lemus (*Universidade Federal do Rio de Janeiro*), Luz Adriana Sánchez (*Universidade Federal de Santa Catarina*), Luz Mary Giraldo (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Idelber Avelar (*Tulane University*), María Catalina Rincón (*Tulane University*), Jerónimo Pizarro (*Universidad de los Andes, Colombia*), Mario Henao (*Universidad de Buenos Aires*), Alfredo Laverde (*Universidad de Antioquia, Colombia*), Jaime Andrés Báez (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Fabio López de la Roche (IEPRI – *Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Silvia Niederauer (*Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões*), Juan Fernando Gutiérrez (*Universidade de São Paulo*), Cristóbal Kulawik (*Central Michigan University*), Mariana Sierra Aponte (*Universidade de São Paulo*), Mario Alejandro Molano (*Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colombia*), Jorge Ruedas de la Serna (*Universidad Nacional Autónoma de México*), Belén del Rocio Moreno (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*).

Comité científico

David Jiménez Panesso (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Carlos José Reyes, Beatriz González Stephan (*Rice University, Houston, TX*), Martha Luana Canfield (*Università degli Studi di Firenze, Italia*), Françoise Perus Cointet (*Universidad Nacional Autónoma de México*) and Jarmila Jandová (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*).

Asistentes editoriales

Elizabeth Carrillo Bohórquez (*Universidad Nacional de Colombia*), Marcel Camilo Roa Rodríguez (*Universidad Nacional de Colombia*).

Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Ignacio Mantilla Prada

Vicerrectora de sede Bogotá

María Clemencia Vargas Vargas

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Sergio Bolaños Cuéllar

Vicedecano Académico

Jorge Enrique Rojas Otálora

Vicedecana de Investigación y Extensión

Luz Amparo Uribe

Directora del Departamento de Literatura

Patricia Simonson

Literatura: teoría, historia, crítica

vol. 16, n.º 1, enero - junio 2014

ISSN (impreso): 0123-5931 – (en línea): 2256-5450

Revista semestral de Literatura

www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Literatura: teoría, historia, crítica está indexada Publindex,

Colciencias, en el índice CLASE de la Universidad Nacional Autónoma de México, en las bases de datos *Linguistics & Language Behavior Abstracts*, *Dialnet* y en la plataforma Open Access *e-Revistas*.



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas” Colombia 2.5, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Contacto

Literatura: teoría, historia, crítica
Universidad Nacional de Colombia.
Código postal: 11321, 111311.
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancizar, of. 3019
Tel: (57-1) 3165229. Fax: (57-1) 3165229.
E-mail: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

Distribución y venta

Un La Librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 17639

Ciudad Universitaria:
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)

La Librería de la U
www.lalibreriadelaun.com

Suscripción

Siglo del Hombre Editores
Cra. 31A n.º 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com

Canje

Dirección de Bibliotecas. Grupo de Colecciones
Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo
Av. El Dorado n.º 44A-40, Bogotá, Colombia
Telefax: (57-1) 3165000, ext. 20082. A.A. 14490
canjednb_nal@unal.edu.co



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C., 2012

Director del Centro Editorial: *Esteban Giraldo González*
Coordinador de revistas: *Jorge Enrique Beltrán Vargas*
Diseño de carátula: *Andrés Marquín*
Corrección de estilo: *Diego Pérez Medina*
Diagramación: *Yully Paola C. Hernández*
Impresión: *Xpress Estudio Gráfico Digital*

**BRASIL: SUS FORMAS Y DEFORMACIONES
EN LA LITERATURA**

Contenido

Conteúdo

Contents

07 · Presentación

Artículos *Artigos* *Articles*

15 · Rubem Fonseca y el golpe del 64

Rubem Fonseca e o golpe de 64

Rubem Fonseca and the Military Coup of 1964

LUIS ALBERTO ALVES

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

41 · Por una historia política del teatro del oprimido

Por uma história política do teatro do oprimido

Toward a Political History of the Theater of the Oppressed

JULIAN BOAL

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

81 · Derivas integrais

Derivadas integrais

Integral Derivatives

CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPELA

Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil

107 · Armas y letras (notas sobre *Menudencia* [Tutaméia])

Armas e letras (Anotações sobre Tutaméia)

Arms and Letters (Notes on Trifle [Tutaméia])

DANIELLE CORPAS

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

131 · “Meu tio o Yavaratê” — à margem da estória

“Meu tio o Yavaratê” —al margen de la historia

“Meu tio o Yavaratê” —At the Margins of History

BAIRON OSWALDO VÉLEZ ESCALLÓN

Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil

165 · Ángel Rama y Antonio Candido: la integración
del Brasil en el sistema literario latinoamericano

*Ángel Rama e Antonio Candido: a inclusão
do Brasil no sistema literário latino-americano*

*Ángel Rama and Antonio Candido: The Inclusion
of Brazil in the Latin American Literary System*

EDUARDO ANDRÉS MEJÍA TORO

Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil

193 · Una segunda Esméria: del amor a la literatura (y al esclavo)

Uma segunda Esméria: do amor à literatura (e ao escravo)

A Second Esméria: Of the Love of Literature (and of the Slave)

MARCOS P. NATALI

Universidade de São Paulo – Brasil

Notas *Notas* *Notes*

**219 · Letras en números: algunas evidencias cuantitativas
de la actual literatura brasileña**

LUÍS AUGUSTO FISCHER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil

231 · Consciencia, estrategia: violencia

RAÚL ANTELO

Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil

Traducción *Tradução* *Translation*

**247 · La dialéctica entre centro y periferia,
entre forma literaria y proceso social**

Nota de presentación de MARIO RENÉ RODRÍGUEZ

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

257 · Lecturas en competencia

ROBERTO SCHWARZ

Universidade Estadual de Campinas – Brasil

291 · El puñal de Martica

JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS

295 · **Macabéa y las mil puntas de una estrella**

NÁDIA BATTELLA GOTLIB

Universidade de São Paulo – Brasil

Reseñas *Resenhas* *Reviews*

329 · **Schwarz, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 312 págs.**

ALEXANDRE PILATI

Universidade de Brasília – Brasil

334 · **Dalcastagnè, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012. 208 págs.**

CESAR GARCIA LIMA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Brasil

341 · **Índice de autores**

345 · **Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 17, n.º 2**

Edital vol. 17, n.º 2

Call for Papers vol. 17, n.º 2

351 · **Normas de presentación de manuscritos**

Normas de apresentação de textos

Guidelines for Authors

PRESENTACIÓN

VIVA EL PUEBLO BRASILEIRO. ESE es el título de una novela con colorido épico escrita por João Ubaldo Ribeiro, como respuesta personal al llamado del “continente inquieto”, como el mismo novelista gusta de considerar al Brasil. Quizá por ello, la Universidad Nacional de Colombia no ha podido permanecer ajena a ese dinamismo arrollador. En este momento una docena de egresados del programa de Estudios Literarios se encuentra adelantando estudios de “mestrado” y de “doutorado” en instituciones universitarias de reconocida calidad a nivel latinoamericano. Hace dos años, después de participar en un evento académico en Colombia, un buen número de estos egresados planteó a la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* la propuesta de impulsar una entrega monográfica que diera a conocer en el medio académico colombiano la rica producción literaria de ese “continente inquieto”. Esa propuesta se encarna en el vol. 16, n.º 1 que ahora presentamos a nuestros lectores y que aspira a ser una modesta contribución para superar “o fato de que duas entidades geográficas — histórica, lingüística e culturalmente afins — venham se ignorando há muito tempo: o Brasil e os demais países da América Hispânica”. A este grupo de exalumnos abanderados por Mario Rodríguez nuestro sincero agradecimiento.

Brasil aparece en el año 2014 como punto de referencia obligado por varias razones: 1) la que todo el mundo conoce ya de sobra es la deportiva, pues no se puede dejar de lado que la Copa Mundial de Fútbol se realizará en Brasil del 12 de junio al 13 de julio de 2014; 2) sin tanto cubrimiento como la anterior, pero sí de gran importancia cultural, el XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (que se realizó del 4 al 20 de abril de 2014) tuvo al Brasil como invitado especial para esta versión, y 3) finalmente, cabe señalar que Brasil en este año hace memoria de que hace cincuenta años se dio el golpe militar contra el gobierno de Jango (Joao Goulart), inaugurando así varias

décadas de gobiernos bajo la dictadura militar, no solo en Brasil sino en varios países de América Latina.

Por estas razones, nuestro número monográfico abre con el artículo sobre el papel desempeñado por el reconocido autor brasileño Rubem Fonseca durante los años previos e inmediatamente posteriores a la dictadura militar. A partir del cuento “Desempenho” del libro *Lúcia McCartney* (1967), el autor del artículo “Rubem Fonseca y el golpe del 64” quiere llamar la atención sobre cómo se relacionan la narrativa urbana, las luchas sociales y la actividad político-profesional del reconocido autor de *El gran arte*. Se dan luces que sirven para iluminar el “pasado negro” del novelista, al apoyar el gobierno *de facto*, y su redención, por medio del trabajo dialéctico entre la prosa narrativa y el proceso social mediante el análisis de la forma literaria.

En relación también con los tiempos aciagos de la dictadura militar, aparece la propuesta teatral del grupo Arena, dirigido por Augusto Boal, que encarnó en el texto *Teatro do oprimido* (1975), estudiado en el segundo ensayo aquí publicado. Desde la primera oración se ubica al lector en el contexto del teatro con una fuerte convicción política en pro de la emancipación y se le recuerda que se buscaba dar a conocer la ideología subyacente, los métodos de trabajo propuestos y el aprendizaje de algunas técnicas para concretar la propuesta teatral. En este artículo, el lector encontrará una gran síntesis de las innovadoras ideas del teatro del oprimido y el diseño de un derrotero para que estos planteamientos mantengan su eficacia a pesar de sus manifestaciones heterogéneas alrededor del mundo.

Después de los dos artículos anteriores, en los que la relación literatura-política es evidente, pasamos a los ensayos en los cuales se analizan obras y autores concretos. El artículo “Derivas integrais” tiene un título equívoco. Se podría pensar que desarrolla algún ejercicio matemático. Pero, en realidad, se trata de un ensayo en el cual, con base en las nociones leibnizianas de *derivada* e *integral* y el complemento en la noción de *diagrama* propuesta por Deleuze, se analiza la obra de Samuel Rawet, *Viagem de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já*

passou porque sonhado. El autor del análisis logra demostrar por qué esta obra puede verse como ejemplo de una narrativa experimental.

Los dos ensayos siguientes giran alrededor de la figura más importante de la literatura brasileña en el siglo xx: João Guimarães Rosa. En el primero de ellos, a partir del famoso discurso del Quijote acerca de las armas y de las letras, se analiza cómo puede verse en la obra narrativa de Guimarães Rosa esta relación. En su obra cumbre, *Gran sertón: veredas*, Riobaldo parece ubicarse mucho más cerca del narrador de la novela moderna que del típico narrador de la épica oral. Sus preocupaciones por la relación pasado-presente y la reflexión sobre el acto mismo de narrar le dan ese matiz de modernidad. Pero lo que en verdad quiere demostrar el autor de este ensayo es que en la obra narrativa de Guimarães se dan ciertos procedimientos narrativos que funcionan como las armas, porque le imprimen a la narración fuerza impositiva y generan una composición letrada. Un análisis más textual se realiza a partir de algunos cuentos de *Tutaméia* para llegar a la constatación de la coexistencia de la racionalidad del mundo letrado con la coacción y violencia por las armas.

El intento rosiano por mantener la tensión entre polos opuestos (armas/letras; cuerpo/espíritu; naturaleza/cultura; civilización/barbarie) también se analiza en el segundo artículo, “Meu tio o Yavaratê — à margem da estória”, de Bairon Vélez. Este ensayo es muy llamativo para el lector colombiano pues a partir de un hecho bio-bibliográfico de Guimarães Rosa, una novela intitulada *Paramo*, publicada póstumamente, y el texto rosiano analizado, publicado en *Terceiras estórias*, se establecen relaciones entre Colombia y Brasil, tanto desde el punto de vista biográfico (durante el Bogotazo, Guimarães se desempeñaba como parte del cuerpo consular del Brasil y da su testimonio sobre este hecho histórico) como desde el literario (los apuntes que Rosa hojeaba, en donde aparecen varias menciones a *La vorágine*, cuando le sobrevino la muerte).

Los dos últimos ensayos de este número tienen que ver con el sistema literario. En “Ángel Rama y Antonio Candido: la inclusión del Brasil en el sistema literario latinoamericano” se analiza cómo

el diálogo entre los dos críticos propició el planteamiento de un sistema literario latinoamericano del cual hace parte importante el Brasil. En el ensayo se destacan los presupuestos comunes en ambos críticos, así como sus búsquedas personales, para explicar cómo se dio el proceso de formación del sistema literario tanto en el Brasil como en toda América Latina.

El último artículo de este número monográfico, titulado “Una segunda Esméria: del amor a la literatura (y al esclavo)”, presenta una amplia revisión bibliográfica acerca de la reciente acusación al racismo presente en la literatura infantil del conocido autor Monteiro Lobato. Conceptos como *literatura, ética, política, derecho a la libre expresión* y *censura* aparecerán analizados en los diversos discursos que surgieron al calor del debate. Por supuesto que son muchos los interrogantes que quedan respecto a la función social de la literatura, a su naturaleza autónoma, a su conversión en dogma inalterable. En definitiva, la labor de responder a estos interrogantes en contextos heterogéneos queda también en el campo del lector.

Para la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* es muy honrosa la publicación de dos autores de merecido reconocimiento en el campo de la crítica literaria y cultural en América Latina: Roberto Schwarz y Raúl Antelo. En “Consciencia, estrategia: violencia”, el profesor de la Universidad de Santa Catarina polemiza con Schwarz al analizar su texto “Cultura y política, 1964-1969”, publicado en *Les Temps Modernes* en 1971. Y, así, volvemos a las diversas lecturas que ha tenido el golpe militar de 1964. *Poder, conciencia, representación simbólica, papel de los intelectuales en la sociedad, violencia* serán los conceptos que se han de debatir para terminar con la propuesta de una estrategia alternativa que permita concebir la modernidad como un conjunto heterogéneo de articulaciones contingentes. Solo así se podrán entender las nuevas formas de concebir la sociedad y la historia.

De Roberto Schwarz se publica la traducción de uno de sus ensayos titulado “Lecturas en competencia”. El lector encontrará allí una exquisita nota sobre el sentido nacional y universal del más reconocido autor brasileño a nivel local, Machado de Assis, que viene en

alza en las últimas décadas en el contexto cosmopolita. Entre otras razones, porque las recientes teorías literarias y culturales encuentran profusamente en su obra la manera de ejemplificar nuevas teorías literarias y culturales. Schwarz se plantea la pregunta: “¿Cómo es posible que en esas condiciones de inferioridad se haya producido algo equiparable a las grandes obras de los países del centro?” Y responde analizando las grandes obras de Machado: *Memórias póstumas de Brás Cubas* o *Dom Casmurro*, o una crónica policiaca de corte menor, “El puñal de Martica”, para demostrar que en la obra machadiana se emplea muy certeramente la sátira para presentar lo nacional (local o periférico) en contraste con lo universal, y que su autor se propuso jugar irónicamente para no demeritar lo propio en ese cotejo con lo que, en general, se reconoce como de valor universal.

Termino la presentación de este número monográfico de la revista, dedicado al Brasil, con una idea del premio nobel de literatura, J. M. Coetzee, expuesta en su libro *Contra la censura*. Allí el autor de *Desgracia* explica que “la superficie del espejo y la superficie de la página en blanco tocada por la pluma se vuelven imposibles de distinguir: al mover la pluma el yo crea e invoca sobre esa superficie un anti-yo sardónico que se burla de su esfuerzo por verse a sí mismo con transparencia y le dice que lo vuelva a intentar”. Su reflexión gira en torno a la labor del escritor en su encarnizada lucha “contra múltiples resistencias interiorizadas” sin las cuales no puede escribir. Pero él mismo propone la imagen del *lector-espejo* cuya labor es la de seguir el hilo de Ariadna y avanzar por el laberinto textual hacia el encuentro “con algo que es tanto el Yo que hace señas desde el espejo —el señor Yo— como el Otro monstruoso a quien nunca se recuperará para la amistad: la Muerte”.

En consecuencia, reitero la invitación al lector para que, apoyado con el material publicado en este número, atravesase el espejo e intentase captar y comprender el universo enigmático que llamamos Brasil.

Diógenes Fajardo Valenzuela
Coordinador del número



Artículos

RUBEM FONSECA Y EL GOLPE DEL 64*

Luis Alberto Alves

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

laalves@uol.com.br

El autor aborda la producción ficcional de Rubem Fonseca al final de la década de 1960 (*Lúcia McCartney*) a la luz del golpe militar de 1964. Su análisis se centra principalmente en el cuento “Desempenho”. El análisis explora los vínculos entre texto y contexto con base en la noción de *forma objetiva* propuesta por Adorno. A lo largo del artículo son revisadas algunas lecturas clásicas de la obra de Fonseca (Alfredo Bosi, Antonio Candido, João Luiz Lafetá).

Palabras clave: Rubem Fonseca; golpe militar de 1964; “Desempenho”; Alfredo Bosi; Antonio Candido; João Luiz Lafetá.

* Traducción de Mario René Rodríguez y Néstor Mauricio Solano. Una parte de este artículo fue presentada en el v Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente”, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, del 4 al 6 de octubre de 2013, en Buenos Aires, Argentina.

RUBEM FONSECA E O GOLPE DE 1964

O autor aborda a produção ficcional de Rubem Fonseca ao final da década de 1960 (*Lúcia McCartney*) à luz do golpe militar de 1964. Sua análise se centra principalmente no conto “Desempenho”. A análise explora os vínculos entre texto e contexto com base na noção de *forma objetiva* proposta por Adorno. Ao longo do artigo, são revisadas leituras clássicas da obra de Fonseca (Alfredo Bosi, Antonio Candido, João Luiz Lafetá).

Palavras-chave: Rubem Fonseca; golpe militar de 1964; “Desempenho”; Alfredo Bosi; Antonio Candido; João Luiz Lafetá.

RUBEM FONSECA AND THE MILITARY COUP OF 1964

The author addresses Rubem Fonseca’s literary production of the end of the 1960s (*Lúcia McCartney*) in the light of the military coup of 1964. The analysis, focused mainly on the short story “Desempenho”, explores the links between text and context on the basis of Adorno’s notion of *objective form*. The article also reviews some classical readings of Fonseca’s work (Alfredo Bosi, Antonio Candido, João Luiz Lafetá).

Keywords: Rubem Fonseca; military coup of 1964; “Desempenho”; Alfredo Bosi; Antonio Candido; João Luiz Lafetá.

Primer acto

CUANDO RUBEM FONSECA INICIÓ SUS actividades literarias en el remoto año de 1963, el país caminaba a grandes pasos hacia la mayor crisis de su vida republicana. Sin embargo, en sus primeros libros (y aún después), nada o muy poco parece recordar el clima de agitación y el aroma de golpe que había en el aire. Esto contrariaba la tendencia dominante, en aquel momento, de dejar inmediatamente a las claras el tsunami que barría el país. El drama social estaba en el centro de narrativas de gran repercusión en la época, como *Quarup*, de Antonio Callado, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, y la película *Terra em transe*, de Glauber Rocha, todas lanzadas en el año de 1967, así como el libro *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca. En lo que respecta a Rubem Fonseca, no pasó por la cabeza de sus primeros lectores (y para ser justos, ¡ni de los lectores futuros!) establecer las conexiones entre sus tramas y los grandes eventos que sacudían el país y que eran transmitidos diariamente en periódicos, radio, televisión, etc. No estamos hablando de nada que un ciudadano con acceso a estos medios no pudiera percibir: bastaba tener los ojos abiertos. A primera vista, Fonseca parece desentonar con la tendencia mencionada, si bien no es posible dejar de buscar las conexiones, aunque sean virtuales, entre sus primeros libros y lo que ocurría en el país en ese entonces. O si no, veamos: Rubem Fonseca publicó, por orden cronológico, *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965) y *Lúcia McCartney* (1967). El primer libro vio la luz un año antes del golpe de 1964 y el segundo fue lanzado un año después; el tercer libro salió, en su primera edición, en 1967 (año de la reanudación de los enfrentamientos callejeros y del inicio de la resistencia armada contra el régimen dictatorial). Este mismo libro sería relanzado dos años después, en 1969. Entre la primera y la segunda edición de *Lúcia McCartney*, la dictadura promulgó, el 13 de diciembre de 1968 (¡un viernes 13!), el Acto Institucional número 5, que, entre otras medidas, cerraba el Congreso Nacional, impedía las

reuniones públicas e instituía la censura previa en periódicos, radio y televisión. Esas coincidencias nunca llegaron a ser exploradas, ni siquiera tras la publicación de la parte no autorizada de la biografía del escritor, como veremos más adelante.

A pesar de la buena acogida de sus primeros libros, Fonseca permaneció prácticamente en el anonimato. Su reputación de renovador del cuento brasileño contemporáneo fue estableciéndose poco a poco. El libro *Lúcia McCartney* es una especie de marco inicial y, en él, Fonseca corrió riesgos en varios frentes: en la predilección por una prosa económica, reducida a lo esencial, que volvió sus dos primeros libros precozmente convencionales; en el realismo con que trataba las situaciones cotidianas, incorporando incluso el lenguaje del día a día, sin excluir ni siquiera las expresiones vulgares ni las groserías, algo que se convirtió desde entonces en su marca registrada, y, finalmente, en la búsqueda no menos intencional de un tipo social (como narrador) que no se ajustaba más al papel que las fórmulas tradicionales estipulaban. Es decir, sale de escena la figura del narrador-mediador. En su lugar, Fonseca pasa a dar voz al “inculto de las ciudades”, como muy bien señaló Antonio Candido. Quedaba abierta una nueva temporada en nuestra literatura.

No se puede decir, sin embargo, que Rubem Fonseca posea el monopolio de la renovación literaria. No se trata de eso. En rigor, se mostró muy atento y receptivo a las oleadas de innovaciones formales que venían de las décadas anteriores, cuyos principales representantes fueron, como sabemos, Guimarães Rosa y Clarice Lispector, aunque no hayan sido los únicos. Fonseca no era ajeno a ese clima. Esto es tan cierto que, de *Lúcia McCartney* en adelante, la crítica no dudó en afirmar que él se sumaba al experimentalismo predominante en varios géneros artísticos. Ahora bien, el escritor interesado en romper las convenciones no coincidía con el primer Fonseca (*Os prisioneiros* y *A coleira do cão*), mucho más contenido en las maniobras con el código y menos inventivo con respecto a las tramas. Fue el segundo Fonseca el que brillaría como estrella de primer orden en la nueva narrativa brasileña, posición que alcanzó a mediados de

la década de 1970, sobre todo después de la publicación de *Feliz ano novo* (1975), una reunión de cuentos perturbadores, en los cuales la violencia despunta por todos lados, en las formas más variadas y en situaciones inusitadas. Ahora, Fonseca no era más un desconocido. Al impedir, intempestivamente, la circulación de *Feliz ano novo*, la censura del régimen dictatorial, por caminos sinuosos y contra su voluntad, se convirtió en una poderosa aliada en la divulgación del libro y del artista, que desde entonces ganó una visibilidad verdaderamente nacional. Para entender mejor los momentos decisivos de la trayectoria del escritor, es necesario retroceder un poco en el tiempo y tener en cuenta sus primeros pasos.

En los ya lejanos años de 1960, Fonseca era un exitoso hombre de empresa —como a él mismo le gusta decir—, con un cargo ejecutivo en Light, que en la época era una empresa multinacional. Sus primeros lectores desconocían tanto su ocupación profesional como su participación en un “famoso” Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), creado en 1962 por una selecta élite conservadora, compuesta por hombres de empresa “por encima de cualquier sospecha”, religiosos, militares, intelectuales, entre otros. Es decir, con una mano, Fonseca escribía *Os prisioneiros* (1963) y *A coleira do cão* (1965), y, con la otra, redactaba y revisaba el extenso material de propaganda del IPES, además de supervisar y escribir guiones de películas de fuerte contenido golpista, dirigidos contra el gobierno constitucional del presidente João Goulart (1962-1964).

A nadie se le ocurrió relacionar las tres variables, es decir, narrativa urbana, luchas sociales y actividad político-profesional del escritor debutante. Pero, ¿cuál es la ventaja de realizar tal lectura? ¿No sería algo forzado? ¿Por qué aproximar caminos que, aparentemente, se bifurcan? A continuación, pretendo mostrar que estas restricciones no tienen fundamento. Al contrario de lo que se imagina, la exploración de los vínculos entre la prosa del autor y el movimiento de la sociedad contemporánea sorprende por la cantidad de descubrimientos que proporciona. Consciente de esto, el presente trabajo propone explorar esas conexiones, tomando como base el

cuento “Desempenho”,¹ del libro *Lúcia McCartney*, aunque sin dejar, ocasionalmente, de hacer referencia a otros textos significativos del autor. En todo caso, el foco principal será el final de la década de 1960, por las razones que este artículo pretende esclarecer.

Entreacto

El golpe de 1964 fue uno de los principales episodios de la Guerra Fría en el continente latinoamericano. Consistió en una múltiple y compleja red de acciones y alianzas de clase, que involucró empresarios, políticos, militares y líderes religiosos, que participaron activamente en la deposición del presidente João Goulart, el 1 de abril de 1964 (Dreifuss 1986). La experiencia sería reeditada, casi una década después, en Chile y, enseguida, aplicada con igual éxito en los demás países de la región. A propósito, los golpistas brasileños se enorgullecían de haber prestado su *know-how* a los compañeros chilenos que, el 11 de septiembre de 1973, derrocaron el gobierno de Salvador Allende (Dreifuss 1987, 202-241).

En Brasil, las maniobras golpistas buscaban neutralizar las políticas de reforma del presidente Jango —como era conocido popularmente João Goulart—, al tiempo que diseminaban valores privatistas, proamericanos y anticomunistas. Vale recordar, entre paréntesis, que las élites conservadoras involucradas en el golpe usaban el término comunismo no solo para referirse a los militantes comunistas propiamente dichos, sino a todos aquellos que no se adherían a su punto de vista de clase. Por eso las medidas adoptadas por Goulart, que tenían como objetivo mejorar las condiciones de la población pobre de las ciudades y del campo, fueron inmediatamente tildadas de populistas y demagógicas. La derecha supo sacar partido de las presiones sociales para acusar al gobierno Jango de inoperante, cómplice de la subversión y corrupto; atrajo amplios sectores de la clase media,

1 En español, este cuento apareció con el título “La ejecución”, en el libro de Rubem Fonseca *Los mejores relatos* (México: Alfaguara, 1998) [N. del T.].

vendiendo la tesis de que era necesario acabar con el “desorden” que imperaba en el país. El IPES funcionó como una especie de vanguardia de las “clases productoras”, actuando en asociación con sectores conservadores de las Fuerzas Armadas y de la Iglesia Católica.

Desde entonces hasta ahora, historiadores, economistas y científicos sociales, de los más diversos linajes ideológicos, nunca dejaron de ocuparse de la materia. No es difícil encontrar, en las áreas mencionadas, estudios de largo aliento y clásicos como el ya citado *1964: a conquista do Estado*, de René Dreifuss. No se puede decir lo mismo de los críticos literarios, que, curiosamente, no manifestaron interés en el asunto, a diferencia de las áreas vecinas del conocimiento. En el momento en que el país retomaba el proceso de redemocratización, a finales de la década de 1970, la crítica literaria se rendía a los encantos del estructuralismo francés, que no escondía su desinterés por la historización de los procesos literarios. Con la entrada en escena, poco después, del postestructuralismo, el desinterés avanzó hacia un rechazo puro y simple (Anderson 2004). Las fases teóricas posteriores solo reforzaron esas dos tendencias. El paso de los años se encargó de hacer el resto.

Por supuesto, no todos los críticos siguieron ese camino, como veremos más adelante. Además, no es difícil encontrar quien haya prestado atención a los artistas que hicieron oposición al régimen. El problema es que no se llegó a investigar el caso contrario, es decir, los artistas que apoyaron o que mantuvieron una relación de proximidad ideológica con el régimen instalado en el 64. Como dijimos antes, Rubem Fonseca fue uno de esos artistas que no solo apoyó el golpe, sino que fue uno de sus principales artífices.² Sin embargo, los especialistas de su obra prácticamente ignoran la materia. Por mucho, admiten que se trata de un desliz del escritor, de un desvío

2 En el referido libro de René Dreifuss (1986), hay descripciones detalladas sobre las actividades desarrolladas por Rubem Fonseca en el IPES. Recientemente, la periodista Denise Assis (2001) demostró que Fonseca, como fue dicho más arriba, firmaba los guiones de las películas que producía el IPES, como parte de la propaganda de desestabilización del gobierno de João Goulart. Además, el escritor supervisaba toda la línea de producción de esas películas.

de conducta que, a pesar de todo, sería enmendado por su obra posterior,³ punto final. Ahora bien, es difícil imaginar a un artista que en los convulsionados años sesenta no haya tomado posición sobre el golpe, dentro o fuera de su obra. Más improbable aún es que Fonseca, con todo lo que se sabe sobre él, haya sido indiferente a todo eso. Finalmente, ¿habría o no un vínculo entre el candidato a hombre de letras y el ejecutivo de doble faz? ¿Qué era lo que hacía exactamente Rubem Fonseca en la década de 1960 que los críticos literarios no se sintieron obligados a explorar, aunque solo fuera por curiosidad? Vamos a indagar el asunto, tomando como base uno de sus cuentos más representativos.

Segundo acto: un punto de vista de clase

“Desempenho” es el título del cuento de apertura del libro *Lúcia McCartney*. Ciertamente, es el más agresivo de todos los que el escritor había escrito hasta aquel momento. Narra una lucha sangrienta en la que uno de los contendientes es ni más ni menos que el protagonista y narrador. Fonseca sorprende al renunciar a un narrador en tercera persona, como sería natural en esos casos de violencia extrema. El realismo con que describe las escenas sorprende y pone los pelos de punta a quien esperaba más ceremonia. La primera impresión es que Fonseca no estaba preocupado por respetar la liturgia de la narración. El relato toma por sorpresa al incrédulo lector que ve pasar por delante de sus ojos los duros golpes de los que el narrador es víctima. Nuestro héroe no se incomoda tanto con la paliza que le propinan, como sería natural, como con la reacción de la platea, que toma partido por su oponente. Justo él que, en luchas anteriores, era el consentido de la hinchada... A cada asalto su esperanza de victoria

3 Un buen ejemplo se puede encontrar en el artículo de Hamilton Santos “*Feliz ano novo não envelheceu*”: “*Feliz ano novo* es también la redención definitiva de Rubem Fonseca, que finalmente se redimió del apoyo que dio a la instalación del régimen militar en el país, en sus comienzos” (1989, 10). Mejor síntesis, imposible.

disminuye. El entrenador le reclama por su apatía y falta de combatividad, atribuyendo su pobre desempeño a la práctica reprochable del sexo antes de la lucha. El luchador-narrador va para el cuarto asalto desmoralizado, abucheado por los fanáticos y ya resignado a la derrota inminente. Su estado no podría ser peor, mientras que su adversario está lleno de confianza y seguro de la victoria. De repente, el narrador se aprovecha de un error de Rubão y lanza una secuencia de puños hasta que su adversario desfallece cubierto de sangre. Una vez declarada la victoria, la platea, que antes lo había hostilizado, ahora lo saluda, y el narrador-luchador le retribuye “enviando besos a los cuatro costados del estadio”. La reconciliación no podría ser mejor y marca el desenlace anticlimático de la narrativa.

La estrategia del relato es mantener la atención del lector en la lucha. La imagen del ring es, en sí misma, funcional, pues permite dividir la trama, favoreciendo así la reducción de la intriga a dos polos inmediatamente visibles y opuestos, más allá de los cuales no tiene sentido buscar sentido. El lector se convence de que la escena se agota en sí misma. La evocación tanto de hechos pasados como de personajes que no participan directamente de la trama solo ocurre a través de las reminiscencias del narrador-luchador, que, en el calor de la lucha, recuerda a su novia, Leninha. Sin embargo, el recuerdo de la amada no dura mucho y el foco retorna al ring, con lo que no se afecta el flujo narrativo, que se mantiene constante. Pero para que ese procedimiento se constituya en una alternativa estéticamente válida, es imprescindible crear la ilusión de una narración en tiempo real. La dinámica de la narración, que se escenifica a la vista de todos, aproxima el cuento al teatro. Para obtener convincentemente ese efecto, el lenguaje debe ser reducido a lo esencial, sin ceder a las digresiones, a los refinamientos verbales, a los exámenes psicológicos o a cualquier tipo de moderación. Esa es la razón por la cual el relato se restringe a la superficie, o más exactamente, al combate entre los dos contendores, reproduciendo directa e inmediatamente sus reacciones y el vocabulario que les corresponde, especialmente las groserías y las expresiones vulgares.

La fuerza del cuento está justamente en la parcialidad de la representación, que selecciona, delimita y excluye. Un poco a la manera positivista, Rubem Fonseca limita el ámbito de la narración al *hecho*, como si este prescindiera de *relaciones* más allá de él mismo. Esa operación es tanto más eficaz cuanto más el hiperrealismo de la descripción prescinde de la representación de tipo realista, cuyo objetivo era totalizar las contradicciones en movimiento y, de esa forma, suscitar la reflexión crítica. En ausencia de esta, el narrador pasa a gozar de una autoridad incuestionable, y solo le queda al lector la identificación pasiva con aquel que tiene la prerrogativa de la narración.

Si no quiere para sí el papel de un mero contemplador de la escena, el lector deberá rebelarse contra la estrategia del cuento, transformando la lectura en un acto de insurrección permanente, dirigido, esta vez, contra la lógica narrativa que le impide emanciparse. Se necesita, por lo tanto, audacia para leer el cuento “Desempenho”. Primera providencia: desentrañar la historicidad sustraída a los gestos, a los comentarios, a los insultos y a los prejuicios que caracterizan las acciones y el “pensamiento” del narrador. Estos elementos, que no parecían guiados por ningún interés, comienzan a mostrar que son interesados cuando se leen en perspectiva histórica. La falta de inteligencia del narrador, a pesar de ser funcional, engaña: ella está al servicio de un tipo de inteligencia que no quiere hacerse pública, es decir, que se mantiene en el anonimato de la misma forma que los personajes sin nombre, sin pasado, sin lazos sociales nítidos, que inundan las obras del escritor. Ya no es posible descartar lo que no es inmediatamente visible. Así, la primera impresión no es la que cuenta.

¿Cómo reaccionaron los principales críticos frente a esa audaz operación? Alfredo Bosi, uno de sus primeros lectores, notó que Rubem Fonseca participaba de un movimiento de renovación del cuento brasileño contemporáneo.⁴ Fonseca sería un típico representante de la narrativa brutal (*narrativa brutalista*) “que se formó en los

4 Por contemporáneo, léase el periodo que va de la década de 1960 hasta mediados de la década siguiente.

años 60, momento en que Brasil pasó a vivir una nueva explosión de capitalismo salvaje” (Bosi 1974, 18). El *brutalismo*, según Bosi, “toma su habla directa e indirectamente de las experiencias de la burguesía carioca”, en las cuales se expresa “una libido que no encuentra salida hacia una convivencia de afecto y proyecto” (18). Curiosamente, la expresión acuñada por Bosi se aplicaría mejor a los libros posteriores de Fonseca, sobre todo *O caso Morel* (la primera experiencia del escritor en el género novelístico), *Feliz ano novo* y *O cobrador*, todos de la década de 1970. A primera vista, la vertiente en cuestión no se vinculaba con la tradición literaria brasileña “muy celosa de la sociabilidad de la escritura” y del prestigio de “escribir bien”, como tan bien intuyó Bosi. No se trata de que los libros de Fonseca estuvieran mal escritos. Por el contrario, su prosa calculada ambicionaba la precisión y el impacto buscado por los artistas de vanguardia del periodo. De ahí la tendencia a que se comprenda su obra como parte del proceso de renovación de la narrativa brasileña contemporánea.

Bosi también se aventuraba a decir que el giro (*brutalista*) de la prosa literaria brasileña derivaba de la influencia norteamericana y del peso negativo de la cultura de masas, cuya entrada masiva, en Brasil, fue facilitada por la dictadura, que veía en la industria cultural una forma de aproximación ideológica a los Estados Unidos.

Otro lector agudo de la “nueva narrativa”⁵ brasileña fue Antonio Candido, para quien Rubem Fonseca “agrede al lector por la violencia, no solo de los temas, sino de los recursos técnicos, fundiendo el ser y el acto en la eficacia de un habla magistral en primera persona” (1984, 181). Ese “realismo feroz”, según Candido, concluye un tipo peculiar de “literatura contra”: “contra la escritura elegante”, “contra la convención realista”, “contra la lógica narrativa” y “por último, contra

5 El autor alude al ensayo de Antonio Candido “La nueva narrativa” (“A nova narrativa”), incluido, como se menciona más adelante, en el libro *A educação pela noite*. Una versión de este ensayo fue publicada en español con el título “El papel del Brasil en la nueva narrativa”, en el libro *Más allá del boom: literatura y mercado*. Las citas que el autor hace del ensayo de Candido fueron tomadas de esta última versión, aunque modificamos algunas cuando lo consideramos necesario [N. del T.].

el orden social, sin que por ello los textos manifiesten una posición política determinada (aunque su autor pueda tenerla)” (183). A ese conjunto, se debe sumar también el rechazo manifiesto de la tradición (como intuyó antes Bosi). A título de ilustración, conviene recordar un pasaje decisivo del cuento “Intestino Grosso” (*Feliz ano novo*), en el cual, a cierta altura, al personaje —un escritor (como Fonseca)— se le pregunta sobre la existencia de una literatura latinoamericana (asunto bastante debatido en la época). Veamos su respuesta:

¡No me haga reír! No existe ni siquiera una literatura brasileña, con semejanza de estructura, de estilo, de caracterización o de lo que sea. Existen personas que escriben en la misma lengua, en portugués, lo que ya es mucho y todo. Yo no tengo nada que ver con Guimarães Rosa; estoy escribiendo sobre personas amontonadas en la ciudad mientras los tecnócratas afilan el alambre de púas. (Fonseca 2001, 468)

Aunque se trate de un personaje de ficción, y no del autor de carne y hueso, hay cierto consenso en que el pasaje expresa el punto de vista, en todo o en parte, del propio Rubem Fonseca. En este caso, el personaje funciona como una especie de *alter ego* del escritor. La frase que concluye la cita (“estoy escribiendo sobre personas amontonadas en la ciudad mientras los tecnócratas afilan el alambre de púas”) está en perfecta sintonía con la perspectiva que guía los demás cuentos del libro. Al reflexionar sobre varios asuntos (sexo, pornografía, violencia, literatura), el personaje-escritor sintetiza —en forma de una cuasi poética— lo que fue elaborado en prácticamente todos los cuentos anteriores del libro. Se puede decir que el artista trabaja con la clara intención de oponerse a la tradición literaria, que pasa a ser vista como superada en su conjunto, cuando no como espuria. Los siguientes pasajes del cuento de Fonseca no dejan duda a ese respecto: “Ellos [los editores] querían que yo escribiera igual a Machado de Assis [...] querían los negritos del pastoreo, los guaraní, los sertones de la vida”; y el ya citado: “Yo no tengo nada que ver con Guimarães

Rosa; estoy escribiendo sobre personas amontonadas en la ciudad mientras los tecnócratas afilan el alambre de púas” (460-469).

Tal juicio negativo parece hacer eco de la creciente ola de insatisfacción con los rumbos de la sociedad impuestos por el régimen dictatorial de la época, particularmente, la brutal censura que cayó sobre todo y todos. De ahí, tal vez, la prisa con que se tomó tales testimonios (los citados anteriormente) como expresión de una voz disonante dentro de la literatura, cuyo blanco de crítica podría ser el régimen. En realidad, podría serlo. De cierta forma, esa impresión tiene su momento de verdad, pues, vistas con detenimiento, las historias del libro funcionan como una especie de correctivo a la ideología del progreso (“milagro económico”) predicada por los dueños del poder, como bien lo intuyó João Luiz Lafetá. Esta impresión ganó mayor fuerza cuando el libro fue confiscado por la censura, por obra del entonces Ministro de Justicia, Armando Falcão, figura a la vez siniestra y caricaturesca. Fonseca reaccionó interponiendo una acción judicial contra el Estado. Como era de esperarse, la clase artística adoptó la causa del escritor, dándole apoyo público. Prácticamente, comienza en ese momento el aura del escritor opositor, víctima del régimen, a la que Rubem Fonseca suele aferrarse para abogar en causa propia y defenderse de la acusación de que participó activamente en el golpe. Si de hecho existió la censura a su libro, no debe deducirse por esto que su “literatura contra” encierra una crítica a la sociedad contemporánea.

Candido fue el primero en percibir la ambigüedad del nuevo linaje al que se integraba el texto: “tal vez ese sea otro rasgo de esta literatura reciente: la negación implícita, sin afirmación explícita, de la ideología” (1987, 183). Contrariamente a la narrativa tradicional, que conserva cierto rancio de clase, “tratando de manera paternalista el lenguaje y los temas del pueblo” (184), la nueva cosecha de escritores —de la que Rubem Fonseca era uno de los principales representantes, aunque no el único— se especializaba en recortar “las distancias sociales”, en una especie de paternalismo al revés. La estrategia consistía en el uso recurrente de la primera persona, con el propósito de

“consustanciar al autor con el personaje, adoptando una especie de discurso directo permanente y desconvencionalizado, que permite una fusión mayor que el indirecto libre” (184). La observación es certera y, además, refuerza las dudas iniciales expresadas por Bosi, al reflexionar sobre los nexos entre el texto y el contexto, sin perder de vista la tradición (que las narrativas de Fonseca deliberadamente ofendían), y sugerir a los lectores avanzar más allá de las primeras impresiones. Es decir, Candido arrojaba dudas, y con toda razón, sobre la efectividad de tal literatura, al desconfiar de su pretensión de superar, o simplemente negar, los esfuerzos de los antecesores. El crítico expresó, con la agudeza de siempre, el carácter problemático de esa forma de innovación que denominó “realismo feroz”:

Algunos escritores, como Rubem Fonseca, se destacan cuando emplean esta técnica [primera persona]; pero su fuerza parece decaer cuando pasan a la tercera persona o describen situaciones de su propia clase social. Esto lleva a preguntarse si tales escritores no estarán creando un nuevo exotismo de tipo especial, que resultará más evidente para los lectores futuros; si no estarán siendo eficaces, en parte, por presentar temas, situaciones y modos de hablar del marginal, de la prostituta, del inculco de las ciudades, que para el lector de clase media tienen el atractivo de cualquier pintoresquismo. Pero sea como fuere, esos escritores están generando una extraordinaria expansión del ámbito literario, como grandes innovadores. (Candido 1987, 184-185)

Antes de pasar al próximo punto, es necesario aclarar que el ensayo de Candido mencionado anteriormente fue publicado inicialmente en 1979. Su redacción es, por lo tanto, contemporánea de otros textos igualmente comprometidos, cuyo propósito era responder a la dictadura en el plano analítico y teórico. Algunos de estos estudios (no exclusivamente literarios) fueron reunidos posteriormente en *Educación por la noche (Educação pela noite)* (1987). A propósito aún

de este volumen de ensayos, conviene destacar que el título alude a un libro de poemas de uno de los principales poetas brasileños de la segunda mitad del siglo xx, João Cabral de Melo Neto, intitulado *La educación por la piedra* (1966). Pero la expresión “educación por la noche”, adoptada por Candido, es mucho más que un título: es, en realidad, una clave de lectura, pues revela la faceta combativa del crítico (poco mencionada) y la versatilidad de su intervención, puesto que resiste con las armas de la crítica al régimen autoritario.⁶ Por último, vale la pena destacar que el ensayo “La nueva narrativa” buscaba diagnosticar un *movimiento de los movimientos* literarios, con énfasis en el realismo feroz, una singular modalidad de narrativa de ficción, cuyas peculiaridades formales respondían en gran medida a las exigencias del contexto estético social brasileño. Digo esto pues, desde el punto de vista metodológico, a Candido le interesaba entender la forma estética del realismo feroz en confrontación directa con el proceso social en curso.

João Luiz Lafetá retomó el tema donde lo dejó Candido y dio un paso más allá en relación al maestro. De entrada, vale mencionar que Lafetá escribe dos décadas después del estudio de Bosi y quince años después del de Candido. Tiene a su favor, por lo tanto, cierta distancia temporal, a diferencia de Bosi y de Candido, que escribieron en el calor del momento. Aunque demuestre conocer la fortuna crítica, adopta una postura reticente, citando casi siempre de modo indirecto o alusivo los estudios existentes, con lo que da la falsa impresión de que trabajaba al margen de los especialistas. Otra diferencia importante: Lafetá esboza una visión de conjunto de la obra de Rubem Fonseca, mientras que sus ilustres antecesores buscan situar los textos

6 Si el lector quiere apreciar mejor el perfil del crítico Antonio Candido, es conveniente que lea de manera articulada y, por lo tanto, dialéctica, sus textos dedicados a la literatura, pero también otros de índole diferente, como el prefacio que escribió, en 1967, para el libro *Raíces del Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, con quien Candido cultivó una intensa amistad y colaboración intelectual. Dada la calidad de los comentarios, este prefacio escrito por Candido pasó a integrar las ediciones de *Raíces del Brasil* posteriores al año 1967.

del escritor en el marco más amplio de la narrativa contemporánea. La diferencia no debe ser despreciada. No hay duda tampoco de que su intervención avanza en el debate, al buscar tomar distancia de las posiciones más apasionadas, a favor y en contra de la obra de Fonseca —como, en realidad, ya había hecho Candido—, con el fin de evitar que los excesos interfieran en la objetividad del juicio.

Ya en los primeros párrafos de su artículo “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”, Lafetá deja claro que Rubem Fonseca tiene virtudes que necesitan ser consideradas: “autocrítica, rigor y refinamiento técnico no le faltan” (2004, 372). Pero no por ello adopta una postura reverencial. Esa tal vez sea la mayor virtud de su ensayo: quitar del camino la tendencia al *parti pris*, que divide la audiencia y hace imposible el intercambio matizado de ideas y su exploración en el trabajo de análisis. En su elegante estudio, Lafetá notó que la obra de Fonseca se dividía en dos momentos: el primero, correspondiente a los dos primeros libros, es marcadamente lírico y se caracteriza por la “exploración y la representación de los contenidos de una subjetividad en fuerte tensión con la realidad objetiva” (378); mientras que el segundo momento explora el tema de la violencia, sobre todo a partir del tercer libro, *Lúcia McCartney*. El ensayista argumenta que la “escritura de la violencia” ocupa “un lugar prominente”, aunque, inseguida, advierte: “Pero la actitud anterior no desaparece”. Es decir, el cambio en el régimen narrativo no desecha del todo la “figura de la desilusión romántica”; si bien, “la interioridad de los personajes está volcada hacia fuera” y, además, “los narradores protagonistas son marginales incultos” (386-387). En ese caso, no hay cómo ser indiferente al cambio que produce el nuevo movimiento en el interior de la obra de Fonseca: “el detonador de la violencia, aquello que mueve a los personajes, parece estar antes (o tal vez más allá) de cualquier búsqueda de sentido” (387). Se nota, por esos breves reparos, el cuidado del crítico, que resiste a la tentación positivista de las clasificaciones fijas.

A partir de *Lúcia McCartney*, por lo tanto, el texto pasa a gravitar en otra órbita: el paso del lirismo a la violencia significa que el

énfasis recae ahora sobre los elementos brutales, que son reforzados gracias al material artístico seleccionado y al modo de narración predominante. No cabe duda de que el ensayista tenía conciencia de que la violencia estaba motivada por la nueva situación posterior al 64, aunque no avance mucho en relación al asunto, tal vez por confiar demasiado en el esquema del joven Lukács, del cual tomó la fórmula y al que permaneció fiel. Ahora bien, la negatividad a la que llega Fonseca prácticamente deja sin efecto el esquema del joven Lukács, por más que sea funcional para demostrar la transición ocurrida. Sea como fuere, la contribución de Lafetá, en ese y en otros puntos, es indiscutible, a pesar de que sería mejor preguntar ¿qué fue lo que ocurrió, tan especial, que precipitó el cambio señalado? De cierta forma, la respuesta a esta pregunta está presupuesta en el estudio de Lafetá, sin que el crítico se diera cuenta o quisiera explorar esa vía. Esto es lo que pretendo esbozar más adelante.

Volviendo una vez más al cuento “Desempenho”, creo que este puede ser leído en clave alegórica, como una referencia alusiva, cifrada, a los dos periodos de enfrentamiento social, es decir, 1964 y 1967. La idea del ring en el que todo vale no deja de ser una solución artísticamente eficaz. Para refrescar la memoria: Rubão, el temible adversario del cuento, fue derrotado porque subestimó la fuerza del narrador-luchador, el héroe de Fonseca que, tras haber pasado las duras y las maduras, consigue revertir una derrota que parecía consumada, a semejanza de lo que había ocurrido en el cuento “Força Humana”⁷ (de su libro anterior, *A coleira do cão*, de 1965), que no por casualidad es protagonizado por el mismo narrador-luchador de “Desempenho” (Alves 2009, 37-63). La platea, que antes lo abucheaba, se rinde a su desempeño, a la fuerza que parecía no poseer, pero que irrumpe de repente de sus músculos. En los dos cuentos, la decisión se da en los instantes finales del conflicto. Al derrotado le queda el consuelo de que estuvo a medio camino de la victoria,

7 En español, “Fuerza humana”. El cuento fue incluido en la ya citada antología *Los mejores relatos* [N. del T.].

que solo no se consumó por haber cometido el equívoco fatal de subestimar la fuerza del adversario (el *crioulo* de “Força Humana” y Rubão de “Desempenho”).

Ahí va la explicación para la jugada maestra del autor: los enfrentamientos que tienen lugar en la sociedad brasileña de mediados de los años sesenta son recreados en el texto a través de las imágenes sorprendentes de una lucha sangrienta y de una pulseada. Tales procedimientos no es que sean tan extraños en Fonseca. En la película *¿Qué es el IPES?* (8'30”), cuyo guion escribió, la imagen de un personaje levantando un obstáculo, a semejanza del pesista de “Força Humana”, esconde, detrás de un ejemplo de superación, los mecanismos comunes a las películas de propaganda (Correa 2005, 143-49). En *¿Qué es el IPES?*, el dibujo en movimiento, a pesar de ser un poco tosco para los patrones de hoy, sirve para fijar la imagen de un sujeto que se esfuerza en vencer obstáculos. La imagen del héroe recreado es una combinación del pesista y del luchador. Fonseca intuyó la conexión entre esas imágenes y una posición de clase: la suya, justamente. Apreciados en esos términos, los cuentos pueden ser leídos, en último análisis, como si fueran parábolas; como textos que se proponen dar una lección a los incautos. Por consiguiente, las escenas recreadas condensan y hacen referencia a un episodio extraliterario: la lucha de clases en curso. Rubem Fonseca no era, por lo tanto, tan ajeno como parecía a lo que pasaba en el país.

¿Quién no recuerda la expectativa creada por la izquierda, con fuerza e influencia en el gobierno Jango, poco antes del golpe del 64? ¿Y la euforia de sentirse parte de las reformas de base, que una vez implementadas dejarían el país a un paso del socialismo? Pero lo que iba a ser un sueño se volvió una pesadilla. En la época, Glauber Rocha —como Fonseca— trató de examinar el problema en la escena final de *Terra em transe*, en la cual Porfirio Díaz, dirigiéndose a la platea (¿de izquierda?), profiere las siguientes palabras: “Aprenderán. Aprenderán”. ¿Quién? Ciertamente, los derrotados.

Por eso, para retomar un punto examinado anteriormente, donde Lafeté percibe un “combate lírico”, hay, en realidad, una batalla de

proyectos y de puntos de vista de clase (¡eso mismo!) siendo librada. Pero el equívoco de Lafeté es productivo. Sirva como ejemplo el siguiente pasaje, que, aunque se refiere al libro *Feliz ano novo*, encaja como un guante con lo que estamos tratando aquí:

No se trata de una literatura comprometida, en el sentido tradicional. Al contrario, los cuentos no hacen ningún llamado político o ideológico de izquierda, como es tradición de buena parte de nuestra literatura contemporánea, que asume un compromiso social desde los años de 1930. En Rubem Fonseca, el camino es diferente: él prefiere exponer, de manera directa y cruda, el afloramiento de la violencia social en los grandes centros urbanos. (Lafeté 2004, 388)

Como si hubiera podido escoger la otra opción; pero Fonseca jamás podría haber hecho tal llamado político de izquierda, simplemente porque estaba del otro lado, arremetiendo contra sus adversarios, dentro y fuera de la literatura. Al asimilar en sus textos las innovaciones formales disponibles, Fonseca, en cierta forma, se libera de la imagen del hombre de derecha, del golpista. No deja de ser un tema interesante para ser explorado, pues sugiere cierta autonomía entre el trabajo formal y la posición ideológica del escritor; sin duda, es una ecuación de difícil solución. Pero Fonseca salió bien librado, revelando la astucia de un profesional. Vistas las cosas desde hoy, no hay motivo para no concederle el título de gran estratega de las letras, cosa rara entre nosotros. Hay, por lo tanto, en las incursiones de Fonseca, la postulación de un programa estético que tiene por objetivo poner patas arriba el campo literario y proponer alternativas. Pero, ¿de qué programa se trata?

Con seguridad, es un programa estético elaborado sin el recurso convencional del manifiesto redactado aparte —como es costumbre—, dado que su lenguaje se hace, él mismo, materialmente instrumental. El giro pronunciado de la narrativa de Fonseca, verdadero punto de inflexión, coincide con la polarización de la sociedad brasileña en la segunda mitad de la década de 1960. Su prosa, por

lo tanto, es concebida para ser expresión artística de la lucha de clases. A menos que me equivoque, tal tema no ha sido aún objeto de discusión seria. Pienso que lo esencial del método de creación de Rubem Fonseca se vislumbra en el cuento “Desempenho”, que acabamos de analizar. En efecto, la violencia que pasa a primer plano desde *Lúcia McCartney* no surge de la nada ni debe ser tomada en abstracto, es decir, desvinculada de las circunstancias sociales de las cuales deriva y ante las cuales el artista se posiciona mediante el lenguaje artístico. La violencia consustancial de esas narraciones coincide con la segunda fase de recrudescimiento de la lucha de clases en Brasil, alrededor de 1967 (el golpe del 64 dio inicio a la primera etapa), cuando la bandera de la lucha armada comenzaba a ondear y la posibilidad de la guerra civil retornaba. Como dije antes, ningún crítico, que yo sepa, se interesó por explorar tal correspondencia. Si lo hiciera, tal vez llegaría a la conclusión de que el *brutalismo* es una respuesta estética o, mejor dicho, de que el *brutalismo* es la forma problemática de reducción estructural de circunstancias históricas. El golpe de 1964, como evento fundamental, reverbera en las filigranas de la prosa, impregnando desde el tejido narrativo hasta el carácter del narrador. De esta forma, ocurre una verdadera simbiosis entre la narración y la materia narrada, la base, en definitiva, para la fundación de la estética *brutalista* y del realismo feroz, de los que hablaban Alfredo Bosi y Antonio Candido, respectivamente.

Candido ofrece otras pistas para reflexionar sobre la nueva narrativa, en general, y sobre el realismo feroz, en particular, al comentar que el escritor naturalista brasileño, a fin de resguardar su prestigio social, empleaba el “discurso indirecto (que lo definía) e incorporaba entre comillas el lenguaje popular en el discurso directo (que definía al otro). En el indirecto libre, el autor, ya definido después de todo, esbozaba una prudente fusión” (1987, 184). A diferencia de este modelo, los escritores de los años sesenta y setenta pasaron a adoptar de forma sistemática la narración en primera persona, aparentemente delegando a los personajes de las capas subalternas el control de la narración,

con lo que obtuvieron resultados estéticos inesperados, chocaron a los lectores y pusieron entre comillas la tradición literaria anterior.

El impacto de las historias de Fonseca deriva en buena medida de esa forma osada de operar con el estilo directo. Desde entonces, el “discurso directo permanente y desconvencionalizado” viene siendo empleado a gran escala. Fonseca, sin duda, ayudó a consolidar ese linaje, aunque, como ya fue sugerido antes, no haya sido el único. Pero no se debe pensar que se trataba solamente de una mera cuestión de estilo. En rigor, la apuesta era mucho más arriesgada: poner patas arriba el campo literario tiene, en último término, una implicación política evidente.

Fonseca fue hábil en la radicalización de esos procedimientos en sus libros posteriores. Para quien conocía como pocos los meandros del poder, su habilidad artística para deducir consecuencias de la crisis del milagro económico es notable. Conviene recordar que, a mediados de la década de 1970, periodo de la escalada de Fonseca hacia el éxito, la ideología del progreso de la dictadura llegaba a su fin. La crisis internacional del petróleo alcanzaba de lleno al modelo económico del régimen, y precipitaba su agotamiento. De esta forma, se vino abajo la ideología triunfalista del “ámelo o déjelo”. El optimismo fabricado, o ideológicamente sustentado, dio lugar a la frustración, que se convirtió en revuelta, sobre todo en las capas medias de la sociedad, que ya no contaban más con el crédito fácil. Vuelve a la escena una visión bastante pesimista del país. Las condiciones históricas cambiaban significativamente y abrían un flanco importante para nuevas exploraciones y experimentaciones. El viento comenzaba a soplar a favor de la redemocratización, y la dictadura se aislaba cada vez más del conjunto de la sociedad.

Fonseca supo sacar partido de la nueva situación. Pienso que sus experimentos formales deben ser evaluados en el contexto de esos cambios sustanciales por los que pasaba el país. Sin hacer alusión al proceso social no se comprende satisfactoriamente la forma de su narrativa. Así, el *brutalismo*, que había surgido en el auge de la lucha

de clases (de 1964 a 1968), toma ahora la apariencia del inconformismo y de la hostilidad hacia el orden, y ya no de rechazo al arte oposicionista de final de la década del sesenta, como vimos antes. Dicho de otra forma, la alternativa abierta por Fonseca a finales de la década de 1960 ya no era viable o, mejor dicho, pedía ajustes.

Es importante destacar el vuelco que sufre su trayectoria, pues es fruto de un verdadero golpe maestro. Fonseca venía meditando sobre los rumbos de la narrativa contemporánea desde *Lúcia McCartney*, recreando las situaciones cotidianas en las que la violencia pasaba a primer plano. Con *Feliz ano novo*, Fonseca radicalizaba aún más los procedimientos técnicos desarrollados a finales de la década del sesenta. Los materiales artísticos continúan siendo trabajados en bruto, sin ningún tratamiento aparente o ponderación, como si no hubiera mediación en el paso de los materiales extra-artísticos al ámbito propiamente artístico, que viene a ser la operación de fondo de la creación literaria. La novedad es que el discurso no se dirige más a los adversarios de clase. Ahora, Fonseca pasa a disparar en todas direcciones, dando a sus textos un tono de negatividad aún mayor, como si el blanco fuera la sociedad en su totalidad. En cierto modo, eso tendrá un impacto considerable sobre la comunidad de lectores, en los que se refuerza la impresión de que el escritor rechazaba los rumbos de la sociedad. Fonseca parecía particularmente empeñado en obtener un arte sin velos o biombo, en contraposición al régimen que se esforzaba por ir en el sentido opuesto. En ese nuevo marco, Fonseca sería asimilado a un artista de oposición, fama que mantiene hasta hoy. De esa manera, el escritor actuaba también sobre los criterios de lo que sería buena literatura, o de lo que de esta se esperaba, rompiendo protocolos, chocando a los censores. La jugada arriesgada no tardaría en ser reconocida, y el escritor recogería los frutos del cálculo, convirtiéndose en una especie de “clásico contemporáneo”.

La revolución a cielo abierto de Fonseca no estuvo asociada al imperativo del compromiso, tan común en la época. El osado escritor se libró de esta presión retirándose de la vida pública, con lo

que reforzó su fama de escritor recluso. En este caso, la revolución es tanto mayor cuanto más se concentra en los procedimientos artísticos y rechaza las presiones extraliterarias, evitando la visibilidad tan perseguida en los días de hoy. El cuento “Intestino Grosso”, referido anteriormente, puede ser leído en esta clave. A decir verdad, no deja de ser el umbral de un nuevo estilo. Un nuevo escritor brotaba del contexto posterior al 68. ¡Jaque mate!

En síntesis, en el terreno propiamente estético, Fonseca hacía nula la figura del narrador-mediador, delegando a tipos sociales embrutecidos la voz narrativa. El cambio instauro el disenso en el campo artístico. Quedaba perjudicada o, más bien, perdía la centralidad la idea de conciencia de clase, que había funcionado como soporte y también como sello de calidad de novelas como *Quarup* y *Pessach: a travessia*, o de películas como *Terra em transe* y *Desafío*, todas contemporáneas de *Lúcia McCartney*. Ahora, tomaban la palabra pesistas, luchadores, prostitutas, agentes siniestros y ejecutivos fríos, como el de los cuentos “Passeio Noturno I e II”. Este último, verdadero psicópata, ejecuta a sus víctimas con la misma frialdad con que realiza sus cálculos diarios. En el cuento “O cobrador”, del libro homónimo, el personaje principal, y también narrador, mata a sus víctimas sin remordimiento o conmiseración, y justifica sus actos como una especie de medio reparador de injusticias o privaciones, como si tuviera el derecho al uso de la violencia, agrediendo a todos y al orden social del que se declara opositor. Creo que aún a los lectores más entusiastas del escritor, para los cuales esos cuentos funcionan como modelos de renovación de la narrativa brasileña y de “crítica de la sociedad” (!), no les gustaría cruzarse, ciertamente, con esos personajes en las calles. No es difícil imaginar la razón. Con el ascenso de esos nuevos tipos comienza, paulatinamente, a salir de escena la figura artística del intelectual desmoralizado, que marcó la producción artística brasileña después de 1964, como en las realizaciones de Antonio Callado, Carlos Heitor Cony y Glauber Rocha que mencionamos arriba.

No hay duda de que las luchas sociales pueden reaparecer de muchas formas en el ámbito del arte. El viejo Lukács percibió eso e hizo de Balzac el (su) héroe de la novela europea del siglo XIX, siguiendo de cerca las sugerencias de Marx y Engels. Pero el filósofo húngaro no fue convincente cuando intentó aplicar la misma fórmula para examinar a los artistas de vanguardia. En el campo materialista, Adorno tuvo éxito al llevar a las últimas consecuencias la definición de *forma* como contenido social sedimentado, a la luz de la cual el arte experimental encontró su crítico y pudo revelar así toda su fuerza de conocimiento del mundo contemporáneo. Son enseñanzas que no pierden vigencia, desde que no sean aplicadas directamente, es decir, sin tomar en consideración el contexto para el cual la fórmula es transpuesta. En el caso de la obra de Rubem Fonseca, esa acumulación crítica tiene un poder notable de iluminación. Intenté tener en cuenta eso al evaluar las implicaciones políticas de las osadías formales del escritor, realizadas en el contexto de la dictadura civil-militar, con una diferencia significativa: Fonseca no es exactamente lo que parece. También intenté reflexionar sobre el modo como el escritor se enfrenta con la tradición literaria con el objetivo de afirmar una posición político-estética. Tangencialmente, sugerí que el *performance* del escritor no puede ser comprendido del todo sin hacer referencia al trabajo realizado, en la misma época, por sus compañeros de oficio, los cuales cité *en passant*. En una palabra, intenté identificar las huellas que el escritor dejó impresas en su trabajo de formalización estética, de las circunstancias sociales, independientemente del tema principal, aunque este también haya sido considerado.

Aun desde el punto de vista de la *forma*, las narrativas de Fonseca muestran hasta qué punto él estuvo atento a la historia del país. Todavía hay mucho que decir al respecto. No dudo de que haya quien se resista a la tentativa, aquí esbozada, de asociar la narrativa de Fonseca a lo ocurrido en Brasil después de 1964, dado que son pocas las referencias explícitas a ese evento en su obra. Insisto: el

asunto cambia de figura si el foco de atención recae sobre la *forma* —en los términos sintetizados arriba—, pues es justamente en el trabajo minucioso de su particular carpintería que el escritor de hecho se revela. Cuando se juzga bien todo esto, el tema (contenido) en sí pasa a tener un peso relativo. Importantes trabajos llevados a cabo por historiadores tienden a concentrar el foco de la argumentación en los aspectos biográficos del artista, y tienen poco que decir sobre el momento de la dialéctica entre prosa y proceso social; pero la posición ideológica del autor cuenta solo la mitad de la historia. Eso explica el vacío que se formó entre la militancia golpista de Fonseca y su obra, una distancia que, dicho sea de paso, el propio escritor, muy cuidadosamente, acostumbra enfatizar. Es innecesario decir que los críticos literarios no se sintieron obligados, hasta hoy, a hacer tal exploración, con excepción, obviamente, de las intervenciones de Alfredo Bosi, Antonio Candido y, tangencialmente, João Luiz Lafeté, mencionadas en este trabajo. Fue por esa vía que busqué evaluar el arte de Fonseca. En esencia, intenté mostrar que su posición está tan internalizada que solamente una lectura objetiva de la *forma* literaria podrá arrancarla de las sombras.

Obras citadas

- Alves, Luis Alberto. 2009. “Compromisso secreto com a ordem: os primeiros passos de Rubem Fonseca”. *Terceira Margem* 21, ano 13 (agosto-diezembro): 37-63.
- Anderson, Perry. 2004. *Nas trilhas do materialismo histórico*. São Paulo: Boitempo.
- Assis, Denise. 2001. *Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe (1962/1964)*. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ.
- Bosi, Alfredo. 1974. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- Candido, Antonio. 1984. “El papel del Brasil en la nueva narrativa”. En *Más allá del boom: literatura y mercado*, ed. Ángel Rama, 166-187. Buenos Aires: Folios.

- _____. 1987. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática.
- Correa, Marcos. 2005. “O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963)”. Tesis de maestría en Multimedia. Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP.
- Dreifuss, René Armand. 1986. *1964: a conquista do Estado*, 4ª ed. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes.
- _____. 1987. *A Internacional Capitalista*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.
- Fonseca, Rubem. 2001. *Contos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lafetá, João Luiz. 2004. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.
- Santos, Hamilton. 1989. “Feliz ano novo não envelheceu”. *Estado de São Paulo*. São Paulo: 2º Caderno.

POR UNA HISTORIA POLÍTICA DEL TEATRO DEL OPRIMIDO*

Julian Boal

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

julian.boal@gmail.com

El presente artículo intenta dar cuenta de cómo una forma teatral, el teatro del oprimido, genera nuevos efectos al sobrevivir a la coyuntura que lo vio nacer. La articulación original, operada por esta forma en los años setenta, entre la crítica de la representación teatral, el llamado a la participación popular y el combate a la opresión, le dio una enorme potencialidad crítica, solo que esta articulación se ve desplazada en la actualidad. Una tentativa de mapear el desplazamiento de esos tres términos (representación, participación y opresión), así como los efectos que provoca en el teatro del oprimido, es el objeto principal de las páginas que siguen.

Palabras clave: teatro del oprimido; teatro político; opresión; representación; participación.

* Traducido del portugués por Hernando Sáenz Acosta.

**POR UMA HISTÓRIA POLÍTICA
DO TEATRO DO OPRIMIDO**

O presente artigo pretende dar conta de como uma forma teatral, o teatro do oprimido, gera novos efeitos ao sobreviver à conjuntura que o viu nascer. A articulação original, operada por essa forma nos anos 1970, entre a crítica da representação teatral, o chamado à participação popular e o combate à opressão, deu-lhe uma enorme potencialidade crítica, só que essa articulação se vê deslocada na atualidade. Uma tentativa de mapear o deslocamento desses três termos (representação, participação e opressão), bem como os efeitos que provoca no teatro do oprimido, é o objetivo principal das páginas que seguem.

Palavras-chave: teatro do oprimido; teatro político; opressão; representação; participação.

**TOWARD A POLITICAL HISTORY
OF THE THEATER OF THE OPPRESSED**

The article discusses the way in which the theater of the oppressed has generated new effects beyond the specific historical situation in which it arose. The original articulation among the critique of theatrical representation, the call for popular participation, and the struggle against oppression, achieved by this genre in the 1970s, gave it an enormous critical potential that has nevertheless been displaced in the contemporary world. The main objective of the article is to map the displacement of these three terms (representation, participation, and oppression), as well as the effects of such displacement on the theater of the oppressed.

Keywords: theater of the oppressed; political theater; oppression; representation; participation.

Ninguno sin embargo saldrá ileso de la gran mentira desconcertante. Para que el presente permanezca inteligible y el futuro pensable, tendremos que saldar las cuentas; poner sobre las heridas el hierro rojo de la crítica histórica; Hacer el inventario de nuestro bagaje teórico, sabiendo que el mismo vocabulario se vio afectado y que, a falta de nuevas experiencias fundadoras, estamos condenados a sondear lo real con palabras enfermas [...]. Solamente hay invenciones e innovaciones auténticas en el rescate de una tradición perdida y en el despertar de sus potencialidades adormecidas.

Daniel Bensaid, *Penser Agir*

EL TEATRO POLÍTICO ES UNA forma dramática que abrazó la causa de la emancipación. Para huir tanto del idealismo como del dogmatismo, solo le hace falta ser un teatro determinado por la coyuntura en la que desea influir. Es natural que, de cierta forma, este teatro se haya visto afectado por el siglo que lo vio nacer. Como es normal que renueve sus posibilidades al retomar la combatividad en el campo social y teórico.

El teatro del oprimido no escapó a las contradicciones del siglo pasado y de él no salió ileso. Aunque el libro homónimo tuvo su primera publicación en Argentina en 1975, el teatro del oprimido, en cuanto método, se arraiga en las experiencias e investigaciones anteriores de Augusto Boal.

Augusto Boal fue uno de los miembros del Teatro Arena. Este teatro, fundado por José Renato, tuvo como primer objetivo permitir el montaje de piezas con bajo presupuesto y la realización de investigaciones formales, como una clara alternativa frente al teatro de la alta burguesía paulistana, el Teatro Brasileño de Comedia. El enorme e inesperado éxito de la obra “Ellos no usan smoking” (“Eles não usam Black-Tie”) salva al grupo de la bancarrota y hace que descubra la existencia de un gran público interesado en las temáticas sobre la política brasilera. El Teatro Arena se volvió la mayor

referencia teatral de una juventud universitaria que comenzaba a politizarse. Las formas de esa politización fueron diversas, pero el discurso dominante en la izquierda era el del Partido Comunista Brasileiro (PCB), que demandaba, en aquella época, la formación de una gran alianza que abrazase al proletariado, a los campesinos, a los intelectuales, a los profesionales liberales, a los funcionarios, a los soldados, a los oficiales, el clero sensibilizado por los problemas del pueblo y también a

los pequeños y medianos industriales y comerciantes, así como parte de las grandes industrias y de los comerciantes quienes también sentían la competencia de los imperialistas norteamericanos y sufrían los efectos de la política económica y financiera del gobierno de los latifundistas y grandes capitalistas. (Lima citado en Pécaut 1989, 71)

En esa concepción, la ideología era mucho más importante que la posición de clase, y los intelectuales y artistas no tenían por qué cuestionarse sobre la distancia que los separaba del “pueblo”. Esa distancia era vivida únicamente como la que separaba la ignorancia del saber; saber que ellos debían divulgar entre las masas.

Esta anécdota es conocida, por lo menos entre las personas que hacen teatro del oprimido. Después de la presentación de una pieza sobre la reforma agraria realizada en un pueblo del sertón pernambucano, la cual finalizaba instando al público a la lucha armada, un campesino se acercó a hablar con el grupo. Agradeció la pieza, elogió al elenco y, después, pidió a la compañía, que acababa de cantar una canción que terminaba con la siguiente estrofa: “¡debemos verter nuestra sangre para liberar nuestra tierra!”, que tomase las armas tan vistosas mostradas en escena para juntarse a los campesinos en la lucha que iban a iniciar al día siguiente contra el Coronel y sus matones. La compañía quedó evidentemente alarmada con tal propuesta y declinó la invitación. Las armas eran accesorias, ¡los actores no sabían disparar! Cuenta Augusto Boal que el campesino respondió: “Ahora sí que he

entendido vuestra sinceridad estética: la sangre que según vosotros debe derramarse es la nuestra, y desde luego no la vuestra” (2004c, 14).

Según Augusto Boal, fue en ese momento que decidió iniciar una investigación en la que el teatro ya no tendría más como función dictar a su público cuál era su identidad, de qué problemas sufría ni cuál era la solución para esos problemas. La dictadura, la derrota de las izquierdas latinoamericanas, el exilio en varios países, así como las experiencias con la alfabetización en Perú y Ecuador, en donde aprendió la pedagogía del oprimido, hicieron parte de la maduración que llevó a la creación del teatro del oprimido. Este teatro, “método de trabajo, filosofía de vida, sistema de técnicas” (Boal 2004a, 11) tiene, globalmente, tres principios fundamentales, los cuales se presentan a continuación.

“Dar a los oprimidos los medios de la producción teatral”

Los actores, especialistas de la expresión, ya no pueden pensarse como vectores invisibles capaces de re-transcribir las narraciones de todos y de cualquiera. El monopolio ejercido por estos sobre el escenario tiene que ser transgredido. Los oprimidos tienen que apoderarse del escenario. Al hacer teatro, los oprimidos recuperan intelectual y físicamente la posibilidad, que les es negada, de producir sus propias representaciones. Escapan, por lo menos en parte, de la identidad impuesta por el otro: el opresor. Es una recuperación y también forzosamente una pesquisa, una investigación. La construcción de una representación propia pasa necesariamente por el desencadenamiento de una crisis de las representaciones dominantes. Es inevitable luchar contra la “invasión de cerebros”, descrita por Augusto Boal en su último libro *La estética del oprimido*. Esa preocupación por no delegar nada más a los *experts*, por hacer que un saber marginalizado venga a tono, es la misma que tiene Foucault con ocasión de las “encuestas sobre la intolerancia”, promovidas por él dentro del Grupo de Información sobre las Prisiones, del cual es uno de los fundadores. Las encuestas son redactadas por los prisioneros:

Estas encuestas no son realizadas desde afuera por un grupo de técnicos: los encuestadores son aquí los propios encuestados. Toca a ellos tomar la palabra, derrumbar los tabiques, plantear lo que es intolerable y no tolerarlo más. Toca a ellos hacerse cargo de la lucha que impida el ejercicio de la opresión. (Foucault 2012, 174)

“En una escena del teatro-foro, el centro de gravedad se encuentra en la platea y no en el escenario”

La primera opresión contra la cual el teatro del oprimido se propone luchar es justamente aquella generada por el propio teatro. Ya el nombre teatro del oprimido indica que existe un teatro que no pertenece al oprimido, un teatro que es del opresor. El teatro del oprimido es, de cierta forma, una lucha contra el teatro. Aunque Augusto Boal (1989) retoma las críticas de Brecht al teatro “digestivo”, “hipnótico”, que sirve de “oficina de compensación por aventuras no vividas”, su crítica es mucho más radical. Lo que es principalmente criticado en el teatro es la división entre los actores y el público, la división inmutable de tareas entre aquellos que están autorizados a hablar, a actuar, y aquellos que están confinados al mutismo, a la oscuridad:

La poética de Aristóteles es la poética de la opresión: el mundo es conocido, perfecto o por perfeccionarse, y todos sus valores son impuestos a los espectadores; estos delegan pasivamente poderes en los personajes para que actúen y piensen en su lugar. (Boal 1989, 58)

No basta poner en escena piezas de contenido crítico, progresista o revolucionario. La relación en sí que une la escena a la sala debe ser revisada, bajo pena de ver fracasar todas las esperanzas de transformar el teatro en un posible instrumento de emancipación, puesto que hasta el teatro brechtiano podría tornarse catártico (Boal 2004a). Esta crítica al teatro se inspira obviamente en la crítica de Paulo Freire (2005) a la educación.

Freire es también un crítico riguroso de la realidad a la que se enfrenta, la de una concepción “bancaria” de la educación, en donde el “educador se enfrenta a los educandos como su antinomia necesaria. Reconoce la razón de su existencia en la absolutización de la ignorancia de estos últimos” (2005, 79). La pedagogía que propone Paulo Freire parte de una hipótesis de confianza en el educando: es imposible ser totalmente ignorante. El trabajo debe ampliar el saber sin cesar, a partir del conocimiento ya poseído por cada uno. Es imposible enseñar una vez que se considera al otro como inferior.

Esto significaría dejarse caer en uno de los mitos de la ideología opresora, el de la *absolutización de la ignorancia*, que implica la existencia de alguien que la decreta a alguien.

El acto de decretar implica, para quien lo realiza, el reconocimiento de los otros como absolutamente ignorantes, reconociéndose y reconociendo a la clase a que pertenece como los que saben o nacieron para saber. Al reconocerse en esta forma tienen sus contrarios en los otros. Los otros se hacen extraños para él. Su palabra se vuelve la palabra “verdadera”, la que impone o procura imponer a los demás. Y estos son siempre los oprimidos, aquellos a quienes se les ha prohibido decir su palabra. (Freire 2005, 173-174)

Es por eso que

no existe, por lo tanto, en la teoría dialógica de la acción un sujeto que domina por la conquista y un objeto dominado. En lugar de esto, hay sujetos que se encuentran para la pronunciación del mundo, para su transformación. (218)

“El teatro-foro es un ensayo de la revolución”

Es verdad que el teatro de Augusto Boal es, de cierta manera, un teatro que posterga la insurrección, pero este “retraso” solo se comprende cuando se atiende a la forma como se comparten

sufrimientos, a la construcción táctica de la pluralidad de emancipaciones puestas en juego. Según él, “el teatro no es superior a la acción. Es una fase preliminar. No puede sustituirla. La huelga enseñará más” (Boal 1989, 229).

Augusto Boal (1989, 17) habla de un “ensayo de la revolución”. Es triste tener que recordar que el ensayo en sí no basta, que permanece, de cierta manera, mutilado hasta que no llegue el momento en que tenga lugar aquello por lo que trabaja. El teatro del oprimido es un momento en una larga marcha por la emancipación, que no se satisface con su mera existencia —si fuera este el caso, se perdería en lo que precisamente denuncia: el contentamiento en el instante, la pura satisfacción estética—. El teatro del oprimido es, por definición, insuficiente, pero es de ahí que, ciertamente, viene parte de su interés: del hecho de no satisfacerse en el encerramiento escénico, en la pura actividad teatral, sino de luchar con todas sus fuerzas por su superación. En ese sentido, se inspira en la concepción leninista de la cultura, en la que esta última es vista como un pequeño tornillo dentro del gran mecanismo de la revolución.

Frente a los narcisismos artísticos que se valen hoy, sin esfuerzo, del heroísmo político, el teatro del oprimido, desde su comienzo, conoce sus límites y establece siempre sus limitaciones; las reivindica como una forma de no sustituir la lucha propiamente dicha, y, también, como un modo de delimitar un espacio y un poder que le son propios y que le permiten actuar políticamente en la realidad. Instrumento parcial de liberación *hic et nunc*, pero también de creación y colectivización de las esperanzas, de las imágenes del mundo que se desea construir,¹ este teatro no sustituye ni la huelga ni la lucha. En el mejor de los casos, podrá llevar a la segunda y, quién sabe, darle formas reflexivas y prospectivas.

1 Esto viene a contradecir el discurso recurrente de una falta de poesía en el teatro del oprimido: da forma provisional a lo que aún no existe, abre un corte en lo que está petrificado, pone en movimiento lo que parecía inmóvil. ¿No hay ahí una posible emergencia de la poesía?

Los tres principios aquí citados llevaron a Augusto Boal a la construcción de un sistema coherente de formas teatrales diversas, a saber: teatro-imagen, teatro-periódico, teatro invisible, arco iris del deseo y otros. De todas esas formas, aquella que es la más conocida, así como la más utilizada, es sin duda el teatro-foro. En esta forma, idealmente, un grupo de personas que comparten una opresión específica se unen y crean un espectáculo en el que el protagonista intenta luchar contra una manifestación de esa opresión y termina siendo derrotado. La presentación de la pieza se hace en dos momentos. En el primero, el espectáculo transcurre normalmente. En el segundo, un mediador (llamado comodín [*coringa*]) pide a los miembros del público, que deben ser personas ligadas a la opresión, el favor de tomar el lugar del protagonista y de intentar nuevas alternativas de lucha. No existe un número fijo de intervenciones. Lo que se busca no es tanto resolver una situación, sino estudiarla bajo todos los aspectos, hacer que los “espect-actores”² se vuelvan investigadores activos y voces legítimas en un discurso que refuta la fatalidad de la opresión.

El teatro del oprimido tuvo un destino curioso. Diferente del teatro brechtiano, que sufrió cierto eclipse durante los años ochenta, el teatro del oprimido aparentemente no sufrió el reflujo de la situación política revolucionaria que lo vio nacer. Al contrario, tuvo una expansión vertiginosa, que se puede entender de varias formas. Los libros de Augusto Boal fueron traducidos a más de veinticinco idiomas. Un sitio en internet³ registró grupos que dicen hacer teatro del oprimido en sesenta países. Muchas veces, estos países tienen más de un grupo. Casi todos los años, en la mayoría de los continentes, hay encuentros y festivales en los cuales los practicantes de distintos lugares tienen la ocasión de conocerse y de crear, así, una especie de comunidad internacional del teatro del oprimido.

2 Neologismo creado por Boal (2002, 21).

3 Páginas amarillas del teatro del oprimido. Disponible en <http://theatreoftheoppressed.org>

La expansión no es solo geográfica, sino también temática. De las condiciones de los prisioneros hasta la lucha contra las privatizaciones de la educación superior, pasando por la reforma agraria, no hay tal vez un tema de cierta relevancia que no haya sido utilizado para crear escenas del teatro del oprimido.

El éxito aparente es debido, en parte, a esas apropiaciones. Augusto Boal ya pedía que se hiciera la distinción, en los usos que se hacen del método, entre las “herejías creativas” y las “imperdonables traiciones” (2001, 10). Por traiciones él entendía el uso de su método como técnica de recursos humanos para seleccionar empleados o mejorar las relaciones entre trabajadores y gerentes en una empresa. ¿Pero serán estas las únicas traiciones?

Existen experiencias absolutamente extraordinarias que se originaron a partir del teatro del oprimido, como el movimiento Jana Sanskriti en la India. Creado a partir de esta forma teatral, hoy cuenta con más de 25 000 campesinos, que luchan por la propiedad de la tierra o por la igualdad de género, y hace cuatro años creó la Federación India del Teatro del Oprimido, que posee más de 400 000 miembros, todos ellos militantes de movimientos sociales.

La existencia de esas experiencias no debe servir para ocultar el hecho de que, frecuentemente, creo yo, lo que se hace con el teatro del oprimido parece más un adiestramiento interactivo de las víctimas. ¿Qué hace posible esta recuperación? ¿Qué hizo posible que, entre otros hechos, en 2009, algunos meses después del fallecimiento de Augusto Boal, en un festival de teatro del oprimido en Austria, en donde se reunieron cientos de practicantes, hubiera un debate acerca de si se puede o no usar el teatro del oprimido como método para facilitar la comunicación entre empleados y empleadores? La respuesta a este interrogante debe encontrarse en gran medida en la evolución del contexto histórico, pero también en las propias contradicciones y ambigüedades contenidas en los textos de Augusto Boal, en los que él articula de forma original los temas de la participación, la representación y la opresión.

Participación

Y sobre todo cuerpo mío y también alma mía,
 guardaos de cruzar los brazos en la actitud estéril del espectador,
 porque la vida no es un espectáculo,
 porque un mar de dolores no es un proscenio,
 porque un hombre que grita no es un oso que baila...

Aimé Césaire, *Cahiers d'un retour au pays natal*

En relación con la participación del público, del no-actor, directamente en escena, está la cuestión del espectador que induce la polémica. Piedra angular de la práctica teatral, el espectador solo sufrió críticas de forma minoritaria. Pero la tarea crítica hoy se redobla, a causa del contexto político hegemónico. Raras son las voces que afirman con vigor que

por supuesto, el punto desde donde se puede pensar una política, el que permite, incluso después, comprender la verdad, es el de los actores y no el de los espectadores. Es a partir de Saint-Just y de Robespierre que se entra en esa verdad singular que libera la Revolución francesa, de la que se constituye un saber, y no a partir de Kant o de François Furet. (Badiou 1999, 7)

Y si la verdad solamente es aprehensible desde el punto de vista de los actores y no por aquellos que, a la distancia, juzgan los eventos, entonces, la emancipación del oprimido solo puede resultar del trabajo de los propios oprimidos. La valoración del actor en detrimento del espectador va contra la corriente de ciertas tendencias de nuestra época. El escritor Camille de Toledo, hoy con poco más de treinta años, revela cuánto de esa transformación del paradigma puede haber tenido valor de ruptura a inicios de los años noventa:

Los cínicos podían reír y morirse de la risa; los esnobs burlarse, los dandis humillarnos. Con cada embestida, resurgíamos más crecidos, más inquebrantables todavía. Tal vez anacrónicos, mas sublimes. Porque éramos autor y personaje, escenógrafos de nuestras causas pérdidas, y los que se burlaban eran solamente espectadores. ¡Espectadores! Entendámoslo bien. Espectadores, es decir críticos y deconstructores, es decir impotentes; sin duda, esta es la inversión vergonzosa de la razón cínica. Ella certificó a la crítica como superior al acto. Consideró a la risa superior a los llantos. Creyó poder vencer al sentimiento dejando de sentir. La pasión de Marcos por el Quijote interrumpió esta impostura, y creo que en este sentido —y solo en este sentido—, su insurrección fue una revolución. (Toledo 2009, 179)

La destitución de la primacía del espectador instituye la praxis como criterio distintivo y discriminante. Sin embargo, definir lo que sería una participación realmente emancipadora parece volverse más complicado cada día que pasa. Así como Roberto Schwarz (1999) nota que las técnicas brechtianas, como el distanciamiento y el desvelar de la obra en cuanto obra, ya perdieron mucho de su potencial crítico y hacen parte hoy del arsenal usado por propagandas y noticieros televisivos, la participación también ha sido banalizada y edulcorada.

Los programas de televisión que cuentan con la participación activa del público ya son innumerables. Uno de los recursos de los *reality shows* es precisamente la *promoción* de miembros del público para ser los personajes principales, que ganarán o perderán, según las elecciones de los espectadores. Los programas de novatos parecen haber encontrado la fórmula del éxito inagotable, el noticiero pide la opinión de los transeúntes, y Augusto Boal tuvo que luchar contra la confusión entre el teatro invisible y las *bromas*.

La democracia participativa, que suscitó un entusiasmo internacional al proponer fórmulas originales de democratización del poder, parece haberse convertido en un lema desprovisto de contenido.

Todas las ONG se visten hoy con el traje de una conducta irreprochable, al ofrecer a las poblaciones con las que trabajan la posibilidad de escoger entre las opciones que ya vienen listas y que son incuestionables. El premio a la falsedad ideológica probablemente corresponda a Ségolène Royal, candidata del Partido Socialista francés a la elección presidencial de 2007, quien promovió, bajo el nombre de la democracia participativa, encuentros donde los ciudadanos eran invitados a expresarse *libremente* sobre cualquier tema, de manera que esas asambleas, desprovistas de todo poder de decisión y de control, sirvieron solamente para generar millares de posiciones individuales contradictorias, no sintetizables, ya que habían sido adoptadas sin el denominador común de ser propuestas para ser debatidas.

La participación, sin duda, está de moda. En las empresas, en las que, bajo el modelo de los círculos de calidad o de la empresa en red, se pide cada vez más al empleado que se entregue totalmente al trabajo. Según Boltanski y Chiapello:

La voluntad de utilizar *nuevos yacimientos de competencias* de los trabajadores sometidos hasta entonces a un trabajo parcelario favoreciendo su implicación ha conducido igualmente a incrementar el nivel de explotación. En efecto, la explotación se ha reforzado porque ha utilizado para sí capacidades humanas (de relación, de disponibilidad, de flexibilidad, de implicación afectiva, de compromiso, etc.) que el taylorismo, precisamente por tratar a los seres humanos como máquinas, ni podía ni pretendía alcanzar. (2002, 353)

En el campo artístico, las instalaciones interactivas ya son banales y los espectáculos que cuentan de una forma o de otra con la participación del público son innumerables, al punto de preguntarnos si, de hecho, el potencial emancipador de la participación era tan grande como pensaba Boal. ¿Será que el espectador, al volverse actor, da un paso hacia su emancipación?

Jacques Rancière nos convida a hacer una crítica de esta presuposición y de muchas otras en su libro *El espectador emancipado* (2010). Su objetivo principal es el de “reconstituir la red de las presupuestos que sitúan la cuestión del espectador en el centro de la discusión sobre las relaciones entre arte y política” (10), para verificar qué tanto de esas presuposiciones representa un desvío radical en relación con lo que él llama la emancipación intelectual. El principio fundamental de esta es lo que todos piensan. Como dice Peter Hallward:

A diferencia de todos los filósofos, sociólogos y tecnócratas convencidos de que solamente aquellos que tienen el tiempo y la autorización de pensar son los que piensan, Rancière sustenta que la capacidad de escapar de sí mismo y a su lugar pertenece a todos. (2006, s.p.)

Y precisamente ese principio será negado por el teatro político al exigir que su público, de pasivo pase a ser activo. ¿Pero de qué pasividad estamos hablando, cuando nos referimos al espectador?

¿Qué es lo que permite declarar inactivo al espectador sentado en su asiento, sino la radical oposición previamente planteada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, sino por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad sino por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción? Esas oposiciones —mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad— son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad. (Rancière 2010, 18-19)

Para Rancièrè, “ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad” (23). El espectador no está desprovisto de poder; al contrario, él tiene un poder específico.

Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro, aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. (23)

La participación del público en escena se ve así desacreditada por Rancièrè (2010), pues la considera apenas un ropaje nuevo de una vieja ideología, donde

el arte se definía por la imposición activa de una forma a la materia pasiva, y este efecto lo ponía en concordancia con una jerarquía social en la que los hombres de la inteligencia activa dominaban a los hombres de la pasividad material. (60)

De hecho, muchas veces los practicantes del teatro del oprimido parecen ser víctimas de una ingenua arrogancia que los hace creer que ellos poseen el secreto de la liberación de su público —al que definen como la masa amorfa de los espectadores embrutecidos por la corriente incesante de las imágenes-mercancía—; liberación que sería tan sencilla como su participación física en escena. Por eso se ven cada vez más espectáculos de teatro-foro, donde se prohíbe a los espectadores hablar desde la platea y, algunas veces, llega a prohibirse que hablen hasta en sus intervenciones en escena, siendo reducidos a utilizar la pantomima, como si la emancipación solo pudiera acontecer en la escena o solo pudiese suceder cuando el espectador abdicase del habla.

Rancièrè, a mi modo de ver, destruye con razón el mito del espectáculo todopoderoso, que influencia a su público. Esta destrucción es sin duda necesaria como un momento de lo negativo, como una

forma de cuestionar radicalmente los presupuestos sobre los cuales están basadas muchas formas de teatro político. Pero mi hipótesis es que la destrucción se hace al precio de la construcción de otro mito: el del espectador todopoderoso, siempre capaz de distanciarse y volver a traducir de manera original lo que se le presenta. Considero que el desafío real sería construir un modelo dialéctico que sea la transposición, para el mundo del espectáculo, de la famosa frase de Marx de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: “los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos” (2000, s.p.). Esto con el fin de que el espectáculo guarde alguna efectividad en la creación de los afectos de un espectador que no sea reducido a un consumidor pasivo.

Sin embargo, otra lectura de la relación entre público y escena, que “salva” el teatro del oprimido, es posible en el propio ámbito de la filosofía de Jacques Rancière. Esa relación no sería más aquella que “separa a los vivos de los muertos” (Benjamin 2003, 18), sino la de la apertura de un espacio para la posible transgresión de una prohibición formadora de nuestras sociedades, la prohibición hecha a aquellos que no son nada de poder expresarse como los que poseen la legitimidad del discurso.

La crítica de Augusto Boal al teatro convencional se basa en el rechazo radical de la jerarquía entre aquellos que tendrían la competencia para subir a la escena y aquellos que estarían desprovistos de ella. Porque esta jerarquía no está solamente presente en el teatro, es, por el contrario, uno de los fundamentos de nuestra sociedad. La jerarquía está presente en la vida en general, en la que “alienta a la población a ser solamente los espectadores de ‘seres excepcionales’ y no a descubrir lo que hay de excepcional en cada uno de ellos” (Boal 2004b, 45) y principalmente en nuestras democracias parlamentarias, donde el elector, la otra cara del espectador, ejerce su poder, el de votar, solo para verlo desaparecer durante toda la duración del mandato del electo-actor. Es por eso que “no admitimos que

el elector sea el simple espectador de las acciones parlamentarias, incluso cuando ellas son correctas” (Boal 1996b, 46).

En suma, podríamos decir que el teatro del oprimido sigue la línea propuesta por Lenin (1973) en *El Estado y la revolución*: conquistar el poder del Estado es ciertamente un objetivo importante, pero solamente si la toma del poder es inmediatamente articulada a una transformación radical de este, en donde no exista más como entidad separada de la población. No sirve de nada hacer teatro: es preciso transformarlo para que no sea otro lugar más de reparto entre los que saben y los que no.

Esa otra lectura se relaciona directamente con lo que el propio Rancière propone como definición de la política:

Hay política porque —cuando— el orden natural de los reyes pastores, de los señores de la guerra o de los poseedores es interrumpido por una libertad que viene a actualizar la igualdad última sobre la que descansa todo orden social. (1996, 31)

Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre estos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada. (42)

El teatro del oprimido sería entonces una figura del teatro denunciado por Platón:

Si Platón denunció tan fuertemente la tragedia, no fue simplemente porque los poetas fueran personas inútiles o sus historias fueran inmorales. Fue porque percibió una solidaridad esencial entre la ficción teatral y la política democrática. No puede haber

—dice— seres dobles en la ciudad, donde cada uno debe ocuparse exclusivamente de sus propios asuntos: pensar, gobernar, combatir, trabajar el hierro o el cuero. Y no solo los actores de teatro son seres dobles. El trabajador que deja de trabajar con su herramienta para convertirse en el actor de un personaje como “el pueblo” también es un ser doble. El propio pueblo es una apariencia de teatro, un ser hecho de palabras, que además viene a imponer su esencia de apariencia y de malestar en lugar de la correcta distribución de las funciones sociales. (Rancière 2011, 55-56)

Este estorbo, esta confusión está también en el corazón del proyecto de Augusto Boal, donde “somos todos actores, incluso los actores” (2002, 21). A través de esta lectura, podemos tal vez superar la división poco productiva entre pasivo/activo para ver en la participación la posibilidad de una crítica en el acto de la división social del trabajo que, según Marx, “solo se convierte en verdadera división a partir del momento en que se separan el trabajo físico y el intelectual” (1970, 32). La participación y la posibilidad de interrupción que el teatro-foro ofrece sería así una crítica *hic et nunc* en la que, desde ahora y no en una sociedad comunista por venir, sería posible, aunque sea ficcionalmente, después de realizar el trabajo durante el día, “ser un crítico después de la cena” (Marx 1970, 34).

El teatro del oprimido sería así un dispositivo que funcionaría contra la jerarquía del sistema capitalista: “En otras palabras, una jerarquía que no es, como en las sociedades precapitalistas, legitimada por estatutos sociales, sino por competencias técnico-científicas necesarias para la organización de un proceso de producción que se volvió colectivo” (Artous 2003, 84).

Representación

¡Como si las clases fueran homogéneas!

¡Como si sus fronteras estuviesen netamente
determinadas de una vez por todas!

¡Como si la consciencia de una clase correspondiera
exactamente a su lugar en la sociedad!

El análisis marxista de la naturaleza de clase de partido
se convierte así en una caricatura.

[...]

En realidad, las clases son heterogéneas, desgarradas
por antagonismos interiores, y solo llegan a sus fines comunes por
la lucha de las tendencias, de los grupos y de los partidos.

[...]

No se encontrará en toda la historia política, un solo
partido representante de una clase única, a menos que
se consienta en tomar por realidad una ficción policíaca.

León Trotski, *La revolución traicionada*

De forma recurrente en la historia, las crisis políticas se superponen a las económicas, y las crisis culturales a las políticas. En 1917, la Revolución de Octubre trajo consigo un vasto movimiento de *agitprop* al cual se asociaron grandes nombres, como Maiaikovski y Tretiakov. La influencia de este movimiento se fue extendiendo hasta la Alemania revolucionaria donde, según Philippe Ivernel, la estrategia cultural y política del *agitprop* será la de

aspirar no solo al cambio de los contenidos, sino también de las formas, no solamente de las formas, sino también de las funciones, y a través del cambio de las funciones una acusación contra el arte en cuanto actividad separada, y a través de esa acusación una tentativa de colocar al frente una hegemonía proletaria que tendería a

expresarse directamente y no a través del canal único de sus representantes o expertos renombrados. (1978, 52)

El teatro “autoactivo” revolucionario alemán cuestiona quién habla y su legitimidad para hablar en nombre de los otros, tanto en la escena como en la política.

En Brasil, según Schwarz, el golpe de 1964 truncó el vasto movimiento democrático al cual intentaba responder un teatro nuevo, dejó el campo de las artes relativamente libre en un primer momento. Esa libertad bloqueada hizo que, de cierta manera, las artes se transformaran en escena de sustitución para las luchas políticas que ya no tenían más sus escenarios tradicionales.

Como no podía dejar de ser, el triunfo en escena de aquella izquierda que, en la calle, fue golpeada casi sin lucha, iría a traer y elaborar las marcas de lo que sucederá, llevando a rumbos imprevistos, entre muchas cosas, la propia experimentación brechtiana. (Schwarz 1999, 124)

Uno de esos *rumbos imprevistos*, siguiendo a Schwarz, fue el uso que hizo Augusto Boal de los procedimientos narrativos brechtianos, pensados para propiciar la distancia crítica “en vehículos de emociones nacionales, de ‘epopeya’, para hacer contrapeso a la derrota política” (124).

El exilio y las sucesivas derrotas de las izquierdas latinoamericanas frente a los golpes de Estado hicieron que Augusto Boal diera otros rumbos imprevistos al teatro brechtiano, así como al teatro como un todo.

Es una hipótesis bastante verosímil la de que buena parte de los intelectuales exiliados, al ver que las ilusiones de la izquierda confrontaban la violencia de los aparatos represivos del Estado, país por país, en medio de la relativa indiferencia de la mayor parte de la población, reflexionaron críticamente sobre los errores de interpretación o de la estrategia que ellos habrían practicado.

El análisis de Augusto Boal dice, en parte, que las organizaciones revolucionarias, así como los grupos de teatro de izquierda, estaban destinados a la derrota, ya que no pertenecían al pueblo al cual se dirigían:

Las personas que hacen teatro pertenecen en general, directa o indirectamente, a las clases dominantes: sus visiones cerradas serán entonces aquellas de las clases dominantes. El espectador del teatro popular, el pueblo, ya no puede continuar siendo la víctima pasiva de esas imágenes. (Boal 1996b, 48)

La crítica de Augusto Boal al teatro se asemeja en ciertos puntos a la realizada por Marx al Estado en *Sobre la cuestión judía*. En la lectura de esta crítica hecha por Antoine Artous, el Estado, al anunciar la ciudadanía moderna, abstrae a los ciudadanos de las diferencias sociales que hay entre ellos. En otras palabras, abstrae a los individuos de sus condiciones de existencia concreta. Al hacer esto,

el Estado moderno intenta disimular la división de la sociedad en clases, produciendo una comunidad imaginaria. Él trabaja sobre las contradicciones de clases a fin de reformularlas a través de la temática del pueblo soberano, de la voluntad general, haciendo creer que los individuos no están incluidos en grupos sociales antagónicos. (Artous 2003, 19)

De forma similar, el teatro convida a su público a identificarse con una comunidad imaginaria, donde la *hamartia* (definida por Boal como “única tendencia que no está en armonía con la sociedad” [1996a, 110]) será purgada.

Así, el teatro del oprimido puede ser visto como una tentativa de quiebre de la función ideológica del teatro, al adaptar a ese campo lo que fue una invención popular contra la democracia parlamentaria, que después fue adoptada y promovida por varios sectores de extrema-izquierda internacional: los soviets.

En los soviets no existe más separación entre el ciudadano abstracto y el individuo concreto. La separación de los productores de sus medios y del Estado de la sociedad civil es puesta en cuestión. El derecho al voto, a representar y a ser representado, es directamente definido en función de un estatuto social definido. *Grosso modo*, solamente un trabajador de determinada fábrica tiene el derecho de votar en esta fábrica, habiendo adquirido ese derecho por ser trabajador.⁴ De la misma forma, en el teatro del oprimido, el derecho a construir una representación, a actuar e intervenir en ella, es relativo a la condición de oprimido bajo una opresión específica. Siguiendo esta lógica, solamente los desempleados podrían actuar en una pieza sobre el desempleo, los homosexuales, en una pieza sobre homofobia, etc.

Esa forma de concebir la representación no deja de traer consigo sus propios problemas. Daniel Bensaïd nos indica que

la crítica generalmente dirigida a la democracia de tipo soviético tiene como objetivo su lógica corporativa: una suma (o una pirámide) de intereses particulares (de parroquia, de empresa, de oficina) ligados por mandatos imperativos no sabría crear cualquier tipo de voluntad general. (2008a, 175)

Esa crítica es tan antigua como la propia Revolución rusa:

Después de Kronstadt esa oposición, interna al partido bolchevique [se trata de la Oposición Operaria], representó una primera tentativa valiente de resistir a los peligros de la burocratización y las derivaciones autoritarias generadas por la guerra civil. Lo que Lenin combatía a través de la Oposición Operaria era una concepción corporativa de la democracia social, que adiciona sin síntesis los intereses de la localidad o de la empresa. Se vuelve entonces inevitable que un bonapartismo burocrático venga a coronar una red

4 Esta proposición merecería ser relativizada, puesto que, desde su origen, los soviets fueron más incluyentes y tuvieron autoridad sobre territorios, siendo el más conocido el de San Petersburgo.

autogestionada, descentralizada y una democracia económica, en andrajos, sin proyecto hegemónico para el conjunto de la nación. (Bensaïd 2008b, 202)

Podemos ligar esta cuestión a la otra. Si la apropiación, hecha en tiempos revolucionarios por los trabajadores, de los medios de producción, sean estos teatrales o no, corre el riesgo de llevar a los oprimidos a tener una visión corporativa de sus intereses, ¿qué sucede, entonces, cuando esa apropiación tiene lugar en momentos en los que no son revolucionarios?

La herencia de 1917 parece estar bien lejos, y si, como parecer ser, un espectro ronda Europa y el mundo, más que aquel del comunismo, se trata del fantasma amedrentador del estalinismo, no como posibilidad inmanente a nuestra coyuntura, sino como modelo negativo de los llamados “nuevos movimientos sociales”. Una crítica justa a los partidos estalinistas lleva muchas veces a una denuncia radical del propio principio de representación.

Esa renuncia a cualquier tipo de mediación tiene también otras raíces. Una de ellas es la desestructuración del mundo del trabajo. Según Boltanski y Chiapello, el deterioro del mercado del trabajo volvió más delicada la representatividad de los sindicatos. No solo el desempleo causado por las deslocalizaciones, el aumento de la productividad dado por la tecnología y la falencia de sectores que eran verdaderos bastiones sindicales, sino la misma precarización del trabajo, hizo que el sindicalismo francés se enfrentara con un cuadro totalmente nuevo:⁵

La desintegración de la comunidad de trabajo por el empleo en un mismo espacio de trabajadores procedentes de empresas diversas y sujetos a distintos estatutos contribuye también a desarmar y desorientar la acción colectiva [...]. Supongamos sociedades

5 Ese cuadro, válido para Francia, también debe tener cierta validez, que debe ser evaluada, para otros países.

emparentadas cuyas actividades son complementarias. Tales sociedades proceden a intercambios de personal. Pero sus centros están perfectamente diferenciados, al igual que el estatuto colectivo de su personal. Esto significa que en un mismo lugar trabajarían asalariados de sociedades distintas, sujetos, por lo tanto, a estatutos diferentes. ¿Cómo podría instituirse la representación organizada del personal? (Boltanski y Chiapello 2002, 379)

Al volverse progresivamente menos representativos de los trabajadores, los sindicatos franceses son vistos cada vez más como una nueva “nomenclatura”, preocupados apenas por la conservación de la ilusión de un diálogo social que les permita beneficiarse con privilegios otorgados por el Estado, acusación que, infelizmente, no puede ser vista como del todo calumniosa.

La otra raíz del desdén por las mediaciones que será estudiada aquí es la filosofía tal como fue elaborada, principalmente en Francia, a final de los años sesenta y el inicio de los años setenta. Isabelle Garo, en un libro sobre la relación de Foucault, Deleuze, Althusser y Marx, pone a los tres primeros pensadores dentro de la categoría de posmodernos. Para ella, “[el] mérito de la noción de posmodernidad es la de poner el foco de atención en la relación de las ideas con lo real, definido como mimético y ya no como representativo” (2011, 374).

De hecho, un texto presentado como una conversación entre Foucault y Deleuze (1979) tiene como uno de sus principales temas la cuestión de la representación. Deleuze llega a afirmar que la representación es el divisor de aguas entre el reformismo y la revolución:

O bien la reforma es realizada por personas que se pretenden representativas y que hacen profesión de hablar por los otros, en su nombre, y entonces es un remodelamiento del poder, una distribución del poder que va acompañada de una represión acentuada; o bien es una reforma, reclamada, exigida por aquellos a quienes concierne, y entonces deja de ser una reforma, es una acción revolucionaria

que, desde el fondo de su carácter parcial está destinada a poner en entredicho la totalidad del poder y de su jerarquía. (Foucault y Deleuze 1979, 80)

No hay, para Deleuze, posibilidad alguna de que exista una organización en donde los representantes sean delegados o mandatarios legítimos bajo el control de las personas a las que representan. En el mismo texto, Deleuze añade: “Quiero decir: la representación provocaba la risa, se decía que había terminado, pero no se sacaba la consecuencia de esta reconversión ‘teórica’, a saber, que la teoría exigía que las personas concernidas hablasen al fin prácticamente por su cuenta” (80). Es decir, por un lado las ideas se convierten en la realidad misma; por otro, todas las organizaciones representativas son condenadas por ser ineluctablemente reaccionarias, pudiendo ser solamente instituciones de la reproducción del poder.

Este discurso está bastante difundido en la actualidad. Dos de los autores más leídos por el movimiento altermundista, Negri y Holloway, están claramente a favor de una figura de la política que dispensaría pensar sus mediaciones. Para Negri, “la democracia de la multitud” afirma la “imposibilidad radical de ser representado”, ya que en la globalización, “la multitud sin soberano” se opone “directamente, sin mediaciones” al “capital y al imperio” (Negri citado en Bensaïd 2008b, 281).

Los movimientos recientes, que aún están en desarrollo, hace poco invadieron las plazas del mundo, y tuvieron como tema común, la mayoría de veces, una desconfianza relativa a las formas de representación. En España, una de las arengas más seguida del movimiento 15-M fue, y aún es: “Nadie nos representa, no representamos a nadie”. Si la primera parte de la frase es fácilmente comprensible en el sistema político español, que ve la alternancia entre el Partido Socialista Obrero Español y el Partido Popular, sin que nada cambie los rumbos de una gestión neoliberal del Estado, su segunda parte es más delicada. ¿Qué sería de un movimiento que dejase completamente

de lado la intención de representar personas que están fuera de él? ¿La intención de una manifestación no sería justamente la de crear la visibilidad de una reivindicación crítica frente al Estado para que las personas que (aún) no están manifestándose puedan unirse a la siguiente movilización?

En el Manifiesto Plural redactado en la Puerta del Sol,⁶ cuando los manifestantes se definen como “estudiantes, profesores, bibliotecarios, desempleados, trabajadores, etc.,” ¿no estarán ellos, implícitamente, asumiendo que los problemas que están nombrando se aplican a todas esas categorías e incluso a otras más, y que, de cierta forma, ellos, los manifestantes, están *representando* a los otros, a los ausentes?

Es claro que las instituciones representativas burguesas son extremadamente cuestionables, e incluso van más allá de eso: son nefastas. La tendencia que en ellas existe a la burocratización, a la separación, entre aquellos que administran y aquellos que son administrados, se propagó por el movimiento obrero y en todas las organizaciones con vocación emancipadora. La crítica radical a esa división del trabajo es uno de los aspectos tal vez más notables y positivos en los movimientos de los Indignados, de los *Occupy Wall Street*. El problema, a mi modo de ver, es que estos movimientos parecen considerar que cualquier tipo de representación acaba reproduciendo necesariamente esa división del trabajo. Las asambleas generales que no designan ningún tipo de delegado o mandatario pueden funcionar bien durante un tiempo para los grupúsculos, pero ¿cómo lograr que la clase trabajadora o las mujeres, como conjunto, expresen sus voces sin pensar en forma de representaciones? La crítica legítima a la representación política en la sociedad burguesa tendrá que desdoblarse en una reflexión y una práctica sobre otras formas posibles de representación.

La tesis de la negación de la representación, si bien responde a una verdadera cuestión de cómo no despojar de su palabra a los oprimidos, deja otras preguntas abiertas. Algunas pueden parecer triviales,

6 Disponible en: <http://imagenes.publico.es/resources/archivos/2011/5/18/1305739128720Manifiesto%20fantasma.pdf>

pero la cuestión del control de los portavoces, para que no sean cooptados por la media, por ejemplo, me parece de gran importancia. Las delegaciones informales se revelan muchas veces como las peores.

¿Cómo cuidarse, también, de caer en lo que Bensaïd (2008a, 238) llamó “ilusión de lo social”, que sería el refugio de la pureza contra los compromisos y la obsesión de la lucha por el poder personal, características propias de la política? La especificidad de la política tendría que buscarse, lejos de una corrupción que le fuera constitutiva, en el hecho de que “ella no se resume a un buqué o a una suma de acusaciones sociales. Busca dar una respuesta global a la dominación sistemática impersonal del capital” (248). ¿Cómo introducir en el campo del teatro del oprimido la posibilidad de pensar esta respuesta global, si permanecemos atados a la esfera social? ¿Cómo no recaer en las viejas formas, donde esta tentativa de respuesta fue elaborada también a partir de la descualificación de las voces de ciertos grupos? No pensar la cuestión de las mediaciones nos conduce a dos problemas: el primero, que llamaremos junto con Bensaïd (2008b, 220) “paradoja anarquista”; el segundo, el esencialismo.

La paradoja constitutiva del anarquismo es que el rechazo de cualquier forma de autoridad se extiende lógicamente al rechazo de la democracia mayoritaria en la sociedad, al igual que en el movimiento social:

Este rechazo puede terminar generando una forma de sustitución aún más radical que aquella atribuida a la noción de partido de vanguardia: cada uno saca de sí mismo su propia regla, a riesgo de creerse investido de una misión y tocado por la gracia. La abolición de cualquier principio de representación lleva, así, a la relación social, a un juego de los caprichos de las subjetividades deseantes. (Bensaïd 2008b, 221)

En del mundo del teatro del oprimido, esa es la paradoja que constituye el hecho de enunciar *fue así que viví tal o cual situación* como argumento imbatible contra cualquier crítica sobre la orientación política de una pieza.

No todos los oprimidos son iguales, ni todos se resienten de forma similar frente a su opresión. Negar la representación, como instancia separada de lo real, que, sin embargo, mantiene relaciones dialécticas con él, es también una forma de reactivar la fantasía de un mundo social totalmente transparente y homogéneo. El hecho de tener un denominador común social no hace que un oprimido no pueda sufrir otras opresiones que le sean específicas.

Augusto Boal dedicaba la edición francesa del teatro del oprimido “a las clases oprimidas y a los oprimidos dentro de esas clases” (1996b), en una posible alusión a las mujeres trabajadoras. Pero el problema no está solo ahí. Sufrir cierta opresión no hace que la interpretación de esa opresión sea unívoca: no todos los oprimidos son iguales con relación a lo que piensan sobre su situación y sobre cómo resolverla, cuando quieren resolverla. Si la práctica de un teatro-foro es, de cierta forma, la práctica de la revelación y exposición de las divisiones existentes en un público, podría decirse que la cuestión central se resume en la pregunta ¿ellos son de hecho un colectivo o podrían volverse uno? Ronda en el mundo del teatro del oprimido un cierto esencialismo, que haría del oprimido el depositario inmediato de la verdad sobre su propia situación y un *ejemplar* intercambiable del grupo de los oprimidos al cual pertenece.

Si se piensa en los personajes de la anécdota fundadora del teatro del oprimido, la pregunta que permanece abierta es: si entendemos que la representación de un campesino por parte de un pequeño burgués es problemática, ¿cómo hacer para que un campesino represente legítimamente, tanto en el teatro como en la política, a otro campesino?

Muchas veces dentro del mundo del teatro del oprimido la mediación teatral es vista como una prolongación de la propia realidad, ya que son los oprimidos los que hablan. Esa concepción es lo que hace posible las críticas a los espectáculos que serían “demasiado” trabajados. La tentativa de crear un lenguaje apropiado para mostrar la opresión es criticada por ser “artificial”. La reproducción del hecho “real”, inalterado, sería el acceso privilegiado a la verdad de la opresión.

Opresión

La gran novedad del fin de la ideología, de la era post-política contemporánea es la despolitización radical de la esfera de la economía.

En cuanto sea aceptada esa despolitización fundamental, el conjunto del discurso sobre una ciudadanía activa quedará circunscrito a las cuestiones “culturales” de las diferencias religiosas, sexuales y de otros modos de vida.

Slavoj Žižek, *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*

No deja de ser interesante notar que la opresión, noción que debería ser la piedra angular de cualquier práctica del teatro del oprimido, está ausente en las discusiones en el mundo de los practicantes. Las prácticas académicas y las formaciones tienen como eje central la técnica, los juegos y los ejercicios. Y las interpretaciones más divergentes sobre esta noción, que parecería ser tan fundamental para diferenciar esta práctica de otras prácticas teatrales, circulan libremente por falta de debates que dejarían en claro que a las diversas concepciones sobre la opresión corresponden diferentes concepciones del mundo en que vivimos y de las luchas que serían o no necesarias para transformarlo.

Es verdad que la falta de una definición clara por parte del fundador del teatro del oprimido permitió que fuesen muchas las interpretaciones. Tal vez se debe al hecho de que Augusto Boal tuviera el espíritu de un dialéctico, por demás consciente de los procesos que transforman incesantemente el mundo, que jamás haya deseado elaborar una definición globalizante del oprimido, del opresor o de la opresión. No encontramos en sus libros ninguna descripción lapidaria de estos términos, a los cuales, sin embargo, siempre se refiere. En sus escritos no hay ningún retrato en su totalidad, sino pinturas hechas a partir de sucesivas pinceladas.

A veces, cortos trechos nos recuerdan que, si fuera absolutamente necesario atenernos a estas palabras, ellas no podrían ser reducidas a una visión maniquea del mundo. Un trabajador

oprimido por la explotación capitalista también puede ser un marido opresor que le pega a la mujer. Los oprimidos no son portadores de una verdad: “la cabeza de los oprimidos ya está inundada por pensamientos que no les pertenecen” (Boal 2004b, 47). Tampoco son héroes positivos sin fallas: “todo oprimido es un subversivo sometido” (Boal 2004c, 63). Los propios opresores se dividen entre aquellos que tienen coronas sobre sus cabezas y aquellos que no tienen nada que ganar en el ejercicio de su opresión (Boal 2010, 210). Decir que existen oprimidos y opresores no es, como se acostumbra decir con mucha frecuencia, una simplificación del mundo. Por el contrario, significa problematizarlo, ir más allá de una simple moral que opondría seres buenos y seres que poseen una esencia maligna. Es aceptar que las identidades no son fijas, sino que están en constante movimiento, pues “el oprimido no se define en relación a sí mismo, sino en relación a su opresor” (Boal 2004a, 293). Una única cosa sigue siendo cierta: “¡Si la opresión existe, es preciso acabar con ella!” (25).

Estas definiciones, un tanto vagas, también pueden explicarse por el contexto histórico en el que escribió Augusto Boal, en el que la opresión era un tema muy debatido. Además de la referencia evidente a Paulo Freire, debemos recordar que, en uno de los textos que ciertamente fue uno de los más importantes para la izquierda latinoamericana de los años setenta, el *Manifiesto del Partido Comunista*, el tema de la opresión aparece con frecuencia. Así, el segundo párrafo del primer capítulo del *Manifiesto* indica que

la historia de todas las sociedades que existieron hasta nuestros días ha sido la historia de las luchas de clases. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, barones y siervos, maestros y oficiales, en una palabra, opresores y oprimidos, en constante oposición, han vivido en una guerra ininterrumpida, unas veces franca, otras disfrazada; una guerra que terminó siempre con la transformación revolucionaria de la sociedad entera, o en la destrucción de las dos clases en lucha. (Marx y Engels 1999, s.p.)

Hoy en día, en que hablar de antagonismo como asunto constitutivo de las relaciones en la sociedad es un discurso poco común, en que la política como espacio de lucha entre intereses sociales divergentes parece desaparecer, y cede su lugar a una definición estricta de la política en cuanto gestión de la cosa pública, ¿llegaremos al punto de la “destrucción de las dos clases en lucha”?

Para elucidar, en parte, esta pregunta, sería importante intentar construir una historia de las transformaciones a las que fue sometida la palabra opresión. Si la semántica es también una “zona de guerra”,⁷ entonces es importante definir cuáles fueron las batallas, cuáles fueron los enemigos, para poder intentar volver a lanzar una nueva batalla con mejores herramientas.

Un primer “ataque” a la palabra opresión fue hecho por el que debería ser, en apariencia, su defensor natural, por lo menos en Francia: el Partido Comunista. Este partido, extremadamente estalinizado, defendió una concepción de la opresión como algo únicamente capitalista. Ninguna autonomía, ninguna dinámica propia era reconocida a las otras opresiones que no estuviesen directamente ligadas a la explotación de los trabajadores. Lógicamente, toda opresión, ya que siempre estaba en última instancia ligada al sistema de producción, no necesitaba de luchas específicas contra opresiones específicas, ya que estas, por sí mismas, acabarían con el fin del capitalismo. El patriarcado, el racismo y los homosexuales (y no la homofobia)⁸ eran condenados a desaparecer en el socialismo. Toda lucha específica era sospechosa de ser pequeñoburguesa.

Fue contra esta confiscación autoritaria del significado de todas las luchas que tuvieron que levantarse varios movimientos. El feminismo francés es, en este sentido, ejemplar. La trayectoria tanto militante como teórica de Christine Delphy ilustra la necesidad que

7 Véase el subtítulo del capítulo “Metamorfosis y usos abusivos de la palabra” de *La estética del oprimido* (Boal 2012).

8 Ciertos apartes de Engels en el *Origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado* legitimaban la homofobia de muchos dentro del Partido Comunista Francés (PCF).

existía, entonces, de intentar encontrar una autonomía en relación a la confiscación que representaba el conflicto entre el capital y el trabajo, tal como era presentado por el Partido Comunista Francés. Todo el trabajo de Delphy puede ser resumido en una tentativa de definir el patriarcado como un sistema de opresión absolutamente distinto:

Yo estudio la opresión de las mujeres. Pero la opresión de las mujeres es específica no porque las mujeres sean específicas, sino porque es un tipo de opresión única. ¿Pero será un hecho único que una opresión sea única? No es banal: todas las opresiones son únicas, así como los individuos. La singularidad es la cosa mejor distribuida en el mundo. (Delphy 2001, 46)

La conceptualización del patriarcado en cuanto modo de producción, en el que el fruto del trabajo de las mujeres (trabajo doméstico para mantener la casa, ocuparse de los hijos, etc.) es directamente apropiado por los hombres es, sin duda, de gran interés. Sin embargo, al establecer que el modo de producción patriarcal es paralelo y distinto del modo de producción capitalista, esa teoría se revela incapaz de analizar por qué las mujeres son las más afectadas por los trabajos precarios, por qué ganan menos que los hombres por un mismo trabajo y por qué son generalmente relegadas a los trabajos menos prestigiosos, y tantos otros aspectos de la articulación entre capitalismo y opresión de las mujeres que son la situación cotidiana de millones de ellas en el mundo entero.

Otros “ataques” fueron hechos no solo para replantear la idea de la centralidad de una estructura opresiva en relación a otras, sino también el hecho mismo de que la sociedad esté organizada por el enfrentamiento entre grupos sociales antagónicos. Una de las razones invocadas contra esta concepción es que se refería a sistemas totalizantes, sistemas que serían los preámbulos de una sociedad totalitaria:

Los siglos XIX y XX ya nos hartaron de terror. Ya pagamos lo suficiente a la nostalgia del todo y del uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable. Bajo la demanda general de la transparencia y del apaciguamiento, escuchamos murmurar el deseo de recomenzar el terror, de realizar la fantasía de abrazar lo real. La respuesta es: “guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre”. (Lyotard 1987, 26)

En un mundo en el que tener un análisis con una ambición totalizadora suponía ser considerado un aliado objetivo de Stalin, solo quedaban los hechos que justificaban una indignación y una resistencia. Fue, nos dice Bensaïd (2004), la solución que Foucault, después de haber sido “tomado por la cólera de los hechos”, proclamaba: era urgente “liberar la acción política de toda forma de paranoia unitaria y totalizante” (271). Pero, ¿qué son los hechos? ¿Qué es una realidad que se da sin concepto?

Ese inmediatez de una realidad que se autoexplicaría está presente en el imaginario construido en torno de otra figura que compete con la del oprimido: la de la víctima. Las campañas contra el hambre en África, por ejemplo, hechas por las grandes ONG o por las instituciones interestatales como la UNESCO, siempre se apoyan en imágenes que se muestran como una presentación inmediata de una realidad unívoca e intolerable. Claro que la visión de un niño famélico es chocante, pero, ¿cuál es la posición que se demanda del espectador de esas imágenes? Probablemente no la de la solidaridad, sino la de la piedad. En cierta forma

se vuelve entonces imposible considerar la piedad como un simple dato psicológico o ético. Se vuelve necesario, sin embargo, abordarla como dato político: su función sería precisamente despolitizar la relación con el otro. La piedad sería una pasión que ciega, que nos ocultaría el origen criminal de las relaciones de fuerza económicas,

para focalizar nuestra atención emocional sobre la única realidad física de sus efectos. (Vollaire 2007, 18)

La víctima es totalmente impotente frente a su sufrimiento. Este sufrimiento llamará más la atención si es inexplicable: las donaciones hechas para las ONG después del tsunami fueron incomparables frente a las recaudadas para otras tragedias, pero con raíces políticas identificables, como Darfur (Sudán), por ejemplo. La víctima *ideal* no tiene historia. De hecho, no es totalmente humana. Bordea la figura sobrehumana cuando nos evoca las imágenes del martirio, de la humanidad transcendida por el dolor⁹ y otra subhumana: “Ese abordaje, que reduce las víctimas a la necesidad biológica (identificada con la animalidad) de la nutrición y de la sobrevivencia, produce también una forma de deshumanización” (Vollaire 2007, 11).

Existen otras acepciones del término víctima. Cuando, por ejemplo, se dice de una mujer que es víctima de la violencia doméstica, lo que se evidencia es que esta violencia le acontece en cuanto individuo y, por lo tanto, es una violencia excepcional, que no necesita, para ser erradicada, de la transformación de la sociedad como un todo.

Esa misma individualización ocurre con el término excluido. Si este término es muy utilizado en los países europeos, es notable la ausencia del término que le sería correlativo: excludidor. Dada esta ausencia, el responsable de la exclusión tal vez no sea alguien distinto del propio excluido. El enfrentamiento ya no existe:

Dos mecanismos están aquí en acción: primero, la percepción de la “exclusión” como sustitución de la escisión “vertical” de clase y, por ende, de la “cohesión” o de la “integración” social como programa de lectura (y norma al mismo tiempo), que sucede a la lucha y al conflicto. (Kouvélakis 2007, 25)

9 En este sentido, véanse las declaraciones de la Madre Teresa de Calcuta sobre el carácter “sublime” de los leprosos moribundos.

Sería necesario un estudio más amplio sobre la opresión, que profundizase en varias cuestiones. Primero, una tentativa de replantear, como central, la cuestión del conflicto y del interés en la definición de la opresión. El conflicto en cuanto lo que define los campos en presencia versus una visión esencialista de lo que es un oprimido o un opresor. El segundo eje podría ser un estudio sobre lo que la noción de totalidad dialéctica puede proponernos contra la fragmentación postmoderna y sus dos correlatos: el abandono de la perspectiva de la superación del capitalismo, así como el de cualquier sistema de opresión, y la moda de lo micro en política.

Ese entusiasmo por la acción local tendrá que ser estudiado en todos sus aspectos contradictorios. Si muchas veces se reduce a una adaptación a la sociedad como ella es o a un enfrentamiento en sus márgenes, ese entusiasmo también puede ser visto como una negativa tanto de la espera de horizontes, que hoy nos parecen inalcanzables, como del orden existente. Yonathan Shapiro, miembro israelí de *Anarchist Against the Wall*, cuenta, en el documental *Rachel* (2009), que lo que separa su generación de la generación de la directora del documental es precisamente la capacidad de luchar sin creer en la victoria (véase Bitton 2009). ¿Qué se torna opresión y, fundamentalmente, lucha por la emancipación, cuando la perspectiva estratégica se nos escapa?

Conclusión

Por desgracia, en nuestra época, la crítica de la crítica se volvió un lugar común. Se lamenta el hecho de que las fuerzas emancipadoras, que aparecieron en el siglo pasado, hayan sido recuperadas para volverse herramientas o accesorios de nuestra dominación. Ese lugar común no está totalmente desprovisto de verdad. Las promesas de emancipación traídas por movimientos e ideas ya nos parecen bien distantes, cuando vemos que muchas de ellas se volvieron caricaturas de sí mismas: un movimiento obrero que renunció globalmente a la lucha por una redistribución y producción de las riquezas para

tornarse un coadyuvante, cuyo mero papel es el de acompañar los cambios del sistema capitalista; un feminismo instrumentalizado, que sirve en algunos países de taparrabo a discursos y prácticas racistas; un movimiento homosexual, que en su mayor parte promueve una identidad colonizada por la estandarización consumista; la ecología, que se despolitizó para volverse una mercancía, y la contracultura, que también se sometió a la ley de esta.

La lista es larga y sirvió muchas veces como argumento para aquellos que, entre las amargas del desespero y las delicias de la acomodación, decían que el capital era el horizonte insuperable de nuestra historia y pedían, como François Furet, que nos resignásemos a vivir en el mundo en que vivíamos.

Es probable que estemos viviendo el fin de ese ciclo. La (nueva) crisis del capitalismo ya tuvo como respuesta manifestaciones por toda Europa. En España, el caso más conocido, las luchas fueron libradas con medios organizativos y arengas innovadoras, que ganaron la adhesión de la mayor parte de la población. Dictaduras que parecían inquebrantables en Túnez y en Egipto no resistieron la primavera árabe, que continúa soplando. Hasta en los Estados Unidos los movimientos están oponiéndose a la destrucción de los pocos derechos que aún les quedan a los trabajadores. Ese relativo volver a despertar de las luchas se acompaña también de un relativo volver a despertar de una teoría crítica y hasta de un regreso de los análisis marxistas. La presente crisis afectó también las ideas dominantes y su matriz neoliberal, así como las filosofías que presentaban como única resistencia posible la construcción de micropolíticas inéditas y la estetización de sus derrotas e impotencias. Es cuando un ciclo se cierra que se hace posible y necesario hacer su análisis, no solo para saber lo que fue, sino principalmente para entender cómo todavía define el terreno de las luchas que aún están por venir.

En medio de los escombros, debemos ver lo que podrá servir de nuestras herencias para la construcción del mañana. El teatro del oprimido también debe someterse a un deber de inventario, establecer en su práctica qué es la heterogeneidad, para separarla de lo que

es la divergencia. Debemos investigar en qué aspectos siguen siendo válidos sus presupuestos, evitar que las propuestas de Augusto Boal se conviertan en dogmas incuestionables, pero manteniendo su perspectiva de cambio radical, tanto del mundo como del teatro. Para juzgar si continuamos fieles a esa perspectiva, tal vez podamos tomar como uno de los criterios lo que Augusto Boal escribió en las líneas iniciales de su primer libro:

Las élites consideran que el teatro no puede ni debe ser popular. Nosotros pensamos que el teatro no solo debe ser popular, sino que también debe serlo todo lo demás: especialmente el Poder y el Estado, los alimentos, las fábricas, las playas, las universidades, la vida. (1972, 9)

Tal vez sea en este punto que se encuentre el carácter esencial capaz de hacernos saber si estamos o no haciendo teatro del oprimido, más allá de las formas, de las representaciones, de los contextos y de las coyunturas: buscar, siempre, hacer que la recuperación del escenario por todos se articule con la recuperación, por todos, del mundo.

Obras citadas

- Artous, Antoine. 2003. *Travail et émancipation sociale*. Paris: Syllepse.
- Badiou, Alain. 1999. "Contra la 'filosofía política'". *Acontecimiento* 18: 1-8. <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticas/658.pdf> (consultado el 12 de febrero de 2014).
- Benjamin, Walter. 2003. *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique.
- Bensaïd, Daniel. 2004. *Une lente impatience*. Paris: Stock.
- _____. 2008a. *Penser Agir*. Paris: Lignes.
- _____. 2008b. *Éloge de la politique profane*. Paris: Albin Michel.
- Bitton, Simone, dir. 2009. *Rachel*. France: Women Make Movies.
- Boal, Augusto. 1972. *Categorías de teatro popular*. Buenos Aires: CEPE.
- _____. 1989. *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen.
- _____. 1996a. *Théâtre de l'opprimé*. Paris: La Découverte.

- _____. 1996b. *Teatro legislativo*. Rio de Janeiro: Civilización Brasileira.
- _____. 2001. "Editorial". *Revista Metaxis* 1.
- _____. 2002. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- _____. 2004a. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris: La Découverte.
- _____. 2004b. "Le théâtre de l'opprimé: outil d'émancipation". En *Théâtre et développement*, 45-50. Bruxelles: Colophon.
- _____. 2004c. *El Arco iris del Deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba.
- _____. 2010. *Estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- _____. 2012. *La estética del oprimido*. Barcelona: Alba.
- Boltanski, Luc y Eve Chiapello. 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Delphy, Christine. 2001. *L'ennemi principal, t. 2. Penser le genre*. Paris: Syllepse.
- Foucault, Michel. 2012. *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel y Gilles Deleuze. 1979. "Los intelectuales y el poder". En Michel Foucault, *Microfísica del poder*, 77-86. Madrid: La Piqueta.
- Freire, Paulo. 2005. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Garo, Isabelle. 2011. *Foucault, Deleuze, Althusser & Marx*. Paris: Demopolis.
- Hallward, Peter. 2006. "Jacques Rancière et la théâtrocratie ou les limites de l'égalité improvisée". En *Marx au XXI^e siècle: l'esprit & la lettre*. http://www.marxau21.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=97:p-hallward-jacques-ranciere-et-la-theatrocratie-ou-les-limites-de-legalite-improvissee&catid=47:ranciere-jacques&Itemid=74 (consultado el 21 de septiembre de 2011).
- Ivnerl, Philippe. 1978. "La problématique des formes dans l'agit-prop allemande ou la politisation radicale de l'esthétique". En *Le théâtre d'Agit-Prop de 1917 à 1932*, 52-70. Lausanne: L'Âge d'Homme, La Cité.
- Kouvelakis, Stathis. 2007. *La France en révolte: Luttés sociales et cycles politiques*. Paris: Textuel.

- Lenin, Vladimir. 1973. *El Estado y la revolución*. En *Obras escogidas*, tomo VII (1917-1918), 2-46. Archivo digitalizado por Koba según la versión de la editorial Progreso para el MIA. <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oe12/lenin-obrasescogidas07-12.pdf> (consultado el 2 de enero de 2014).
- Lyotard, Jean-François. 1987. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Marx, Karl. 1970. *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- _____. 2000. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Edición preparada por Juan R. Fajardo para el MIA. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/brumaire/brum1.htm> (consultado el 5 de febrero de 2014).
- Marx, Karl y Friedrich Engels. 1999. *Manifiesto del partido comunista*. Retranscrito por Juan R. Fajardo para el MIA. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm> (consultado el 14 de octubre de 2013).
- Pécaut, Daniel. 1989. *Entre le peuple et la nation*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. 2011. *Momentos políticos*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Schwarz, Roberto. 1999. *Sequências brasileiras*. Rio de Janeiro: Cia das Letras.
- Toledo, Camille de. 2009. *Punks de boutique. Confesiones de un joven a contracorriente*. México: Almadía.
- Vollaire, Christiane. 2007. *Humanitaire, le cœur de la guerre*. Paris: L'Insulaire.

DERIVAS INTEGRAIS

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil
capela@cce.ufsc.br

Este estudo se centra em um único romance de Samuel Rawet, *Viagens de Ahasverus...*, no qual o personagem do título experimenta a impossibilidade da morte como condenação a um exílio absolutamente radical. O conceito de mancha (Benjamin) é articulado ao poder de Ahasverus de metamorfosear-se, com o que ele e o romance transgredem a ideia de um tempo linear e homogêneo; a isso se soma sua capacidade de assumir as mais diversas perspectivas de nomes que fazem parte da história humana. Em seguida, analisa-se uma passagem particularmente enigmática da narração, a partir das noções leibnizianas de derivada e integral, assim como da de diagrama, de Deleuze.

Palavras-chave: Samuel Rawet; *Viagens de Ahasverus...*; nome próprio; metamorfose; mancha; diagrama.

DERIVADAS INTEGRALES

Este estudio se centra en una única novela de Samuel Rawet, *Viajes de Ahasverus...*, en la que el personaje del título experimenta la imposibilidad de la muerte como condena a un exilio absolutamente radical. El concepto de mancha (Benjamin) es articulado al poder de Ahasverus de metamorfosearse, con el que él y la novela transgreden la idea de un tiempo lineal y homogéneo; a esto se suma su capacidad de asumir las más diversas perspectivas de nombres que hacen parte de la historia humana. Luego se analiza un pasaje particularmente enigmático de la narración, a partir de las nociones leibnizianas de derivada e integral, así como de la de diagrama, de Deleuze.

Palabras clave: Samuel Rawet; *Viajes de Ahasverus...*; nombre propio; metamorfosis; mancha; diagrama.

INTEGRAL DERIVATIVES

The study focuses on one of Samuel Rawet's novels, *Travels of Ahasverus...*, in which the protagonist experiences the impossibility of death as the condemnation to an absolutely radical exile. Benjamin's concept of mark is linked to Ahasverus' power of metamorphosis, thus allowing both the character and the novel to transgress the idea of linear, homogeneous time. To this must be added Ahasverus' ability to assume the perspectives of the most diverse names that form part of human history. The article then analyzes a particularly enigmatic passage of the narrative, on the basis of the Leibnizian notions of derivative and integral and of Deleuze's notion of diagram.

Keywords: Samuel Rawet; *Travels of Ahasverus...*; proper name; metamorphosis; mark; diagram.

Há cem anos já era verdade que eu estaria hoje a escrever, como daqui a cem anos será verdade que agora escrevi.

Leibniz, “Teodiceia”

QUALQUER UM QUE TENHA TIDO o prazer de se aventurar pelos meandros de algumas das ficções deixadas por Samuel Rawet sabe, por experiência própria, que os desafios inerentes a tal exercício decorrem, em larga medida, de uma persistente sensação de desnorteio, que quase de cabo a rabo acompanha a leitura.¹ Isso porque a prosa do autor insiste em operar a partir de um processo de apagamento de referências, não apenas espaciais e temporais, mas também, senão sobretudo, discursivas. A dificuldade de estabelecer marcos físicos definitivos, ou a simples impossibilidade de localização de acontecimentos narrados, com frequência reverbera na inviabilidade de discernir, com pretensa clareza olímpica, a proveniência de uma parcela nada banal das sentenças lidas (descontada, é claro, a atribuição ingênua da proveniência de tudo o que se encontra escrito numa narrativa à *persona* autoral).

No campo do jogo literário, os nomes decerto constituem operadores fundamentais. Os nomes próprios, ou pelo menos apropriados (como “o narrador”, por exemplo), garantem a narratividade, a

1 No campo literário, Samuel Rawet (1929-1984) foi contista, dramaturgo e ensaísta. Publicou as seguintes coletâneas de contos: *Contos do imigrante* (1956), *Diálogo* (1963), *Os sete sonhos* (1967), *O terreno de uma polegada quadrada* (1969) e *Que os mortos enterrem seus mortos* (1981), além das novelas *Abama* (1964) e *Viagem de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado* (1970). Alguns de seus ensaios foram reunidos em *Consciência e valor* (1969), *Homossexualismo, sexualidade e valor* (1970), *Alienação e realidade* (1970), *Eu-tu-ele* (1972) e *Angústia e conhecimento (ética e valor)* (1978). Colaborou também, com contos, ensaios e artigos de opinião, em diversos jornais e revistas, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Recentemente a editora Civilização Brasileira publicou seus *Contos e novelas reunidos*, organizado por André Seffrin (2004) e seus *Ensaios reunidos*, organizado por Rosana Kohl Bines e Leonardo Tonus (2008). As peças de teatro de sua autoria permanecem, em sua grande maioria, ainda inéditas.

sugestão ou a impressão de encadeamentos de eventos ou argumentos sempre expostos de modo descontínuo e fragmentário. Na aula inaugural de seu curso sobre Leibniz, de 1980, Gilles Deleuze observa que tal filósofo foi o primeiro a defender a ideia de que os conceitos são, isto é, funcionam como, nomes próprios, na medida em que também eles implicam noções individuais e, portanto, asseguram historicidade. A verdade da literatura e a literatura como verdade ao menos se tomadas em um âmbito tradicional, dependem do fato de que um conjunto de enunciados convirja sobre determinado nome, que define uma dada perspectiva, assim como a verdade da filosofia, ou qualquer possibilidade de verdade, subordina-se ao sistema de conceitos escolhido para formular um raciocínio, logo necessariamente preexistente, e que outrossim descortina uma ou mais perspectivas passíveis de ser rastreadas.

Inaugurando uma matriz de pensamento que mais tarde será bastante cara a Nietzsche, Leibniz, segundo Deleuze, teria sido o primeiro filósofo a assumir o perspectivismo de maneira radical, isso na medida em que, para ele, cada noção individual, cada nome e cada conceito definem um ponto de vista que, desse modo, se torna mais relevante do que aquele (ou aquilo) que com ele, e a partir dele, se projeta enquanto imagem. Menos que uma unidade de antemão postulada, fundada pelo pensamento, como aparece em Descartes, por exemplo, o sujeito para Leibniz é subordinado ao ponto de vista, que, como assinala Deleuze, ao definir cada noção individual, “é mais profundo que aquele que nele se situa” (2006, 34).²

O leitor de ficções de Samuel Rawet é forçado a se deparar, mesmo sem o saber, com o esquema leibniziano levado a seu extremo

2 Referindo-se ao caráter inovador do pensamento perspectivista proposto por Leibniz, Deleuze ressalta: “Jamás se había identificado el concepto y el individuo, jamás una voz en el dominio del pensamiento había resonado para decir que el concepto y el individuo son lo mismo. Siempre se había distinguido un orden del concepto que remitía a la generalidad y un orden del individuo que remitía a la singularidad. Aún más, siempre se había considerado como evidente que el individuo como tal no era comprensible por el concepto, se había considerado que el nombre propio no era un concepto” (2006, 31).

limite. Pois muitos dos nomes próprios, normalmente transcritos em prol da identificação de personagens, não raro perdem ou são desprovidos de sua força de assinatura, advindo daí muito da sensação de desamparo. Entre nomes, no caso, e enunciados que não têm aqueles que a eles correspondem como objetos, a vinculação tende a ser tênue, ou de todo ausente, com o que é instaurado um domínio textual que se pauta por instabilidades, resultantes da presença de séries recorrentes em que a indefinição do locutor (e também, no plano do narrado, muitas vezes do interlocutor, por conta do mesmo processo) acarreta ambiguidades. O ponto de vista alcança assim uma prevalência absurda: não necessariamente se vinculando a determinado nome específico, ele se dissemina ou deriva entre nomes distintos. Resulta que o dito ganha uma sorte de independência e passa a valer muito mais como indicativo de um dizer do que como qualificador daquele que o teria dito, porquanto muitos dos ditos podem virtualmente remeter a mais de um dos nomes transcritos em dado relato.

Como a individualidade é posta em xeque em diversas das narrativas de Rawet, ao percorrê-las cabe aos leitores declinar questões cruciais que traduzem os espantos e a sedução que os congregam. São questões como tais, apenas à primeira vista simples: quem, afinal, ali fala tais ou quais proposições que em mim (que as li) permanecem como um eco cuja origem é indefinida e indiscernível? Quando foi dito este enunciado, em quais circunstâncias? A quem cabe responsabilizar por proferimentos ou sentenças que repercutem e, no final, parecem remeter à própria linguagem, ou ao próprio da linguagem, como se essa, enfim redimida, tivesse invadido e conquistado um domínio no qual e ao qual ela deveria necessária e docilmente se submeter, em favor da clareza, de uma legibilidade indubitável?

Retornando incessantes, questões como tais atestam a manutenção de uma atmosfera de incertezas que impossibilita um fechamento terminante do sentido, sempre pronto, portanto, para proliferar, num incessante movimento de dispersão, que de modo algum pode ser confundido com o exercício de uma mera dissimulação (pois esta

traria de volta, agora, talvez, pela porta de trás, a integridade ou a assinatura do sujeito, que ao final teria preservada sua presumida unidade). O caráter acusativo da palavra, articulado em particular com base no foco propiciado pelo nome próprio, tomado como um primordial elemento caracterizador pelo qual a todo e qualquer enunciado devem ser identificadas autorias inquestionáveis (mesmo que seja a partir do estilo, por exemplo, ou de outras modalidades de marcas linguísticas), mesmo que abstratas, transcendentais, é deste modo colocado em suspensão e suspeição. Com isso, o poder decisorio do leitor acaba por se encontrar afetado e, no pior dos casos, pode redundar num gesto atributivo em essência autoritário, que transgrede e arruína as regras do jogo literário.³

O fora de tempo e lugar característico de vozes ficcionais, cujas consequências mais drásticas, em termos narrativos, começaram a ser exploradas de modo mais sistemático sobretudo ao longo do século XIX, contaminam o “ser” e o “estar” das personagens, incluídas as personagens do autor e do narrador, que, por sua vez, fazem o possível para sequestrar e ocultar tais vozes, entremeando-as no tecido impessoal do narrado que a todas contém. Os pronomes, indicativos e dêiticos, alcançam uma tensa zona de indecidibilidade e perdem a função usual de remeterem aos núcleos de emissão de onde procedem as palavras, que assim escapam ou vazam dos dutos que deveriam conduzi-las como produtos de proveniência assegurada, de maneira que o próprio, da propriedade, e o comum, da comunidade, têm suas fronteiras borradas, singular e plural acabando então por se confundir. Trata-se de um uso estratégico dos modos discursivos, em que o discurso direto alterna-se com o indireto livre e o indireto, com o agravante de que este tem não raro diminuída ao mínimo a distância que, de maneira usual, separa observador e observado. Esse cuidado e rigor característicos da escritura de Samuel Rawet porventura ajudem a explicar, ao menos em parte, a profunda admiração que

3 As referências, neste parágrafo, provêm notadamente de Michel Foucault, em especial da conferência “O que é um autor?”, em *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema* (2001, 264-298).

ele nutria por escritores como Franz Kafka e Clarice Lispector, para citar apenas dois nomes cujas narrativas atestam um grande esforço no sentido de explorar as mais diversas possibilidades e implicações da escrita literária.

Vale lembrar que uma técnica qualquer, no caso uma técnica narrativa, arrisca a não ser nada mais que uma simples técnica, e desaguar em banal formalismo, caso não chegue a se integrar com propriedade ao contexto e à situação ficcionais a que conforma, caso não se ajuste a estes, dando expressão ao que reclamam ou podem vir a reclamar. Isto é: no mínimo, uma demanda por uma política, ou melhor, por uma ética da escritura.

No intuito de indicar como a imbricação entre a matéria narrada e a técnica narrativa tem o poder de azeitar a máquina da leitura, potencializando ao máximo as suas possibilidades, e atuando, assim, em prol de uma expressividade que beira o limite do insuportável, tomo aqui como paradigma —isto é, como um fenômeno ou evento cuja inteligibilidade não precede a ele, mas procede dele, ou melhor, para ser fiel a Giorgio Agamben, está “ao lado’ (*pará*)” dele, e nesse sentido a todos concerne (2009, 37)—, toma-se aqui como paradigma uma novela de Samuel Rawet publicada em 1970, um dos experimentos ficcionais mais radicais e pertinentes jamais realizados em língua portuguesa: *Viagem de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado*.

O título de antemão acende aquela luz amarela, alerta do cisma relativo à iminência da cisma: estar em viagem, com efeito, implica um estar em movimento, um deslizar sobre esse lugar nenhum que nos cerca, num constante em e de passagem, com o que a terra por onde se passa será sempre alheia, na medida mesma em que a noção substantiva de propriedade pressupõe imobilidade ou imobilização. E, ainda como efeito do estar em viagem, dessa vez no tempo, o passado ali é posto no futuro, e esse no passado, na recordação do sonho, de modo que também o tempo torna-se estranho, emanção desse grande Outro que sempiterno assombra. Por fim, Ahasverus, o nome próprio, remete à personagem lendária que irrompe desde as entranhas da história cristã oficial.

Tal nome adentra o espaço da novela designando aquele que foi, e desde então permanece, condenado, por Cristo, ao exílio o mais abominável impossível, isso em represália ao suposto fato de ter se recusado a ajudar o Salvador, e, ainda mais, ter ousado dele zombar, quando ele rumava, o peso da cruz sobre os ombros, para o Calvário. O exílio que sobre ele recai o encadeia ao infundável do tempo, esse que é aquele sem passado e sem futuro, o que lhe furta a possibilidade da morte e o obriga a se manter vagando entre os viventes até o final dos tempos, no juízo final. Ahasverus, que faz parte de uma linhagem que conta com outros nomes célebres, como Prometeu e Sísifo, não por acaso também condenados a um sofrimento quase eterno por potências sobre-humanas, constitui uma excrescência, ou uma mancha, condição essa que, por outro lado, retira dele o melhor de sua singularidade, pois sua nódoa, sua imagem maculada, adquire a perturbadora propriedade de potencialmente se projetar sobre a humanidade como um todo. No seu caso, no entanto, o sentido lendário se inverte: ele é menos um modelo de virtude a ser imitado, como um santo, que um exemplo a ser a todo custo evitado.

Porque a mancha, conforme argumentou o jovem Walter Benjamin, ao surgir à flor da pele, e de modo involuntário, em consequência de uma sensação íntima (que leva alguém a corar, por exemplo, e assim denunciar que algo incontrolável lhe atravessa), exclui “qualquer aspecto pessoal”, dando vazão a um processo generalizante pelo qual a personalidade é desintegrada “em certos elementos primitivos”. Ao expor um sentir interior, geralmente provocado por uma falta ou uma culpa cujo significado se articula com a exigência ou a necessidade da expiação, ela atua como meio, é uma mediadora que, além do mais, se estabelece justo no quiasma em que tempo e espaço se articulam. Do ponto de vista temporal, essa conexão entre culpa e expiação proporcionada pela mancha é, segundo Benjamin, da ordem da magia, “no sentido em que a resistência do presente entre o passado e o futuro é eliminada, irrompendo passado e futuro numa conexão mágica sobre o pecador” (2011, 83-84). Essencializadas, a culpa e a expiação são o que resta para aqueles que trazem consigo uma mancha, ainda mais se essa se perpetua, como prova e desafio a cumprir.

Ahasverus pode ser visto como um dos exemplos sempre-vivos de um estado de exceção, e de excesso, tanto mais insuportáveis porquanto mais comuns do que nem sempre se imagina. Articulado sagrado e profano, desafiando geografias e cronologias dadas como contínuas, a personagem ocupa uma posição estranha, de evidente limiaridade, posto que nela exclusão e inclusão alcançam seu ponto de inflexão, e acabam por se conjugar segundo uma sintaxe que afronta quaisquer lógicas maniqueístas. Incluído ao ser excluído, excluído enquanto incluído: é essa situação sacrificial, quase incompreensível, que lhe é imposta, uma provocação para o pensamento.⁴

Em vista de características como tais não admira ter Ahasverus despertado a atenção, no decorrer da dança dos séculos, de um número nada desprezível de artistas. A personagem por ele interpretada vai deste modo passo a passo assumindo crescente autonomia, tendendo ao menos em certa escala a se desprender dos relatos iniciais que lhe conferiram existência, ao que tudo indica de matriz popular. Ela não apenas ultrapassa marcos de tempo e espaço, mas ainda, em sua contínua errância, fronteiras de gêneros e de modalidades artísticas.

Ahasverus, Ahasver, Ausero ou Assueros, o judeu errante, também conhecido como Buttadeu, Larry el caminante, Joseph Cartaphilus, Juan Espera en Dios ou João Espera em Deus, Michob-Ader, Samer ou Samar, Catafilo, Catafito ou Catáfito, Isaac Laquedem, entre outros mais apelidos, ultrapassa mesmo as fronteiras da arte para se tornar personagem emblemática em outros campos de conhecimento. Como na reflexão proposta por Siegfried Kracauer sobre o conceito, e o problema, da História. Ele ali é a encarnação, e não podemos esquecer, conforme sublinha Marie-José Mondzain, que “só a imagem pode encarnar” (2009, 25), é a encarnação na qual se reúnem todas as últimas coisas antes da última, como reza o subtítulo do livro de Kracauer, “The last things before the last”. Que o imagina, com sua aparência “indizivelmente terrível”, como o único

4 O conceito de sacrifício é aqui considerado com base na discussão sobre o *Homo sacer*, realizada por Giorgio Agamben em *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I* (2002).

ser que “teria um conhecimento de primeira mão sobre os desenvolvimentos e as transições, pois apenas ele em toda a história teve a involuntária possibilidade de experimentar os processos do devir e da decadência” (Kracauer 1994, 157). Clave essa, aliás, que orienta o romance de Jean D’Ormesson, *Histoire du juif errant* (1990), no qual Ahasverus aparece como testemunha, e logo narrador, de alguns dos eventos mais determinantes da história mundial, sobretudo no período em que desde então sobrevive, cujo início antecede em algumas décadas à crucificação do Cristo.

Na novela assinada por Samuel Rawet, esse dom de imortalidade, essa pena, é desdobrado na capacidade com que a personagem é dotada de se metamorfosear, o que a leva a adquirir o poder da ubiquidade. Ela se revela apta a assumir a posição, e o papel, não apenas de qualquer ser, mas ainda de qualquer ente ou entidade do mundo, em qualquer momento e lugar. Esse é um dos modos pelos quais o fio do tempo cronológico é rompido, facultando-lhe adentrar, configurando-o, no tempo próprio do registro da arte, um tempo de gozos e angústias, o caso do tempo convencional, tempo de memória e de desejos. Por isso Ahasverus ali pode ser, entre outros, Marc Chagall, em Paris, meditando sobre aquela que seria a *Crucificação branca*, tela concluída em 1938, pode ser também o corvo Vicente, do relato homônimo de Miguel Torga, ou o mestre Domingues, protagonista de “A abóboda”, das *Lendas e narrativas*, de Alexandre Herculano, ou, ainda, o velho Baruch Espinoza, que no texto aparece “estirado num leito de Amsterdam” e cercado pelas suas “ferramentas para polir lentes” (Rawet 2004, 471).

O caráter excessivo de Ahasverus decorre não apenas de sua capacidade de encarnar os mais distintos pontos de vista, mas, ainda, da possibilidade de multiplicar ou fracionar uma dada perspectiva. Isso porque a personagem, na novela, consegue fragmentar a si mesma, pluralizando-se, desdobrando-se em vários seres de existência simultânea. Porém, mesmo em situações como tais, a narrativa não se exime de deixar aflorar paradoxos e incertezas. É que ocorre na passagem em que a mancha que é, em sua ânsia de plenitude, não se satisfaz com as duas formas em que a princípio se dividira, de incubo

e súcubo, e Ahasverus começa a se espalhar em múltiplos de 2, até que surge um conflito quando, como expõe o relato, na passagem de 8.902 a 16.384, “deu-se a passagem a 16.383” (Rawet 2004, 463). O erro na multiplicação de Ahasverus, no caso, repete e amplifica um equívoco nas contas apresentadas no corpo da própria narrativa, pois 8.192, e não 8.902, tal como ali aparece, constitui potência de 2 (2 elevado à 14ª potência), enquanto o número grafado, 8.902, é a duplicação de nada mais, nada menos, que um número primo (4.451), isto é, uma grandeza indivisível, ou redutível tão somente a si mesma, que acaba assim por manter-se singular no mesmo passo em que, graças à duplicação, surge também espelhada.

A personagem mostra-se então como a unidade plural nele reunida, como uma expressiva singularidade compósita em que duas figuras idênticas se combinam para formar uma outra figura (como no caso da junção, a partir da comunhão da hipotenusa, de dois triângulos isósceles e retângulos, de que resulta um quadrado). Tal erro, pouco importa se deliberado ou não, ao mesmo tempo reitera a vinculação entre Ahasverus, de um lado, e Cristo, de outro, ambos assim irmanados pela irredutibilidade de suas situações, vínculo que predomina até próximo do final da novela, quando o protagonista acaba por se rebelar contra qualquer ser transcendente. Cristo que, na narrativa, vale frisar, é chamado de “nazareno”, nome que a personagem de Ahasverus, com a surpresa da evidência até certo momento não percebida, embora transparente, descobre nada mais ser que um derivado do nome próprio Nazaré.

Como talvez já seja possível depreender, números e nomes passem pelo texto, com alguma frequência, ao modo de cifras, ou seja, como elementos dotados de valores ou qualidades intrínsecos com o poder de se combinar para formar novos elementos, sem que necessariamente deixem de preservar ao menos parte das propriedades que os distinguem, ainda que apenas no registro da memória. É o que ocorre, no plano dos números, com os algarismos entre 0 e 9, de cuja justaposição resulta o conjunto infinito dos demais numerais a partir do 10, que expressam quantidades específicas sendo,

no entanto, anotados com base na estranha justaposição daquelas grandezas singulares neles combinadas.

De modo análogo, no caso dos nomes, ao se metamorfosear em outros seres ou entes, em especial em outros indivíduos cujos nomes no âmbito da história e da cultura operam ao modo de conceitos, resgatando e abrindo narrativas, Ahasverus a um só tempo molda-se a esses outros indivíduos, assumindo em parte atributos deles específicos, permanece com alguma consciência de si e, ainda, por fim, torna-se um híbrido, ou uma mescla, de si e de um outro específico cujo lugar assumiu.

Antes de avançar, todavia, convém, no momento, no intuito de retomar a discussão acerca dos recursos narrativos mobilizados pelo narrador das *Viagens de Ahasverus* para dar conta da espantosa capacidade de proliferação da personagem, lançar mão de um entre os vários fragmentos perturbadores da novela, que doravante irá ocupar posição de destaque na discussão em curso. A passagem a ser citada tem como ponto de partida a cena há pouco lembrada, relativa à vinculação entre “nazareno” e Nazaré, localidade esta que em algumas situações Ahasverus havia compartilhado com Cristo. A citação presta-se ainda para demonstrar o grau de complexidade característico da novela, pelo que de antemão espera-se que seja escusada a sua longa extensão:

Compreendeu tudo quando viu na mesa, ao lado da bandeja, a nota do hotel em que se hospedara em Nazaré. Poucos escudos para tantos sonhos! Era o mar, a atração do mar, era a água, um elemento bem ligado à luz. O nazareno apenas como possibilidade de ideia, lhe sorria irônico, malicioso. Ou era o nome, a sugestão do nome? Ahasverus deu um salto, atônito. Lavou as mãos, estarrecido com a própria estupidez. Pensara no mar, na beleza, candura, euforia, mistério, profundidade, tormenta, vagas em turbilhão, o mar fonte primeira, o mar do plâncton, pensava nas regiões abissais. Mas o evidente ali estava, provocando-lhe arrepios não sabia por quê. Talvez por ser evidente. Nazareno. Nazaré. Ahasverus deitou-se novamente, disposto a não se deixar dominar pela avalanche de sugestões que

a evidência trazia em si, como pura evidência, desligada do momento, do fato do momento. Evidência como chegada daquilo que está diante do nariz. Para conseguir deslocar-se dali para ali mesmo pronunciou a palavra *varina*. E a palavra trouxe-o de novo a NAZARÉ. De novo a NAZARENO. De novo à palavra. De novo a AHASVERUS. AH. HAS. AHA. SVER. AHA. ERUS. E dessa vez, sim, o turbilhão. Não precisou de muito esforço para metamorfosear-se em pura consciência e ouviu, por dentro e por trás do ouvido: *L'univers – miroir d'un nombre*. Em que língua? Número. Nome. Havia uma linha abaixo da qual se formava uma cor de terror. Havia uma linha acima da qual não havia cor, portanto, nem negro. Acima da linha um pensamento puro jogava. A, 1. B, 2. C, 3. D, 4. E, 5. F, 6. G, 7. H, 8. I, 9. J, 10. Certos números tinham precedência. Zero. Três. Sete. Seis. Mas o principal era o Um. Em determinado momento o Zero e o Um começaram a brincar e do esconde-esconde brotavam objetos perfeitos, criaturas perfeitas, ideias perfeitas, esferas perfeitas. Mas entre o Zero e o Um, mantidos a certa distância, brotou uma luz total. O pensamento anulou-se, a pura consciência se desfez e Ahasverus, como prova concreta de Ahasverus, gemeu e sorriu. (459-460)

Na passagem, na qual o mar, em sua movência, assegura o deslizamento dos nomes, e o abissal, como uma mancha ou uma espuma, aflora à superfície, fica evidente que nomes e números se desdobram, fragmentam-se, decompõem-se e se recompõem numa deriva frenética que levam consigo narrador, narratório, e, por fim, a personagem, a efetivamente se deslocarem, a errarem como uma ou com uma varina, “dali para ali mesmo”, através de uma linguagem que se torna ela mesma liquefeita. Se a relação entre “nazareno” e “Nazaré” parece óbvia a Ahasverus, apenas porém no modo do *a posteriori* que com frequência tira o peso de qualquer mistério ou questão antes em suspenso, algo de análogo, porém não de similar, pode porventura ser dito, ou experimentado, acerca do caráter enigmático da cena.

O enigma pode ser definido como um argumento, uma narrativa ou uma imagem cuja compreensão ou esclarecimento definitivo

nunca é alcançado. Ele constitui, portanto, uma sorte de máquina, um aparelho que coloca o pensamento em marcha, conduzindo-o adiante até o limite em que ele se resolve ou se dissolve em palavras, isto é, em evento.⁵ Por exemplo, com a menção ao sorriso que imita ou ao gemido que ecoa Ahasverus, na qual a mancha ou culpa em que este consiste —indicada no fragmento pela deriva de seu nome até chegar ao “ERUS” derradeiro, que acena para o erótico que nele penetra e lhe abre o corpo— garante a preservação da força marítima da oscilação que o arrebatava, turbilhonante.

Um enigma é, nas palavras de Mario Perniola, uma proposição cuja força provém da “tensão interrogativa que suscita”, em razão da sua “capacidade de se explicar simultaneamente sobre vários registros de sentido, todos igualmente válidos, e que deste modo abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido” (2009, 30-31). O enigma portanto se enovela como uma dobra e, como tal, remete ao barroco.

A passagem citada, de todo modo, é recheada por uma série de alusões, mais ou menos veladas, a um filósofo barroco há pouco mencionado, e não por acaso, como então indicado, com afinco estudado por Gilles Deleuze, esse que é também um pensador barroco e do barroco: Leibniz, o filósofo do “pensamento divertido”, que Deleuze qualifica como um grande jogador, um dos “grandes fundadores da teoria dos jogos” (2006, 22). Embora não seja possível, nesse hoje em que esse texto se escreve (e sempre terá sido escrito), afirmar com segurança que seja de Leibniz o arranjo de palavras que passa por detrás e por dentro do ouvido de Ahasverus, “*L’univers — miroir d’un nombre*”, a expressão tem de todo modo uma inflexão inegavelmente leibniziana, e seus termos de fato configuram zonas de interesse do

5 A noção de aparelho (ou aparato), aqui mencionada, tem por base proposições de Jean-Louis Déotte, que brevemente o define, em *La época de los aparatos* (2013), como “la mediación entre el cuerpo (la sensibilidad afectada) y la ley (la forma vacía universal) que Schiller designaba *forma soberana*. La ley, que no debe entenderse aquí en un sentido limitado, jurídico, es aquello por lo cual, gracias a un aparato, el cuerpo parlante se abre a lo que él no es: el acontecimiento” (27) (destaques no original).

filósofo: universo, espelho, número, e, claro, relação entre elas, isto é, reflexões, inflexões, reverberações entre imagens de pensamento, imagens e pensamentos.

Na “Teodiceia” (2014) Leibniz apresenta proposições sucintas como aquela: a mônada é definida como “espelho do universo”, e as almas, que constituem uma sorte de suplemento da mônada, conferindo-lhe, sublinhe-se, imortalidade, são “espelhos vivos ou imagens do universo”. E Leibniz faz afirmações que, num modo de todo ahasvérico, colocam em questão a ideia de um tempo contínuo e homogêneo. De acordo com ele, a vida não irá se esgotar de maneira natural, pois em sentido estrito não irá ocorrer destruição e tampouco morte completa. Animais e almas, outrossim, começados com o começar do mundo, só encontrarão seu término caso o mundo encontre seu fim.

Disso decorre, como exposto em “Uma série de maravilhosas demonstrações sobre o universo” (1676), que as “coisas” que estão no tempo, sobre e entre as quais a princípio nada tem o dom de interferir, independentemente de medições cronológicas ou recensões cronográficas, de algum modo se tocam, desafiando a pretensa sucessividade temporal, desestabilizando a noção de que é impossível que passado e futuro irrompam em algum agora presente. E Leibniz defende ainda, em “Sobre a origem fundamental das coisas” (1697), a ideia de que a derivação é o único procedimento que torna possível a transformação ou metamorfose de tudo aquilo que existe, isso em função de sua firme convicção acerca da impossibilidade da ocorrência de uma nova criação, após a divina, de maneira que tudo que há (“as coisas”) não pode senão derivar de coisas de antemão existentes.⁶

Reserva-se para o divino o princípio da razão suficiente, como garantia de que qualquer ser tenha uma razão de ser e de existir que ele não poderá jamais alcançar, Leibniz, para pensar a existência

6 Traduções para o português de parágrafos escolhidos da “Teodiceia”, bem como dos originais de “Sobre a origem fundamental das coisas” e de “Uma série de maravilhosas demonstrações sobre o universo” estão disponíveis no endereço da página Leibniz Brasil: www.leibnizbrasil.pro.br

terrena, opera a partir da noção de causalidade. Esta torna possível considerar que cada elemento de um dado conjunto pode, ao menos virtualmente, entreter relações com cada um dos demais elementos, de modo que parte e todo se imbricam no plano incomensurável dos eventos. Os acontecimentos da História, com isso, não apenas estão de alguma forma interligados uns aos outros, mas ainda concernem a cada um dos seres individuais, que através deles se conectam.

Em outras palavras: a noção de sujeito por ele postulada faz de cada um parte do todo, de tal forma que o todo — o absolutamente plural — e o uno — o absolutamente singular — se refletem, pulsam e pensam juntos, embora em graus diferentes. “A noção de sujeito”, como afirma Leibniz, e repete Deleuze, “expressa a totalidade do mundo” (2006, 30). Torna-se então imperativo, para Leibniz, distinguir cada unidade, de modo a garantir a preservação de distinções e diferenças, ao invés da existência de apenas uma massa amorfa de vida. Ou maciça, tanto faz.

Como antes colocado, porém em um contexto diferente, Leibniz, para tanto, recorre ao princípio da perspectiva, o qual postula que aquilo que distingue cada ser é a perspectiva segundo a qual esse ser expressa o mundo, e o mundo, enquanto totalidade, nada mais é que a somatória desse conglomerado de pontos de vista que se deslocam tempo-espaço afora. Algo que apenas a sabedoria divina consegue, segundo Leibniz, realizar com plenitude.

A partir daí é possível constatar que a pertinência, e a necessidade, da variação de perspectivas que atravessa a novela de Samuel Rawet responde ou corresponde ao poder de Ahasverus de se metamorfosear, e, assim, assumir, porém não simultaneamente, ao modo do divino, mas apenas serialmente, o ponto de vista de outros quaisquer seres e entes. Com o detalhe de que em bom número das situações ali narradas o ponto de vista atualizado, ou quando menos referido, é o de personagens e personalidades literárias e artísticas, as quais o relato incorpora. Também nesse sentido o território que a personagem percorre, em suas andanças, lhe é amiúde alheio (é de certo modo o próprio alheio), ou, por outra, chega a ele através da

mediação de alguma modalidade de linguagem, a qual, como qualquer linguagem, borra as fronteiras entre o vivido e o imaginado.

O campo das artes fornece o arquivo privilegiado de onde são retiradas experiências ou referências que surgem reelaboradas ao longo das viagens de Ahasverus. O conjunto inesgotável dos pontos de vista desse arquivo configura, em ampla medida, as perspectivas narrativas nas quais a personagem se enreda. O ponto de vista desta, e aquele da voz narrativa, são secundários em relação a essa série de perspectivas que vão se deslocando entre os diversos momentos de um espaço narrativo reticular, modulável, de qualquer forma esponjoso. No decorrer da novela, tais perspectivas são cada vez atualizadas e descortinadas por cada um dos nomes citados, por cada unidade que lhes empresta suas “pequenas percepções”, para permanecer com a formulação de Deleuze (2006, 36).

A percepção — isso que é da ordem do que não pode ser expresso, mas apenas sugerido por alguma modalidade de linguagem, como é o caso da ordem da mancha que irrompe à flor da pele, ou do sorriso e do gemido de Ahasverus —, para Leibniz, tem por correlata a apercepção, que é aquilo que podemos, cada um de nós, em uma diferença infinitesimal, expressar com clareza e distinção. A perspectiva, nesse sentido, constitui uma sorte de apercepção da percepção, isto é, a expressão clara e distinta de um indivíduo com respeito ao quinhão do mundo que lhe corresponde compreender e exprimir, e que é percebida obscura e confusamente pelos demais. É o grão da razão que concerne a cada um, cuja emergência brota do corpo: gemido, sorriso, lágrima, suor, tudo isso que provém de dentro e que emerge em resposta àquilo que nos afeta.

Leibniz foi um grande matemático, tendo como áreas de forte interesse, entre outras, a análise combinatória e o cálculo binário, esse mesmo que está na raiz do universo informático, todo ele moldado entre o 0 e o 1, ou seja, entre um vazio e um total, uma ausência e uma presença absolutas. Nesse intervalo, que propicia um sem número de possibilidades, demoram também as formas e os conceitos ideais, entre eles o mundo ideal, que para Leibniz é esse mundo aqui,

o melhor mundo possível posto que criado por Deus, resumo da substância universal e que encerra o infinito na impossibilidade entre o real e o virtual, entre o factual e o ficcional, entre a ciência e a arte (ou o mito, dependendo de como este seja conceituado).

Leibniz foi ainda um dos criadores do cálculo diferencial e integral, que compreende as funções complementares da derivada e da integral. A derivada é uma função que atua sobre a diferença, tornando-a mais e mais evanescente, até o limite de seu apagamento, quando ela se resume a uma grandeza nua. A despeito dessa tendência à anulação que uma sequência de derivações de uma equação particular acarreta, Leibniz propõe que a razão entre duas derivadas sempre sobrevive, isto é, a relação entre elas produz sempre alguma coisa, um algo quantificável e, portanto, passível de ser considerado e pensado. Isto é, embora a identidade ou a essência de uma coisa seja impossível de ser preservada, porquanto evanescente, com a exceção do que é próprio do divino, Leibniz advoga que coisas distintas adquirem um significado que é fruto da relação entre elas, relação essa que por sua vez abre aquele domínio no qual o tempo deixa de obedecer à mera sucessividade. A perfeição de “objetos”, “criaturas”, “ideias” e “esferas”, nesse contexto, é apenas um caso, que a despeito de sua idealidade, ou em decorrência dela, não invalida que um incontável de relações seja estabelecido entre tudo aquilo que está fora do âmbito da perfeição. Os incontáveis imperfeitos entretêm, inclusive, relações pertinentes com os elementos do universo perfeito.

As metamorfoses de Ahasverus, na novela, que podem ser tomadas como derivações, atualizam relações possíveis com outras personagens do arquivo da cultura, nomes que atuam como porta de entrada, ou emblemas, para que narrativas relacionadas a tais nomes, que compõem uma imensa memória, virtualmente presente, retornem segundo o vaivém do protagonista, de maneira geral à primeira vista fortuito, sobretudo a partir do momento em que, no relato, ele deixa de se fixar na personagem do “nazareno”. Assim como os nomes, ou como tudo aquilo que pode provir de um nome, ou de uma imagem, também narrativas são na novela atualizadas, porém de um

modo que deriva, e difere, daquele estabelecido pela tradição, o que por outro lado não impede que ela, a tradição, não deixe de estar de algum modo presente, posto que citada ainda que de forma oblíqua. Os predicados atribuídos a Ahasverus se combinam, em graus nunca de antemão definidos, com aqueles ligados a cada um dos nomes em que ele se metamorfoseia. Ocorre uma espécie de enxerto entre referências diversas, que produz algo de distinto.

A função integral, por sua vez, implica uma impossibilidade de totalização, o que pressupõe uma identidade de essência, um fechamento, nunca, contudo, realizável pelos humanos, na medida em que constitui outro privilégio ou atributo de Deus. Ao narrar o processo pelo qual Ahasverus, num primeiro momento, procura com todas as suas forças aproximar-se do divino, para depois, na sequência, concluir pela necessidade de desvincular-se do “nazareno”, ou de outras manifestações humanas da divindade (como o “Sidartha”, por exemplo), a novela acena para o mal-estar decorrente da difícil situação humana, espremida entre a afirmação de si e a submissão a uma potência transcendente, entre sua significante insignificância e a postulação de uma total soberania.

Ahasverus, com efeito, deixa para trás a angústia de seu sempre infrutífero caminhar, “à procura de Deus”, para daí aceitar o universo como algo inatingível e inesgotável, “que escapava à sua compreensão”, o que fará com que ele se identifique com todos os demais seres e entes (e mesmo com abstrações, como uma “consciência”), acabando por ver-se enquanto um enigma tautológico (“era apenas o que era”), responsável, contudo, por criar e manter vínculos com o que lhe é estranho, isto é, o alheio. Ele então se define como “um criador permanente de realidades singulares em conflito com outras realidades singularizadas”, escapando assim de cair na maior tentação imaginável, “absolutizar-se como deus, perder-se na indistinção de sua consciência se gerando ao contato com uma totalidade que sempre o ultrapassou e ultrapassará” (Rawet 2004, 471). Por isso, na conclusão da narrativa, Ahasverus, ao se metamorfosear num sem número de seres e entes, tem o propósito de tão somente “sondar” o mundo, isto é, perceber o mundo enquanto outro, segundo uma perspectiva sempre outra. Inclusive como outro de

si mesmo, o que fica explícito quando Ahasverus se metamorfoseia em “AHASVERUS”, a caixa alta marcando a irredutível diferença resultante da passagem, da relação das modalidades de um mesmo ser, mas que nem por isso, como na passagem há pouco citada, deixa de trazer em seu próprio íntimo a potência da subdivisão.

O fragmento antes transcrito incorpora ainda outro elemento inquietante, uma proposição que engendra um novo enigma resultante do estabelecimento de uma relação entre nomes e números, entre o sistema de codificação numérico e o sistema de codificação alfabético. Com a menção à sequência de letras entre A e J, combinadas em sua sucessão à sequência de números entre 1 e 10, resulta, caso as sequências sejam dispostas em coordenadas, nos eixos das abscissas e das ordenadas, o desenho de um diagrama. Neste, ademais, é assinalada, caso se trace uma linha que una os pontos em que as projeções de cada número e letra se encontram, uma diagonal inclinada 45 graus em relação ao ponto zero, em que o eixo das abscissas e das ordenadas se cruzam, conforme indicado abaixo (gráfico 1):

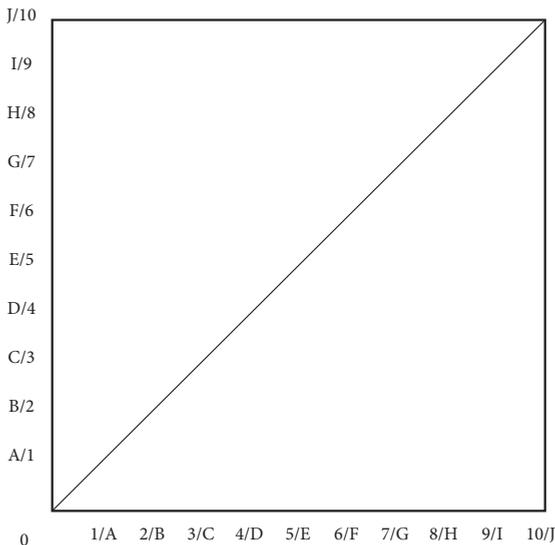


Gráfico 1.

O desenho resultante apresenta, ou melhor, reapresenta, os dois triângulos retângulos, e isósceles, unidos pela diagonal que compartilham. Acima dela, da diagonal, o texto identifica a ausência de qualquer cor, o que configura um domínio em que impera uma modalidade do indistinto, uma totalização, expressa pela ideia da unidade, na qual joga um “pensamento puro” (pode ser o espaço do “Um”, depois mencionado). Abaixo dela, é postulada a presença de uma “cor do terror”, também um absoluto que não deixa de ser outra modalidade do indistinto, de uma unicidade (pode ser o espaço do “Zero”, adiante nomeado). O gráfico imaginado (e retorna a questão: por quem?) institui um traço, ou um limite, por mais ínfimo que seja, no qual a indistinção (das duas plenitudes complementares) é interrompida, mesmo por apenas um átimo, o que deixa entrever um intervalo em que o distinto passa a ser possível, antes que a fronteira do vizinho império da indistinção de novo o anule. Aí, nesse abismo, nessa região abissal em que entre o “Zero” (o excesso de cor) e o “Um” (a ausência de cor), caso mantidos na distância certa, brota uma “luz total”, é onde a vida acontece. Nessa transversal, que enquanto traço une-separa, de todo modo interrompe, abre-se (ou brota) a possibilidade do estabelecimento, mesmo provisório, de forças mínimas, mas que, caso entretenham relações, podem ousar ferir ou rasgar a couraça dos incomensuráveis do além e do aquém, do acima e do abaixo que a todos comprimem. O traço situa assim o território onde a existência é possível, realizável no modo da modulação, da deriva e da errância.

Uma existência que persiste em sua metamorfose infundável, que não se anula nos absolutos da luz, em que fulguram apenas formas ideais, ou do terror, que implica uma ausência também ideal de formas, mas que, de todo modo, consistem em abstrações resultantes da imposição de um pensamento puro, ou da pureza (pois da alternância, do “esconde-esconde” de que brincam o “Zero” e o “Um”, esses incomensuráveis, brotam apenas “objetos perfeitos, criaturas perfeitas, ideias perfeitas, esferas perfeitas”, isto é, tudo aquilo que obedece a modelos e se distancia do confronto, da explosão ou do

turbilhão que marca e mancha os seres e as coisas desde e para sempre imperfeitos).

Ali, nesse traço que constitui uma espécie de corda bamba em que a vida a custo se equilibra, relações entre os nada que são os seres têm algum peso específico, mesmo que no modo de uma permanente impermanência, de uma impertinência. Aí se situa o corte, o rasgo ou a fenda que podem apoiar o *clíno* e o *klímax*, a escada e a gradação, de que advém a declinação, ou seja, a nomeação e a derivação, e a inclinação, no sentido de estar inclinado a, ou por, um estar dobrado como e com o barroco. É aí, nesse não-lugar, que pode ter lugar o *clinamen*, palavra com a qual Lucrecio, conforme Mario Perniola, designa “o encontro entre os átomos que dá vazão à formação do mundo” (37), e que propicia a ocorrência de uma continuidade de distinções, isso a despeito da imensa força dissuasiva do indistinto que a ameaça.

Em *Pintura*, Gilles Deleuze discute o conceito de diagrama, expressão que inclusive fornece o subtítulo para o livro que reúne as aulas de seu curso oferecido na Universidade de Vincennes, entre março e junho de 1981. De acordo com o argumento então exposto, o diagrama relaciona-se intimamente com a pintura, introduzindo um tipo de similitude que opera de modo analógico, escapando por isso do âmbito mais restrito do código que, por obedecer a regras convencionais, fica restrito ao âmbito digital. A característica inicial atribuída ao diagrama decorre da relação entre as ideias de caos e gérmen, pelas quais postula-se a existência, nele, de uma ordem do abismo, ordem essa traçada por uma mão desencadeada, ou seja, liberada de sua subordinação a coordenadas visuais previamente determinadas. Deleuze, com isso, afasta-se de uma concepção da pintura como arte visual, fundada pela linha e pela cor, considerando-a, ao contrário, como antes de tudo ligada ao sistema conjugado do traço e da mancha, cuja conotação é da ordem da mão ou do gesto. Traços e manchas, de todo modo, para ele não constituem uma forma visual, posto que avessos a uma diferenciação definitiva, aparecendo como espécies de derrubamento. Daí o tom cinza que o autor encontra no diagrama, “o cinza do negro/branco em que se derrubam todas as

coordenadas visuais”, e “do qual vai sair a gama de luz”, “e o cinza do verde/roxo do qual vai sair toda a gama de cores” (Deleuze 2007, 99).

Deleuze define a mancha como o cinza cuja tensão escapa da dialética entre a mão e o olho, e recai, como mácula, sobre a própria mancha de que provém. Esta traz consigo, portanto, a potência da diferenciação, também característica do traço, que não se confunde com a linha na medida em que possui a propriedade de em nenhum momento preservar, como esta, uma direção constante e definida.

O diagrama, enquanto relacionado ao sistema do traço e da mancha, a exemplo do que em outro registro foi observado por Walter Benjamin, também segundo Deleuze atua no quiasma em que repousam um antes e um depois, um passado e um futuro, isso na medida em que interrompe a anterioridade do mundo visual extraindo dele, em um depois, a própria pintura, cuja propriedade maior, por assim dizer, é a de desfazer semelhanças, o que permite o surgimento de verdadeiras imagens, potências. O diagrama, nesse sentido, atua no revés da representação, desfazendo-a para que possam sobrevir presenças, isto é, imagens não dotadas de semelhança prévia.

Voltando mais uma vez à narrativa assinada por Samuel Rawet, agora a partir da perspectiva desdobrada por Deleuze, torna-se possível perceber que o diagrama nela projetado, e, neste, o traço que envia ao turbilhão compartilhado pelo narrador, pelos leitores e por Ahasverus, não apenas abrem uma brecha no vasto campo em que o indistinto reina absoluto, como assinalam a pertinência e a pertinácia do processo de apossamento, também transitório, de elementos de uma tradição narrativa, e artística, que Ahasverus incansável realiza. Tal tradição fornece um arquivo de textos, sons, imagens e sensações, consiste numa espécie de paleta, de onde eventos e situações históricas e ficcionais são recortados e reanimados, depois de passarem por um processo de derivação, cuja valência beira o inesgotável e que lhes permite pairar sobre o limite do indistinto. Na novela, de modo análogo ao que ocorre no âmbito da pintura, segundo a formulação de Deleuze, o diagrama derruba e reconfigura matérias e materiais pré-conformados, idealmente perfeitos, e instala “uma possibilidade

de fato” (2007, 102), algo que apenas se produz, algo em permanente produção, sempre colocando em relação planos distintos, de outro modo incompatíveis.

O evidente incômodo causado pelas *Viagens de Ahasverus*, ao modo de um alento, evidencia a desilusão ante o fato de a evidência não encerrar um sentido único, não encerrar com o sentido. O incômodo é sintoma da dificuldade de lidar com enigmas inelutáveis, anunciada pela personagem de Ahasverus, ela mesmo enigmática, mancha que é, posto que seu destino é o de tornar impossível a chegada a qualquer destino definitivo, a qualquer resolução final. Com ela, que nos alerta para o duro, mas, a depender do ponto de vista, reconfortante fato de que a história, e as narrativas, estão sempre abertas, de que são e serão incontáveis, a verdade, qualquer verdade, aparece como um conceito desprovido de lugar e tempo próprios, que está e é exilada em terra alheia, e nada mais faz que convidar a pensar na deriva, e à deriva, o que só traz um ainda mais derivar.

Referências

- Agamben, Giorgio. 2002. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. 2009. *Signatura rerum. Sobre el método*. Trad. Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter. 2011. “Sobre a pintura *ou* Signo e mancha”. Em *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades.
- Deleuze, Gilles. 2006. *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires: Cactus.
- _____. 2007. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Déotte, Jean-Louis. 2013. *La época de los aparatos*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- D’Ormesson, Jean. 1990. *Histoire du juif errant*. Paris: Gallimard.

- Foucault, Michel. 2001. *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kracauer, Siegfried. 1994. *History: The Last Things before the Last*. Princeton: Markus Wiener.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1676. “Uma série de maravilhosas demonstrações sobre o universo”. *Leibniz Brasil*. <http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/serie-de-maravilhosas-demonstracoes.htm> (acesso 7 de fevereiro de 2014).
- _____. 1697. “Sobre a origem fundamental das coisas”. *Leibniz Brasil*. <http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/sobre-origem-fundamental-das-coisas.htm> (acesso 2 de fevereiro de 2014).
- _____. 2014. “Teodiceia”. *Leibniz Brasil*. <http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/teodiceia.htm> (acesso 4 de fevereiro de 2014).
- Mondzain, Marie-José. 2009. *A imagem pode matar?* Trad. Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega.
- Perniola, Mario. 2009. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos.
- Rawet, Samuel. 2004. “Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado”. Em *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

ARMAS Y LETRAS (NOTAS SOBRE *MENUDENCIA* [*TUTAMÉIA*])^{*}

Danielle Corpas

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

danielle.corpas@terra.com.br

En la prosa creativa del último libro de Guimarães Rosa, *Menudencia* [*Tutaméia*] (1967), aparecen imbricadas consignas de la modernización y socialización moldeadas por un pasado esclavista. Este artículo se centra en las narraciones de *Menudencia*, que muestran las relaciones entre, por una parte, anomia y costumbres patriarcales y, por otra, recursos, mentalidad y estética, que aparentemente los confrontan.

Palabras clave: Guimarães Rosa; *Menudencia* [*Tutaméia*]; modernización brasileña.

* Traducción de Karoll Ramírez. Con el título “Notas sobre *Tutaméia*”, fue publicada una versión reducida de este artículo en *Macabéa: revista eletrônica do NETLLI. Guimarães Rosa: linguagem, criação e ruptura* 1, n.º 1 (jun. 2012): 133-144.

ARMAS E LETRAS
(ANOTAÇÕES SOBRE TUTAMÉIA)

Na prosa criativa do último livro de Guimarães Rosa, *Tutaméia* (1967), aparecem imbricadas consignas da modernização e sociabilização moldadas por um passado escravista. Este artigo se centra nas narrações de *Tutaméia*, que mostram as relações entre, por um lado, anomia e costumes patriarcais e, por outro, recursos, mentalidade e estética, que aparentemente os confrontam.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Tutaméia*; modernização brasileira.

ARMS AND LETTERS
(NOTES ON TRIFLE [TUTAMÉIA])

The catchphrases of modernization and sociabilization, shaped by a history of slavery, are intertwined in the creative prose of Guimarães Rosa's last book, *Trifle* [*Tutaméia*] (1967). The article focuses on the stories that make up this book, which make evident the relations between anomie and patriarchal customs, on the one hand, and resources, mentality, and aesthetics, which apparently oppose the former, on the other.

Keywords: Guimarães Rosa; *Trifle* [*Tutaméia*]; Brazilian modernization.

Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen. Porque la razón que los tales suelen decir y a lo que ellos más se atienen es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo, y que las armas solo con el cuerpo se ejercitan, como si fuese su ejercicio oficio de ganapanes, para el cual no es menester más de buenas fuerzas.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Primera parte, cap. xxxvii)

Puntería, concuerde usted, es todo un talento, en la idea.

Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*

ARMAS Y LETRAS, UN TÓPOS clásico al que Cervantes confirió forma moderna con *Don Quijote*, sigue siendo relevante en la ficción de Guimarães Rosa. En *Gran sertón: veredas* (1956), la perspectiva urbana, letrada, partidaria declarada de la ilustración, se imbrica con la costumbre del yagunzo, con el ejercicio violento del mando. Como bien lo señaló Walnice Nogueira Galvão: “Armas y letras” se refiere a los “dos órdenes instrumentales” para los que Riobaldo fue entrenado (2013, 105-121). Por un lado, el manejo de la fuerza bruta, la destreza bélica, la capacidad de matar para no morir, lo que es decisivo en un entorno como el gran sertón, en el cual las instancias legales de regulación de la convivencia son frágiles, impotentes o inexistentes. Por otro lado, el manejo de la fuerza sutil del lenguaje, la astucia con las palabras, que permite al yagunzo letrado elaborar en la narración justificaciones para sus acciones pasadas, incluso las más violentas, las más arbitrarias, las que más contradicen el evidente aprecio por los valores ilustrados.

“Puntería, concuerde usted, es todo un talento, en la idea”, sintetiza Riobaldo en un pasaje en el que intenta explicar su predisposición al “acierto natural” con “cualquier cañón de fuego” (Rosa 2008, 147). La destreza con instrumentos para matar y con las luces

del pensamiento no son polos irreconciliables en el libro de Rosa. El protagonista-narrador, en el pasado y en el presente, se vale de la *fuerza coercitiva*, tanto para lidiar con los sertaneros como para relacionarse con los lectores urbanos, representados en el interlocutor al que la narración, supuestamente oral y hábilmente persuasiva, se dirige. Con malicia de narrador machadiano, el protagonista instiga al otro a asumir su punto de vista, le apuesta a la empatía apaciguadora para obtener un acuerdo, y parece tener éxito: “Amable usted me ha oído, mi idea ha confirmado”, leemos en el último párrafo (533). Como “misionero experto engatusando a los indios” (19), Riobaldo cultiva con tenacidad la amabilidad del otro. Walnice Nogueira Galvão (2013) identificó tres estrategias de las que se vale para ello: el “recurso de alabar la preparación del otro”, la “astucia disimulada del *caboclo* que se hace el que no sabe nada” (113) y la “ostentación de buen narrador” (116).

La primera estrategia es muy explícita en los reiterados elogios a la capacidad del interlocutor “nacido en ciudades, [...] instruido e inteligente” (Rosa 2008, 359), con “suma doctoración” (19). La segunda se manifiesta de manera más evidente en la omisión del hecho de que Diadorim es una mujer, en un acto de disimulo tan justificado como necesario: la verdad es apenas enunciada en el pasaje del relato que corresponde al momento de la revelación, para que aquel que sigue la historia experimente la intensidad de los problemas vividos y no solucionados. En ese caso, la astucia disimulada del *caboclo* viene de la mano con “la ostentación de buen narrador, que es aquel que no se contenta con narrar bien, sino que también teoriza al respecto” (Galvão 2013, 116). Todo el relato de Riobaldo está atravesado por comentarios acerca de las dificultades de reconstituir el pasado en el presente, por reflexiones sobre el trabajo narrativo que son mucho más propias del narrador de la novela moderna que del narrador épico oral, el cual parece la matriz evidente en *Gran sertón: veredas* (un sujeto viejo, sedentario y poseedor de una sabiduría obtenida de experiencias del pasado). Con la máscara de contador de casos, el narrador de Rosa ejerce, para disfrute del lector erudito, el “fetichismo del

texto”, erigido como “espacio privilegiado, lugar de la claridad, de la coherencia, de todo aquello a que aspira la razón” (Galvão 2013, 118).

Alabanza a la instrucción, astucia disimulada del *caboclo*, ostentación de buen narrador, todo eso instiga a la amabilidad con la que el sujeto urbano culto, que es el lector de *Gran sertón: veredas*, tiende a reaccionar ante el relato de Riobaldo. Son factores que suavizan la brutalidad de los hechos narrados, forjan un filtro que los torna agradables a la sensibilidad ilustrada, por esa especie de familiaridad con la cual se revisten en la composición literaria. Resulta más fácil comprender las actitudes del héroe jagunzo, admitir el modo controversial de como actuó en el pasado, concebir su trayectoria como una loable travesía rumbo a la ilustración. Salimos de la novela satisfechos con sus victorias, solidarios con sus padecimientos, comprensivos con sus errores, identificados con la buena voluntad de los ideales humanistas que él defiende al contar la historia.¹

El éxito de la actuación de Riobaldo como jefe de una banda de jagunzos es alcanzado, en gran medida, gracias al buen manejo del lenguaje. Son varios los pasajes en los que el discurso persuasivo, habilidad de letrado, se vuelve decisivo en la conducción de los dirigidos y en la negociación con los líderes. Es a través de astutas alocuciones que Riobaldo logra, por ejemplo, atraer a sus filas a los hombres de Pubo, una de las comunidades más pobres que aparecen en la novela de Rosa. Aislada en los confines del sertón, la gente de Pubo se dedicaba exclusivamente a actividades de subsistencia, no contaba con los favores de los hacendados ni estaba acostumbrada

1 En ese sentido, convergen juicios distantes en el tiempo, como los de Antonio Candido y Davi Arrigucci Jr. El primero, en ensayos de 1957 (“O homem dos avessos”) y de 1970 (“Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”), elogia el “esfuerzo conmovedor” de Riobaldo, la “dignidad de la lucidez”, empeñada en descubrir la “lógica de las cosas y de los sentimientos” (2000, 139; 2004, 176). Arrigucci (“O mundo misturado”) también hace una apreciación positiva del punto de llegada en la formación del héroe que, al final del libro, se revela como “un ser humano, ilustrado y reconciliado, en la medida de lo posible” (1994, 29). Son conclusiones que pasan por alto la otra cara de la moneda: cuánto depende de la manipulación y el oscurantismo ajenos a la dignificación conciliatoria del héroe-narrador.

a que se solicitara su mano de obra para labores de agregados, condición más común para los sertaneros pobres; lo que significa, en el caso de los hombres, el pasar, en cualquier momento, de ser vaqueros o agricultores a brazos armados al servicio de disputas territoriales o electorales. Los “catetos” [*catrumanos*] de Pubo que se resisten al llamado para el trabajo bélico, preocupados por los cultivos, las plantaciones, por “el sustento de las personas de obligación”, son convencidos por las promesas del jefe que habla de satisfacer la “codicia” de aquellos desposeídos, “hombres sucios de sus pieles y trabajos” (Rosa 2008, 391).

“Vamos a salir por el mundo, tomando dinero de los que lo tienen y objetos y las ventajas, de toda valía... Y solo vamos a sosegar cuando cada uno esté ya harto, y ya haya recibido unas dos o tres mujeres, mozas desenvueltas, pa el renuevo de su cama o su red...”. Ah, mira tú, oh y ellos: todos, casi todos, en general, luciendo aprobación. Hasta mis hombres. [...] Yo iba a transformar los regímenes de aquellos fueros. Convoqué a todos a las armas. (Rosa 2008, 392-393)

Oportunista, para obtener lo que le parecía provechoso, para administrar la disposición de aquellos hombres, Riobaldo manipuló en su discurso algo que conocía bien desde su niñez al lado de su madre soltera, quien dependía de favores para subsistir: las privaciones materiales a las que los sertaneros pobres están sometidos y los levantamientos que ellas pueden generar. Tiempo atrás, al encontrar por primera vez a los catetos, en la época en que combatía bajo la jefatura de Zé Bebelo, había observado: “Aquellos, hasta en lo trivial, tenían capacidad para un odio tan grueso, de mucho alcance, que no les costaba casi esfuerzo a ninguno de ellos; y eso con los poderes de la pobreza entera y apartada” (Rosa 2008, 342). Riobaldo es capaz de comprender el potencial de violencia, el “odio tan grueso”, que puede crecer en un medio tan pobre. Es capaz de dirigir tal comprensión hacia los fines a los que se dedica cuando se encuentra nuevamente con los catetos, hablando con ellos en términos que les

resultan familiares, que tienen resonancia con la norma sertanera: “tomar”, por la fuerza bruta, “dinero”, “objetos”, “ventajas”, “mujeres”. Convertido en jefe guerrero, sabe dirigir a sus subordinados con competencia, sabe decir lo que los mueve. Al relatar su historia, muchos años después de su éxito con la gente de Pubo, el narrador de *Gran sertón: veredas* se precia tanto de su capacidad de “especular ideas” (15) como de sus condiciones para vencer un “buen tiroteamiento en paz” (27), contando con los brazos de aparceros y agregados.

Al inicio del discurso en el que afirma la superioridad del oficio de las armas sobre el de las letras, Don Quijote presenta un argumento reeditado en *Gran sertón: veredas*: el éxito bélico exige “acciones del entendimiento”, “las armas requieren espíritu, como las letras” (Cervantes 1998, 1: 456-457). En el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges, se lee: “Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica”. Algunas de las “nebulosas sofisterías” que concilian las letras y las armas, rechazadas por el narrador-crítico del cuento de Borges (1998, 449), resurgen en la narración del exyazungo “contumaz de sagaz” (Rosa 2008, 19). Invirtiendo la perspectiva del Caballero de la Triste Figura, conviene indagar hasta qué punto ciertos procedimientos narrativos adoptados en la novela de Guimarães Rosa funcionan como armas, con fuerza de coacción, en la medida en que engendran, en la composición letrada, una especie de interacción *a fortiori*.

La primera sugerencia de esa hipótesis se encuentra en un fragmento del ensayo “La nueva narrativa” [“A nova narrativa”],² en el cual Antonio Candido comenta la prosa de Rubem Fonseca y João Antônio:

Tal vez este tipo feroz de realismo se realice mejor en el relato en primera persona, que se volvió dominante en la narrativa brasileña actual, en parte, [...] por la probable influencia de Guimarães Rosa.

2 Una versión de este ensayo fue publicada en español con el título “El papel del Brasil en la nueva narrativa”, en el libro *Más allá del boom: literatura y mercado*. Las citas que la autora hace del ensayo de Candido fueron tomadas de esta última versión [N. del T.].

*La brutalidad de la situación se transmite por la brutalidad de su agente (personaje), con el cual se identifica la voz narrativa, que descarta así cualquier interrupción o contraste crítico entre el narrador y la materia narrada. (1984, 184)*³

En un ensayo anterior, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, Candido ya había llamado la atención sobre otro componente del circuito que incluye la situación y el agente, la materia narrada y el narrador: el lector que “se adhiere a la visión” del protagonista-narrador de *Gran sertón: veredas*.

Se trata, en efecto, de ver el mundo a través de una perspectiva de yagunzo, lo que resulta en un mundo visto como mundo-de-yagunzo. [...] Desde una perspectiva estilística, ser yagunzo y ver como yagunzo constituye, por tanto, una especie de pretexto, o de malicia del novelista. Un pretexto para explicar el mundo brutal del sertón a través de la conciencia de los propios agentes de la brutalidad; malicia que establece *un compromiso y casi una complicidad, por la cual el lector se adhiere a la visión del yagunzo*, porque esta ofrece una clave adecuada para entrar en el mundo-sertón. Pero sobre todo porque *a través de la voz del narrador es como si el propio lector estuviera dominando el mundo, de una manera más cabal de la que sería posible según sus hábitos mentales. (2004, 120-121)*⁴

Más recientemente, teniendo en cuenta esa dinámica de recepción que la estructura de *Gran sertón: veredas* provoca —la adhesión del lector a la visión del personaje-narrador—, José Antonio Pasta Jr. señaló que la trayectoria del héroe y el régimen de lectura previsto en la estructura de la novela guardan, por igual, la marca de la “unión contradictoria de formas de relaciones [...] que suponen la independencia o la autonomía del individuo y su dependencia personal directa” (1999,

3 Las cursivas son mías.

4 Las cursivas son mías.

67). La interpretación de Pasta revela, cifrados en la composición de Guimarães Rosa, problemas que radican en una “contradicción de base” en la formación de Brasil, nación que “surge ya en la órbita del capital y como empresa suya, pero que se establece y evoluciona con base en la utilización masiva, prácticamente exclusiva y multiseccular del trabajo esclavo” (67): las “infinitas complicaciones que derivan del hecho de que la alteridad, o la autonomía, del otro sea al mismo tiempo reconocida y negada, presupuesta e inconcebible” (67).

En la estructura de *Gran sertón: veredas*, en las estrategias con que la construcción narrativa induce a la complicidad con el narrador-protagonista, parece entrar en vigor un *principio de coacción* análogo al que rige formas de relaciones sociales en las que las sucesivas etapas de modernización no lograron superar el lastre del pasado esclavista, la lógica violenta de la sumisión a la autoridad del que demuestra ser más fuerte, con armas, poder financiero o bienes simbólicos como la cultura letrada.

Cuando se trata de la obra de Guimarães Rosa, incluso un dato trivial como la cronología llama la atención para que se tengan en cuenta los problemas de la modernización a la brasileña. Las fechas de publicación permiten dividir en tres bloques los cinco títulos que el autor dejó terminados: 1) *Sagarana*, lanzado en 1946, revisión de un conjunto de cuentos que había sido considerado listo para competir en un concurso en 1937; 2) *Cuerpo de baile* y *Gran sertón: veredas*, publicados en 1956, y 3) *Primeras historias* y *Menudecia*, de 1962 y 1967 respectivamente. Tenemos entonces: 1) un libro de cuentos cuya primera versión se terminó en el año de la implantación del *Estado Novo*, presentado al público poco después de cumplirse quince años de la primera presidencia de Getúlio Vargas; 2) un conjunto de *nouvelles* y una novela cuyo año de publicación coincide con el de la posesión de Juscelino Kubitschek en la presidencia de la República, y 3) un volumen de cuentos (que originalmente salieron en la prensa entre

1961 y 1962) y uno de narraciones cortas (en su mayoría publicadas en la revista *Pulso* entre 1965 y 1967), cuyas apariciones tuvieron lugar en un momento de choque entre distintos proyectos para Brasil, del que salió victorioso el más conservador, consolidado a partir de la dictadura militar implantada entre *Primeras historias* y *Menudencia*.⁵

Tanto en *Sagarana* como en *Cuerpo de baile* y *Gran sertón: veredas*, las tramas transcurren entre los últimos años de la Primera República y el inicio de la década de 1930 (cf. Roncari 2004). En el libro de estreno, todo tiene lugar en un mítico sertón, donde el poder de la naturaleza, de lo sobrenatural o de la ética sertanera determina los acontecimientos. En conjunto, las narraciones de *Sagarana*, modeladas entre las décadas de 1930 y 1940, proyectan la imagen de un mundo cuyas tradiciones mantienen la capacidad de perpetuarse mientras absorben influencias externas, representadas de manera muy evidente a través de narradores de procedencia urbana o en la trayectoria de protagonistas que pasan un tiempo en ciudades y regresan al sertón. Ya en la novela de 1956, el gran sertón mítico e indomable, atravesado por el héroe, hace parte del pasado:

Los tiempos fueron, las costumbres cambiaron. Casi que, de legítimo leal, poco sobra, ni no sobra ya nada. Los bandos buenos de valentones repartieron su fin; mucho que fue yagunzo, por ahí pena, pide limosna. Incluso que los vaqueros dudan en venir al comercio vestidos de ropa completa de cuero, les parece que el traje de jubón es feo y cateto. Y hasta el ganado en el gramal va menguando menos bravo,

5 Nótese que en esta lista no se tuvieron en cuenta volúmenes póstumos como *Magma* (libro de poemas premiado por la Academia Brasileña de Letras en 1936, y no publicado hasta 1997) o las compilaciones editadas tras la muerte del autor (*Estas estórias* y *Ave, palavra*, que reúnen escritos en prosa de las décadas de 1930 a 1960, y *Antes das Primeiras estórias*, volumen organizado en 2011, con cuentos publicados en la prensa entre 1929 y 1930). Guimarães Rosa murió mientras preparaba *Estas estórias*, cuyos originales, organizados por Paulo Rónai, incluyen desde “Bicho mau”, escrito en 1937, junto con los textos de *Sagarana* (que integraba el volumen *Contos*, que compitió por el premio Humberto de Campos de 1938), hasta “A estória do Homem do Pinguelo”, que apareció en la revista *Senhor* 37 (Rio de Janeiro, mar., 1962). (Cf. Pereira 1994, 183-89; Rosa 2001, 10).

más educado: encastado con cebú, se desdice del resto, corralero y criollo. (Rosa 2008, 29)

En *Gran sertón: veredas*, el progreso técnico, los nuevos hábitos, la nueva configuración de la política y de la economía nacional habían hecho que las tradiciones sertaneras cedieran terreno. Hasta los animales son diferentes. En *Sagarana* aún hablaban como en tiempos remotos de *era una vez*. En *Gran sertón: veredas*, afectado por la modernización de la ganadería, el ganado aparece, según el testimonio del exyagunzo, como objeto de racionalización de la producción (“menos bravo, más educado: encastado”). Esto no llega, sin embargo, a confirmar la suposición del narrador de que “ni no sobra ya nada” del viejo mundo-sertón. Ella es rebatida por la propia forma de la novela, que pone en tensa convivencia el apego al mito y el impulso de superarlo, la lógica de la sumisión y la incitación a la autonomía, lo arcaico y lo moderno, la afirmación y el cuestionamiento de un orden de cosas y de lo que se supone que es su contrario.

La tensión permanece en los libros de Rosa de la década de 1960. *Primeras historias* se abre y se cierra con cuentos que tienen como telón de fondo la construcción de Brasilia, ícono de la transición del país agrícola al urbano, una ciudad planeada para imponerse donde parecía improbable, el sertón de Goiás: “la gran ciudad apenas empezaba a hacerse, en un semiyermo, en el altiplano” (1971, 24). En *Menudencia*, los escenarios siguen siendo, en la mayoría de las narraciones, las regiones interiores siempre privilegiadas por Guimarães Rosa: aldeas, villas, pequeñas ciudades, haciendas y pequeños pueblos, campos atravesados por vaqueros, desiertos inhóspitos, riberas; lugares distantes de los grandes centros urbanos, pero transformados por ellos. Los dos conjuntos de relatos de la década del sesenta nos remiten a una etapa de la modernización a la brasileña ya anunciada en la novela publicada en 1956.⁶

6 Sobre el contexto de las acciones en *Sagarana*, *Cuerpo de baile* y *Gran sertón: veredas*, véase Roncari (2004); sobre *Gran sertón: veredas*, véase también Galvão (2013); sobre *Primeras historias*, véase Pacheco (2006).

En casi la mitad de los relatos de *Menudencia* no se hace mención a armas, asesinatos o golpizas, frecuentes en *Gran sertón: veredas*, presentes o inminentes en ocho de los nueve cuentos de *Sagarana* (“Sarapalla” es la única excepción). En las tramas, parece no prevalecer más la anomia, antes evidenciada en la truculencia de las agresiones físicas, norma de la convivencia sertanera, controlada por la autoridad privada de los propietarios rurales y sus representantes. En *Menudencia*, legalidad y brutalidad, institucionalidad y violencia, mentalidad moderna y costumbres enraizadas en el patriarcalismo y el pasado esclavista se alían y se conservan de la manera más discreta. La violencia explícita gana un papel mucho menos destacado del que tenía hasta 1956, incluso menor del que tiene en *Primeras historias*.

Una señal de esa transformación se encuentra en las narraciones en las que el típico valentón sertanero termina derrotado, en una situación que invita a la risa. Es verdad que ya existía ese tipo de desenlace en *Sagarana*. En “Cuerpo sellado”, Manuel Fuló, “sujeto menudito, casi niño [...] cara de bobo de hacienda” (Rosa 2007, 322), vence en un combate singular al temible Targino, y se convierte en el nuevo valentón de Lagiña, solo que “manso y decorativo, como mantenimiento de la tradición y para la gloria del pueblo”, que en aquel momento había pasado a contar con destacamento policial (348). Tal situación inusitada —la victoria imprevista del más débil— se repite en “Relato n.º 3” de *Menudencia*, con el pacato Joaquerque y el “villano Ipanemao, cruel como brasa ardiente, matador de hombres, violador de mujeres, irrefrenable e impune, como la lista de los flagelos” (Rosa 1979, 75). Ya en esa descripción inicial, en la insistencia rimbombante con la que el narrador destaca la ferocidad del mandamás, se nota una ostentación grotesca, un tono excesivo que anticipa lo absurdo de los hechos, la comicidad que resulta del contraste con la tensión que se da en la escena de apertura.

Joaquerque se encontraba en la agradable y humilde paz doméstica de la casa de Mira, esperando la cena que su novia preparaba. En ese momento, irrumpen gritos, balazos, golpes en la puerta. La pareja reconoce la voz de Ipanemao, y concluye que aquel “señor

de toda la zona” tenía pésimas intenciones para golpear a esa hora a la puerta de una mujer sola, recién viuda. Mira hace huir a Joãoquerque, que se escabulle atónito, por instinto de supervivencia. Poco después, cuando se siente “inmundo de vergüenza”, regresa, se lanza con una fuerza inimaginable y mata a Ipanemao a hachazos. Y el tal Ipanemao, según reproduce el narrador de lo que “cuentan otras lenguas”, ni siquiera había intentado entrar en la casa, apenas bebía y comía enfrente con dos camaradas, “tal vez sin intenciones de arremeter contra Mira” (Rosa 1979, 79). El temido valentón, reducido a un revoltoso en la narración, sucumbe a causa de un posible engaño (el pánico de los novios), lo que intensifica el tono irrisorio con el que la figura otrora imponente y amenazadora en las tramas de Rosa es tratada en este relato. Este tratamiento hace recordar el destino del “famigerado” Damazio de *Primeras historias*, “hombre peligrosísimo” (Rosa 1971, 33) que termina engatusado a punta de palabras, con la artimaña del personaje-narrador letrado que convierte su amenaza de violencia en “tesis para alto reír” (36).⁷

En otro tono, menos contundente, la figura del valentón también es descalificada en “Boca de Vaca”, relato de *Menuencia* acerca de un “fulano” [“grande sujeito”] que llega enfermo a un pequeño pueblo ribereño. Por estar con “el rollo de dinero y el revólver con caño de un palmo” (Rosa 1979, 45), el forastero es bien recibido, es tomado por “hombre de bien y bienes”, hasta que descubren que se trata de “¡un feroz pistolero! ¡Un famoso peligroso! [...], era, apenas, Jerê, amigo de Antônio Dó, hombre de riña” (46). De manera astuta, la gente del pueblo finge desconocer su identidad: “Se asentó, por el momento, que aún más se lo honrase”. Hasta que encuentran la forma de librarse de él: una noche de fiesta, hacen que beba más de la cuenta y lo dejan al otro lado del río, con un caballo, sus pertenencias y provisiones para el viaje. Jeremoavo se va “con la alta tristeza [...]”. Grandes nostalgias eran: la Boca, el río, el lugar, la gente”. Por días

7 Sobre el tratamiento irrisorio de las sin salidas en *Primeras historias*, véase Pacheco (2006, 113-114).

seguidos, “el pueblo, pacífico”, permaneció atrincherado, armado a la espera de una represalia que no se lleva a término (48).

En “Boca de Vaca” también se produce la inversión de posiciones entre el valentón y aquellos que serían, por regla general, sus víctimas. La diferencia en relación con “Relato n.º 3”, “Famigerado” y “Cuerpo sellado” radica en que la desolación del yagunzo al verse sin lugar en la comunidad —“Desterrado, desfamiliarizado”— no invita al lector a la risa, sino a una respetuosa empatía, la misma que, a la par con el temor, experimentan los habitantes del pueblo: “Podía a veces, parecer hombre bueno, serio, íntegro y, a fuerza de serlo, simpático” (Rosa 1979, 47), capaz de conquistar el afecto de la joven Domenha. Sin embargo, la narración deja registrado el escarnio que rodea la figura del valentón en los últimos libros de Rosa: “Los niños sentían, a la vez, miedo y ganas de provocarlo” (47). Una vez terminada la supuesta amenaza, el paso del yagunzo por el pueblo entra en la crónica local bajo la forma de una burla generalizada: “Se rieron, unos de otros, del miedo general al gran extravagante Jereamoavo. Del cual y de Domenha sincera se burlaban. Risa les daba el ido. Y nostalgia” (48). En la última frase del texto queda la marca de la ambigüedad tan característica de Guimarães Rosa: “Risa les daba el ido. Y nostalgia”. Si, por un lado, hay una risa burlona, el ingenio humorístico que descalifica a un sujeto antes temido, por el otro, hay cierto cariño y gratitud hacia el representante de una tradición que valora el honor, hacia el hombre honesto a su modo que, al verse rechazado por aquellos que lo habían acogido bien al principio, “palpó su barba de incontenido brío. No podía desviar el rumbo” (48). Si bien hay un triunfo de la organización civil contra el posible atropello de la fuerza bruta, no deja también de haber cierta nostalgia en relación con los valores patriarcales, con un mundo que parece estar en vías de desaparecer.

En “Boca de Vaca” se asoma ese componente problemático muy significativo en la manera como Guimarães Rosa lidia con la transformación del universo sertanero: cierta positivización mitificadora de valores enraizados en una experiencia social atravesada por diversas formas de violencia, que la modernización no fue capaz de

eliminar. En el último libro de Rosa, se mantiene presente aquello que José Miguel Wisnik, en un ensayo sobre “Famigerado” (*Primeras historias*), llamó “sustrato irreductible y rebelde a las superaciones” (2004, 127) en la formación de Brasil: la conservación de la violencia, el hecho de que “la urbanización *incuba* los fundamentos de la violencia” (150), de que “en un momento de euforia modernizante en Brasil, las ciudades son aún y siempre sertón, y en el mundo ciudadano la inconclusión de la ley, su (no) fundación, permanece ardiendo como interrogante y problema” (150).

En el conjunto de las narraciones de *Menudencia*, los matices de esa sin salida se ven representados en la variedad de formas en que los principios de la racionalidad y de la institucionalidad modernas conviven con la coacción, la fuerza de sumisión, la arbitrariedad considerada arcaica, la costumbre sertanera, la cosa superada. El hecho de que no haya violencia física, ni se aluda, ni se amenace con ella en casi la mitad de los relatos, debe ser tomado con cautela. Cabe preguntar por otras formas, sutiles, en que se hace presente en la composición lo que llamamos *principio de coacción*. Sobre todo, cabe preguntar por las diferentes posiciones adoptadas por los narradores de los relatos y por los artificios que orientan la percepción del lector. Sin embargo, sutilezas de ese orden no serán priorizadas aquí, quedarán para escritos posteriores. Nos vamos a concentrar, por ahora, en el plano de las tramas.

En cuanto a las historias en las que la brutalidad de la anomia y de la costumbre patriarcal se manifiestan más explícitamente —con violencia consumada o no— y se entrelazan con la influencia de la urbanización o de la mentalidad que ya no se orienta solo por la tradición o la mitificación, es posible distinguir por lo menos cuatro tipos de situaciones en *Menudencia*.

1) La costumbre sertanera permanece como la mediadora absoluta de los conflictos. El mando privado de los hacendados y sus

representantes asume el papel policial y/o judicial. Este es el caso de narraciones como “Faraón y las aguas del río”, “Trapacio” [“Intrúgese”] y “Sota y beata”.

En la primera, el retrato de la pareja de patriarcas ya no conserva imponencia, no confiere a los dueños de la Estancia Crispins el aura mítica de los típicos señores de la tierra, incuestionables, respetados como autoridad suprema; aquel poder que el Mayor Consilva toma de Augusto Matraga en *Sagarana*. La pareja de propietarios que trata con un grupo de gitanos en “Faraón...” se presenta decadente desde el comienzo: Siantonia, flemática, sufriendo de hidropesía; Señorazo, en una vejez que no hace justicia a “cien años de eternidad” de la estancia, “tozudo, bajo los ralos cabellos que la edad le preservara” (Rosa 1979, 86). Su falta de ascendencia para el mando (el poder y las propiedades habían sido heredados por la esposa) reitera la descripción que rebaja al personaje. Si bien su decrepitud no llega a ser tan extrema como la demencia de Don Juan-de-Bárrios-Diniz-Robertes (“Tarantón, mi patrón...”, *Primeras historias*), es comparable a la del Mayor Anacleto (“El regreso del marido pródigo”, *Sagarana*).⁸ La vejez no les impide a los tres hacendados aferrarse a la autoridad rural-patriarcal de siglos de antigüedad, cuya vitalidad se sintetiza en la máxima de Señorazo: “labrador era esclavo sin dueño [*senhor*]” (86). Y, vale completar, según esa lógica: el dueño manda.

“Señorazo, el mandador” [*Senhozório mandava*]. Cuando “armada venía la gente de la tierra” (88-89) para cobrar supuestos robos de los gitanos hospedados en su estancia, él apenas levanta la mano, en un veredicto que favorece a los acusados. A cambio de los buenos servicios y gentilezas que había recibido de los forasteros, el buen señor “les brindaba protección”, con sus agregados temporales, manteniendo la tradición del mecanismo del favor. En el desenlace de

8 “El Mayor tuvo su jaqueca y después su mal de próstata. [...] medio destruido, pasaba el tiempo en el cóncavo generoso de la silla de lona, con poco gusto para las expansiones. [...] De la curva de la silla, el Mayor iba hacia adelante de la cómoda del dormitorio y allá se quedaba parado, armando solitarios con la baraja” (Rosa 2007, 144).

la narración, esa decisión que mezcla autoritarismo y benevolencia eleva la figura del hacendado. Los gitanos, que “eran un colorido”, que habían llenado de gracia y vida el paisaje austero de la estancia, ya contaban con la simpatía de la familia propietaria y del narrador (Rosa 1979, 85-90). Salvando a los perseguidos, Señorazo se redime a los ojos del lector, positiviza el orden de las cosas en el mundo del mando. Un efecto semejante ocurre a lo largo del periplo de Don Juan-de-Bárrios-Diniz-Robertes en “Tarantón, mi patrón...”: finalmente, es conmovedor y celebrado el delirante hacendado de *Primeras historias*, reduciéndose el efecto crítico del humor que atraviesa el relato de sus disparates; lo que implica, indirectamente, cierta recuperación enaltecida de su autoritarismo patriarcal.

En “Trapacio” y “Sota y beata”, la validación del orden en el cual la fuerza privada desempeña la función de poder público se deriva de otros factores. Los protagonistas están revestidos de la autoridad de sus patrones para dirigir la conducción de ganado y para *hacer justicia*. Ladislau, en “Trapacio”, recurre al nombre del hacendado —Don Drães— como fórmula ritual para identificar y ajusticiar al asesino de uno de los hombres de la comitiva que lidera. Doriano, representante de don Siqueira-assú, en “Sota y beata”, se vale del mando para, al mismo tiempo, evitar el enfrentamiento entre los vaqueros y resolver la encrucijada amorosa en la que se encontraba. En ambos casos, la decisión por medio de la acción violenta parece justificada. El asesinato perpetrado por Ladislau venga una muerte. Doriano, con “buena maldad”, consigue “moderar tales rebeldías” (Rosa 1979, 226) de “arrieros, tontos tunantes” (224) cuando acierta con la solución para su duda entre “amores contrarios” (225) (Aquina, prostituta, y Bici, “muchacha para ser novia” [226]): ordena que el pendenciero Rulimão lleve “con dinero, lo hasta allí acumulado [*alforrio*]” (228) a Aquina, y que el pacato Seistavado fuera “empuñando su arma contra cualquier intruso que por allí apareciese” (228), a pedir en su nombre la mano de Bici. En ambas narraciones, la fuerza bruta de las armas, utilizada de manera efectiva o como amenaza, es el componente de un desenlace positivo; la acción violenta parece pacificadora, una

especie de etapa de ascesis. Ladislau prosigue rebosante de “vida y viaje, como cuando un toro levanta la cabeza ante el temblor de los prados, así nomás. Tropillaba, apenas. Sabía que nada sabía de sí” (107). Doriano también sigue “la ruta sutil nada o poco entendida, resuelto insabedor de lo que pasaba. [Teniendo la perfecta certeza]” [*a rota nada ou pouco entendida — nem sabendo o que a acontecer. Tendo a perfeita certeza*] (228).

Es una ascesis mitificada la de estos protagonistas, obtenida por el impulso violento mezclado con la intuición, por la interacción con el paisaje sertanero, por la inmersión no racional en el curso de la vida. “Travesía”, en los términos de Riobaldo (Rosa 2008, 533). El hecho de que la capacidad de decisión de Ladislau y Doriano esté unida a una especie de saber intuitivo, integrada al curso de los acontecimientos y a la naturaleza, contribuye a naturalizar, dignificar y mitificar la acción violenta, cuyo ejercicio depende de circunstancias de mando bien objetivas, equivalentes a aquellas en las que actúa Francolín (“El burrito pardo”, *Sagarana*).⁹ La violencia aparece en “Trapacio” y en “Sota y beata” como vía ineludible para la afirmación de valores distinguidos (justicia, honradez, responsabilidad).

2) La costumbre sertanera tensiona toda la trama y termina cediendo a un desenlace relativamente pacífico, sin que la violencia física tenga lugar. Eso sucede en “Boca de Vaca” y “Como ataca la boa”.

El segundo es especialmente digno de mención porque el conflicto entre la tradición sertanera y los recursos que provienen de la

9 En el primer cuento de *Sagarana*, un conflicto entre vaqueros durante un viaje con ganado también constituye la trama, y genera tensión en lo narrado. El vocabulario, que evoca un trámite jurídico, indica la función de la organización de la convivencia que desempeña la autoridad del propietario. Consciente de que uno de sus hombres planea matar a otro durante el trayecto, el Mayor Saulo le pide al capataz “cumplir” un “mandado”: evitar el crimen. Lealtad cobrada a la lealtad prometida por el agregado: “Ni aunque muera en nombre de la ley, por su palabra, señor Mayor” (Rosa 2007, 77), responde Francolín, y momentos después se dirige a Silvino, el subalterno sospechoso, “con autoridad”: “Es lo correcto, hombre. Hoy, aquí, yo no soy yo mismo: estoy representando al Señor Mayor...” (81). Las palabras de los personajes escenifican, de un lado, el compromiso entre el derecho representativo moderno y, de otro, las relaciones y valores patriarcales, que permanecen incuestionables.

modernización está representado en la trama, en la oposición entre los dos personajes principales y en el flujo del discurso indirecto libre en que se alterna el foco narrativo, unas veces puesto en Pajão (“ente rudo”, morador de “santas lejanías”, breñas de Sumiquara), y otras veces puesto en Drepes (“terrible el hombre ciudadano”).

Con fines científicos, equipado con una grabadora, un barómetro, una carabina y un revólver, Drepes se aloja en la casa en la que Pajão vive con su familia, contratando, además de un alojamiento completo, los servicios de aquel “ogro” que tan bien “conocía a la inmensa víbora”, a la anaconda, su objeto de estudio. El sertanero se muestra hostil al forastero que llega allí con “el montón de sus malditas cosas”, “horror le inspiraron bultos y canastas, absurdo de cosas, ríos de dinero; vaya uno a saber si entre tanto haber no había también oro” (Rosa 1979, 49). Drepes percibe el peligro y se vale de la ignorancia del otro en relación con su equipamiento para someterlo. Desde las primeras líneas, el texto sugiere que Pajão sería capaz de matar al huésped, bien sea para robarle sus bienes o por puro resentimiento, por tener que atender al “excomulgado”, “inquieto pensador de boberías [*azougado da cabeça*]”, que no entendía “aquel mundo de selva, lo conveniente, lagunas como estas de aguas cenicientas”: “a él uno debía responderle, enseñarle a ver lo que en lo imponderable rige, lo tan no sabido cosas de la naturaleza” (49-50). El ciudadano se salva con una estrategia equivalente a la del letrado que se ve acorralado por el yagunzo en “Famigerado”: engaña al sertanero con una técnica urbana, sumando al dominio del lenguaje verbal la manipulación de una tecnología que la gente de las breñas de Sumiquara entendía aún menos. “Con tono rotundo”, finge que el barómetro es un radio, y que se está comunicando con una “tropa [*um pé-de-exército*]”, informando a “inventados compañeros suyos” el lugar en el que se encuentra y el nombre del posible agresor (52).

Intimidado por la supuesta denuncia previa, Pajão cambia de actitud cuando Drepes mata a tiros a la boa que finalmente aparece: “*Tiene razón, don*”, dice, y concluye la acción del otro sacando el machete (“tan viejo que parecía un arma de bronce”) y desollando la

serpiente al modo sertanero: “*¡Con una boa no hay que tener piedad!*” (1979, 53). Después de eso, el forastero se va, dejando un buen pago a los aldeanos, y recibiendo, en vez de agresión, “vivo adiós” (53). El impulso de violencia del sertanero descrito como tosco es refrenado por la astucia, por la racionalidad técnica de su opositor ciudadano, por otra forma de imponer sumisión.

3) La costumbre sertanera se vuelve irrisoria, como en “Relato n.º 3”.

En buena medida, también es el caso de “Gitaneada” [“Zingaresca”], la última historia de *Menudencia*. En el Rancho-Novo de Zepaz se reúnen personajes y tipos que aparecen en narraciones anteriores: Ladislau (“Trapacio” y “Vida enseñada”), Serafim (“Vida enseñada”), un grupo de gitanos (“Faraón y las aguas del río”), un cura (“Unas formas”), un ciego con su guía enano (“Contraperiplo” [“Antiperipléa”])). En la noche, mientras el dueño de la hacienda duerme “sueño grueso”, los gitanos hacen una fiesta, durante y después de la cual, se arma una tremenda confusión. El cura ebrio, “las muchachas se desnudan”, es robada la cruz del ciego, en la que guardaba su tesoro de limosnas. Y se dice que la mujer del hacendado se acostó con el gitano Va-y-vuelve. Al oír aquello, con su “derecho” de marido, Zepaz entra en la casa “ya zurrando a la mujer” (Rosa 1979, 256). Después, sale para recibir de Ladislau el dinero por haber permitido pernoctar al ganado; había dejado encerrada a su mujer, con la intención de “terminar de golpear” más tarde. Cuando vuelve, sin embargo, las cosas se invierten: “ahora lo sobaba a palazos era la mujer, fiel, por su parte, claro que inversamente” (256). La carnavalización, el “mundo en tamaño desordenancia” (256) que se instaura en el Rancho-Novo vuelve risible la situación vivida por Zepaz, que intenta en vano mantener la autoridad (violenta) de jefe de familia y propietario de tierras. En palabras del negro Mozart, “siervo lugareño” que da testimonio de lo ocurrido: “*Solo así el pueblo tiene diversión*” (256).

Así como en “Cuerpo sellado” (*Sagarana*), el “mantenimiento de la tradición” (Rosa 2007, 348) no es impedido por los acontecimientos fortuitos que parecen darle ventaja al más débil (ventaja efectiva en el caso de Manuel Fuló o en el caso del negro Mozart, simbólica,

bajo la forma de diversión), en las últimas líneas de “Gitaneada”, que son las últimas palabras de *Menudencia*, los “entuestos del Rancho Novo” no interrumpen la continuidad de la costumbre sertanera, que se propaga con fuerza mítica en un simbólico amanecer: tocando el ganado, el vaquero “Serafim sopla su cuerno – los sonidos estridentes llenáronlo por delante [*o adiante*]” (Rosa 1979, 256).

4) La costumbre sertanera sirve y se alía con la modernización. “Escuadra de albañil” [“Curtamão”], “Esos López” y “¿Eh, yo?” [“Uai, eu?”] son los mejores ejemplos.

En “Escuadra de albañil”, el proyecto de construcción de la casa “más moderna”, “edificio que compró el gobierno, escuela para niños” (Rosa 1979, 54), había sido llevado a cabo gracias a la motivación personal del propietario del terreno y del maestro de obras. Este —narrador— había tomado como una especie de deber de honor la conclusión de la ambiciosa obra —“*levantemos a la endiablada, de cara al Brasil*” (54)—, signo de “*progreso para la zona*” (58). Para erigir aquella extravagante “casa grande”, sin “puertas ni ventanas”, “sencillez fortificada”, “de espaldas al caserío” (57), se vale de la fuerza de las armas (“tiros que eran advertencias [*tiros de aviso-de-amigo*]” (56), “fusil sobre la espalda” [57]), para administrar bien a los portavoces de objeción: “Revólver en el bolsillo, así los recibí y les dije: —‘*¡Que no entre nadie! La casa es de ustedes...*’— por no apartarme de la cortesía” (58).

“Esos López” también está narrado en primera persona, por Flausina, sertanera que, cuando niña, quería llamarse María Miss. Padre y madre de nada le valieron; huérfana “de dinero” [*órfã de dinheiro*] (70), como era, fue doblemente sometida: por la pobreza y por ser mujer. A lo largo de su vida, siempre obligada a ser sumisa (“uno tiene que aprender a ser menudo, manso” [71]), fue esposa o amante de sucesivos hacendados de la poderosa familia López (“si no fuera por Dios, hasta hoy aquí estarían, dueños mandones” [71]). Al tener que aguantar tanto “brutal corporal [*caso corporal*]” que mancillaba su “ilusión del noviazgo” (71), encontró una estrategia para invertir el juego: “aprendí malas mañas [*saquei malinas lábias*]” (71). Fue, de

López en López, acumulando bienes. Para eso, aprendió a “bien leer y escribir” (72), convirtió en beneficio propio el “yugo lento [*gentil sujeição*]” (73) al que parecía condenada. Discretamente, como “muchacha delicada, cautiva” (71), manejó la situación: algunos López se mataron entre sí en disputa de honor por ella; a otro, ella lo envenenó poco a poco, impunemente; consiguió casarse con el más viejo y más rico, ya con los ojos puestos en la herencia. “Y venga para acá el dinero” (72), era su lema. En un momento de la narración, ya “vengada [*desforrada*]”, dispone de “fuertes propiedades” y de un amante más joven (73). De los hijos que tuvo con los López, no quiere saber: “[los] apertreché de dinero para que arriaran ganado lejos de aquí” (74). Quiere tener otros hijos, “modernos y moderados [*acomodados*]”, “gente sensible” (74). Y continúa convencida por lo menos de un valor, claramente enunciado: “el mayor tesoro son ciertas virgindades [*A maior prenda, que há, é ser virgem*]” (70).

El narrador de “¿Eh, yo?” —que también está apegado a valores conservadores— es un preso que relata a su abogado el crimen que cometió y sus motivos. Jimirulino, como Flausina de “Esos López”, proviene de “buena laya” (238), es “anónimo en todo [*anónimo de família*]” (239), “obedecía”, fiel escudero del Doctor Mimoso (“Él, desarmado, si no se consideran sus formidables ideas. Yo —con mi prudencia y además y por las dudas mi revólver y el fino puñal” [238]). Admira las cualidades de su patrón (“inteligente, justo y bueno” [238-239]), acompaña las exhortaciones a la paciencia, la pasividad y la confianza en la justicia divina que escucha del médico letrado. Nada de eso es suficiente para que deje de preocuparse por los que desaprobaban la presencia del doctor en la región. Cuando este profiere una frase supuestamente pacificadora (“*Olvídalo. Algún día ellos se las tendrán que ver con algún hombre fiel, valiente... y con recibos pagarán sus cuentas...*” [239]), Jimirulino comprende: “Yo había llegado al punto en el que el puma busca agua... [*Eu estava na água da hora beber onça...*]” (239). Sale de un brinco, y en un párrafo mata a tres. Va a juicio, es condenado, el influyente patrón encuentra un modo de disminuir la pena. Y el empleado continúa queriendo

ser “bueno y justo: mi patrón por modelo y arquetipo, ¡ya me verán trabajar otra vez para el Doctor Mimoso!” (240).

El yagunzo que se refleja en el patrón en “¿Eh, yo?” integra, junto con la huérfana “de dinero” que quería llamarse María Miss y con el “Oficial pedrero [...] peón [*forro*] [...] ni demasiado ni tan poco” (Rosa 1979, 54), que se empeña en imponerse como arquitecto en “Escuadra de albañil”, una galería de personajes-narradores que es clave para la lectura de *Menudencia*: sujetos de origen pobre cuya trayectoria y discurso simbolizan la asociación entre la conservación del orden social brutal y la modernización que ya cuenta con significativos progresos en el plano de la institucionalidad y de la técnica.

Obras citadas

- Arrigucci Jr., Davi. 1994. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos estudos CEBRAP* 40 (noviembre): 7-29.
- Borges, Jorge Luis. 1998. “Pierre Menard, autor del Quijote”. En *Ficciones*, 444-450. Barcelona: Emecé.
- Candido, Antonio. 1984. “El papel del Brasil en la nueva narrativa”. En *Más allá del boom: literatura y mercado*, ed. Ángel Rama, 166-187. Buenos Aires: Folios.
- _____. 2000. “O homem dos avessos”. En *Tese e antítese*, 119-139. 4.^a ed. São Paulo: T. A. Queiroz.
- _____. 2004. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. En *Vários escritos*, 99-124. 4.^a ed. São Paulo: Duas Cidades.
- Cervantes, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vol. Madrid: Cátedra.
- Galvão, Walnice Nogueira. 2013. *Las formas de lo falso: un estudio sobre la ambigüedad en Gran sertón: veredas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pacheco, Ana Paula. 2006. *O lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias*. São Paulo: Nankin.
- Pasta Jr., José Antonio. 1999. “O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP* 55 (noviembre): 61-70.

- Pereira, Paulo Roberto Dias. 1994. "Bibliografia". En *Ficção completa*, de João Guimarães Rosa, vol. 1, 183-189. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Roncari, Luiz. 2004. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP.
- Rosa, João Guimarães. 1971. *Primeras historias*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1979. *Menudencia*. Buenos Aires: Calicanto.
- _____. 2001. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 2007. *Sagarana*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____. 2008. *Gran sertón: veredas*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Wisnik, José Miguel. 2004. "O famigerado". En *Sem receita: ensaios e canções*, 121-156. São Paulo: Publifolha.

**“MEU TIO O YAVARATÊ”
— À MARGEM DA ESTÓRIA***

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil

flinti883@yahoo.com.mx

A partir de indícios encontrados nos arquivos de João Guimarães Rosa, este trabalho discorre sobre a maneira em que o corpus do autor elabora sua própria teoria, em diálogo com protocolos vestigiais da literatura e em discussão com protocolos autonomistas. Mostra-se o modo em que “Meu tio o Iauaretê” desconstrói pressupostos de prioridade ontológica. Por último, reflete-se sobre a operação pela qual o escritor se põe à margem da estória, reproduzindo com o próprio silêncio o silenciamento histórico de outros, dando-lhes assim um lugar aos que nunca o tiveram.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; literatura latino-americana; literatura brasileira; literatura colombiana; estilo vestigial.

* Agradeço o apoio de Manuel Franco Avellaneda na fase preparatória deste trabalho, que não teria sido possível sem o seu diálogo e doação constantes. Agradeço também a Artur de Vargas Giorgi, Ana Carolina Cernicchiaro e Luz Adriana Sánchez Segura pela atenta leitura e sugestões sobre as versões preliminares do texto.

“MEU TIO O YAVARATÊ”
—AL MARGEN DE LA HISTORIA

A partir de indicios encontrados en los archivos de João Guimarães Rosa, este trabajo se aproxima al modo en que el corpus del autor elabora su propia teoría, en diálogo con protocolos vestigiales de la literatura, y en discusión con protocolos autonomistas. Se muestra el modo en que “Meu tio o Iauaretê” deconstruye presupuestos de prioridad ontológica. Por último, se reflexiona sobre la operación a través de la cual el escritor se pone al margen del relato, reproduciendo con el propio silencio el silenciamiento histórico de otros, dándoles así un lugar a quienes nunca lo tuvieron.

Palabras clave: João Guimarães Rosa; literatura latinoamericana; literatura brasileña; literatura colombiana; estilo vestigial.

“MEU TIO O YAVARATÊ”
—AT THE MARGINS OF HISTORY

Following the indications found in the archives of João Guimarães Rosa, the article addresses the way in which the author’s work creates its own theory through a dialogue with “vestigial protocols of literature” and a discussion with “autonomist protocols”. It shows how “Meu tio o Iauaretê” deconstructs assumptions of ontological priority. Finally, it reflects on the operation through which the author situates himself at the margins of the story, reproducing, through his own silence, the historical silencing of others and thus giving a place to those who never had one.

Keywords: João Guimarães Rosa; Latin American literature; Brazilian literature; Colombian literature; “vestigial style”.

Initiisterra: só uma maneira de abordagem nos comunica com o
imenso: a miúda.

João Guimarães Rosa, “Amazônia”

HÁ LUGARES QUE DESAFIAM TODA abstração, as categorias, conceitos e divisões com que, pretendendo catalogar ou compreender absolutamente o mundo, não fazemos mais do que nos separar dele. E esses lugares podem ser territórios, gentes, textos, tecidos. Existências singulares, enfim. Este trabalho se dedica à leitura, marginal e talvez tangencial, de um texto singularíssimo, intitulado “Meu tio o Iauaretê”.

Antes de abordar essa narrativa imensa, é preciso dizer algo sobre o lugar de que leio. Há alguns anos pesquiso a obra de Guimarães Rosa, especificamente a partir de uma novela intitulada “Páramo”, inacabada e só publicada postumamente, que narra as aventuras melancólicas de um diplomata brasileiro numa cidade andina, e anônima, que resulta ser Bogotá. Esse detalhe, a cidade de “Páramo”, foi de maneira geral, obliterado pela crítica. Ocorre que, quando tentei compreender o porquê ou a origem dessa indiferença, só pude relacioná-los aos protocolos de leitura mais comumente associados à crítica rosiana: a saber, o *super-regionalismo* de Antonio Candido (1987; 2002) e a *transculturação narrativa* de Ángel Rama ([1982] 2008). Esses protocolos de leitura do latino-americano, e especificamente da obra estudada, são até hoje dominantes. Postulam, *grosso modo*, e cada um a sua maneira, uma literatura que ficcionalmente interpretaria realidades particulares introduzindo-as, posteriormente, no âmbito internacional, universal, das representações simbólicas do nacional. Isso, além de tender a uma certa neutralização de fortes antagonismos vitais, de colocar o estado ou a nação como centro e alvo de toda reflexão, coincide com um regime autonomista de leitura que entende o ficcional como reflexo superestrutural de um dado complexo

histórico-social¹ e reporta toda validação, toda legitimidade, a um mediador absoluto, geralmente situado nos grandes centros da cultura ocidental. A universalidade simbólica, de outra parte, exige um contrapeso: apesar da constante reivindicação da autonomia do texto literário, esses protocolos dependem em grande medida da coincidência entre os espaços representados e os lugares de origem dos autores. Como vemos, cosmopolitismo e nacionalismo não se opõem, não há entre eles um *impasse*, mas são complementares e, diferindo nas escalas das suas abstrações, coincidem no fundamental: a mediação absoluta de um centro, seja declarado ou não declarado. Confluência problemática, porque se o elo absoluto entre as chamadas culturas periféricas é um centro longínquo, o nosso reconhecimento deverá sempre passar por essa mediação e, dessa maneira, as representações mútuas serão por demais abstratas. No caso de “Páramo”, já se disse que pouco importa saber do lugar dos acontecimentos narrados, que a narrativa constrói os próprios significantes, que se trata de uma cidade ideal ou, simplesmente, de uma cidade andina qualquer. Isso se disse ignorando a obsessiva minúcia etnográfica, geográfica, topográfica, de Guimarães Rosa,

1 Veja-se, a propósito, “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”: “Los diagnósticos setentistas [...] trabajaban, cada uno a su modo, por una modernidad capaz de neutralizar antagonismos explícitos, aunque relativamente débiles. Esa neutralización se llamó ‘transculturación’ o ‘supra-regionalismo’ y se orientó hacia un régimen autonomista de lectura. Constatamos, sin embargo, que ese libre juego de los imperativos sociales produjo, en diversos grados y con variadas características, una sociedad monocéfala, en clave nacional o estatal, o en ambas, pero siempre atrofiada en su aplastante esterilidad hacia lo nuevo. La escena contemporánea de América Latina, irregularmente libre y vital, nos ofrece, en cambio, una cultura policéfala, en que los antagonismos vitales se manifiestan de manera cada vez más constante y explosiva. Pero esa irreductible heterogeneidad, esa policefalia simbólica son un claro indicio de que solo una crítica que rescate el carácter acéfalo de la existencia podrá cuestionar el retorno a las formas autonomistas de pensar la cultura, que no son otra cosa sino retornos reductores a la unidad, a un mundo anterior al *des-astre* y todavía habitado por Dios (llámese esa divinidad Verdad, Nación o Justicia)” (Antelo 2008, 134).

além dos fatos biográficos que o vinculam estreitamente com a cidade, e da malícia da sua escritura, sempre escondendo detalhes nos lugares menos pensados. Todavia, em “Páramo” não se menciona o nome “Bogotá”, mas há vários detalhes que vieram ao texto e que ao invés de fazer com que o espaço-tempo seja indiferente, demandam uma leitura miúda, barroca, exigem um nome do esforço criativo de quem lê, promovem contatos (cf. Vélez 2012).

Acredito que uma leitura marginal suscita ligações diversas das costumeiras e que, mesmo em materiais muitas vezes vistos e estudados, ilumina regiões invisibilizadas pela leitura frontal ou central. Procurando no arquivo vestígios das passagens bogotanas de Rosa, e após o contato com alguns documentos, pensei que no meio do caminho, entre o território que denominamos Brasil e esse outro, a Colômbia, há um lugar que torna complexa a demarcação de fronteiras. Ninguém se surpreenda se os limites nacionais se indefinem na Amazônia. A epígrafe deste artigo (uma versão rosiana do “Deus está nos detalhes” de Warburg), tomada de uma narrativa intitulada precisamente “Amazônia”, inédita e acredito que inacabada, pode ajudar para caracterizar a minha maneira de proceder, geralmente a partir de detalhes mínimos, inclusive insignificantes de certos pontos de vista.

Dentre outros materiais pesquisados, há no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, várias versões de índices de um livro projetado muito tempo antes da publicação em 1956 de *Grande sertão: veredas* — intitulado *Toosa*, ou *Dia a dia*, ou *Dia a dentro* —, em que estão incluídos “Meu tio o Iauaretê”, “O demônio na rua, no meio do redemunho” e “Bogotá (morte em vida)”. Além dessa presença comum em índices de livros projetados, “Páramo” e “Meu tio o Iauaretê” foram publicados no volume póstumo *Estas estórias* ([1968] 1976), que Rosa preparava no seu último ano de vida. Só uma afinidade íntima justifica essas vizinhanças, que se acentuam quando consideramos que, apesar de publicado em revista só em 1961, o texto-onça foi terminado em 1949, só alguns meses após a experiência

traumática do Bogotazo, que Rosa testemunhara. Os dois textos, assim, são anteriores a *Grande sertão: veredas*, mas se planejaram junto com ele em versões anteriores.

No IEB há também outros documentos relacionando esses textos, dentre eles, os rascunhos de “Amazônia” e a caderneta que Rosa folheava quando morreu em 19 de novembro de 1967.² A seguir, se citam extratos desses documentos, selecionados com o intuito de focar a atenção sobre alguns detalhes coincidentes:

Guainía: “en el Río Negro, río sugestivo que los naturales llaman Guainía.” (“LA VORÁGINE”)

[...]

“La lengua yeral” (a língua-geral) [“LA VORÁGINE”].
(IEB/USP ACGR2256)

“Imenso= só uma abordagem ____:
desterrar-se humildade. Intimidade”
Initiisterra Puja o mundo
“Não é o mundo da “forma” keyserlingiana.
Mas do estilo
“Língua geral
O índio não gostava do negro”.
(IEB/USP JGR-M-20, 63)

Dentre as variadas ligações passíveis de serem deduzidas dessas anotações, cabe destacar: 1) o interesse na língua “geral” ou “yeral”,

2 Segundo anotação manuscrita de Aracy Moebius de Carvalho, esposa do escritor, sobre o caderno tombado com o número ACGR2256, aos cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Em diante, os números catalográficos do IEB acompanharão as citações de materiais consultados no arquivo.

também chamada de “ñe'engatú” — a língua materna do protagonista e narrador de “Meu tio o Iauaretê” —, língua baseada no tupinambá e ainda hoje falada na região amazônica, particularmente ao longo do Rio Negro (ou *Guainía*, segundo a denominação indígena), no Brasil, na Colômbia e na Venezuela, com inúmeras menções em *La Vorágine*; 2) a coincidência, na mesma anotação, dessa “língua geral” com a frase “O índio não gostava do negro”; 3) a opção pelo estilo em detrimento da “forma” keyserlingiana.

Nas suas *Meditaciones suramericanas* (1933), o Conde de Keyserling caracterizava esta parte do mundo como o continente do *terceiro dia da criação*, um lugar que ainda não teria assumido a sua forma final. Em contraste com um temperamento europeu “condicionado y traspasado por el espíritu” (41), o continente sul-americano, informe ou híbrido, estaria para Keyserling, como a selva para Euclides da Cunha, *À margem da História* (1909), carne aguardando por um espírito que lhe doasse a sua forma, terra inculta à espera de sementes: “En nuestro mundo fue, en el principio, el Verbo. En Suramérica fue la carne la primera materialización” (Keyserling 1933, 25). Para ilustrar essa informidade, o Conde usava uma longa citação de *La vorágine* ([1924] 1946), livro de José Eustasio Rivera em que se faz uma descrição da selva amazônica como “inferno verde” ou “abismo antropófago”, misturado, confuso, híbrido, sem uma conformação definida ou claramente delimitada (31-33).

Entretanto, Keyserling também operava através de uma supressão calculada, omitindo o detalhe de que, na ficção assinada por Rivera, o homem “civilizado” não é o antídoto, mas a causa dessa voragem generalizada:

[...] es el hombre civilizado el paladín de la destrucción. Hay un valor magnífico en la epopeya de estos piratas que esclavizan a sus peones, explotan al indio y se debaten contra la selva. Atropellados por la desdicha, desde el anonimato de las ciudades se lanzaron a los desiertos buscándole un fin cualquiera a su vida estéril. [...] Teniendo a la selva

por enemigo, no saben a quién combatir, y se arremeten unos contra otros y se matan y se sojuzgan en los intervalos de su denuedo contra el bosque. Y es de verse en algunos lugares cómo sus huellas son semejantes a los aludes: los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el *balatá* desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir. (Rivera [1924] 1946, 229-230)

Em *La vorágine*, note-se, a destruição é uma consequência da expansão violenta da civilização. A produção do lobisomem — ou seja: da guerra civil — é no romance o dispositivo específico de domesticação da floresta. Os destruidores da selva são homens expropriados e escravizados, lançados uns contra os outros por conta de necessidades criadas. Tanto a empresa capitalista de extração seringueira quanto a lógica “branca” que a mobiliza ficam com os lucros dessa guerra. A inimizade entre um mulato e um índio, Correa *versus* Pipa, essa luta em especial é, em *La vorágine*, um exemplo dessa destruição provocada pela própria civilização. Entre a sujeição (Correa) e a liberdade (*Pipa*), um vazio: no meio da luta entre esse negro e esse índio, cabe a Arturo Cova — protagonista e narrador — o papel de pai ou árbitro, o homem branco, civilizado e vestido como mediador absoluto (cf. Rivera [1924] 1946).

Devorado por Guimarães Rosa, esse *Pipa* (tigreiro, *baquiano*, *boga*, intérprete de línguas amazônicas, pirata) é, talvez, aquele índio “que não gostava do negro” e se associava à língua *yeral* ou *ñe'ngatú* nas anotações do escritor acima transcritas. Esse é um tema fundamental de “Meu tio o Iauaretê” e disso dá conta, além da própria história, a correspondência trocada entre Haroldo de Campos e Guimarães Rosa a respeito desse texto: pois negros são as vítimas prediletas do homem-onça da narrativa.³

3 Em “A linguagem do Iauaretê”, reproduz-se um trecho da resposta de Rosa perante a dúvida que o concretista manifestara sobre a procedência de uma palavra misteriosa. Vejamos o trecho no contexto da citação de Campos: “[...] o termo *Macuncozo*, que à primeira vista poderia se tomar também por

A omissão dessa interpretação, a de que o fundamento da barbárie é a civilização, é provavelmente o motivo do diferendo de Rosa, da sua opção pelo estilo em detrimento da forma keyserlinguiana. Ora, recusar a forma é também recusar ao menos dois de seus avatares mais salientes dentro da cultura brasileira: o herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade (1928) e, broto seu, a *Formação da literatura brasileira* ([1957] 1975) de Antonio Candido.

Passarei por Mário apenas mencionando que, como demonstrou Telê Ancona, ele lançou mão de um livro anterior de Keyserling, *Le monde qui nait* (1927), para elaborar a sua particular conceituação do “homem brasileiro em seu destino” (Lopez 1972, 51).⁴ No caso

um vocábulo de fatura tupi, carrega na realidade um novo estrato significativo ao relato. Não o tendo podido identificar em léxicos tupis que consultei, recorri, intrigado, ao autor. Guimarães Rosa, através de carta (26-IV-63), forneceu-me uma preciosa elucidação, que me permito transcrever, pela importante chave de técnica da composição que nela se contém: “[...] o *mancucozo* é uma nota africana, respigada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando para não ser onça (índio), numa contradição perpassante, apenas, na desordem, dele, final, o sobrinho-do-iaguaratê emite aquele apelo negro, nigrífico, pseudo-nigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações. Cabe aqui observar que as vítimas prediletas da onça, na estória, eram, todas elas, pretos. Tentando dizer-se preto, o homem-onça recorre a um último expediente para tranquilizar o seu interlocutor e, assim, ver se escapa à morte” (Campos 2009, CCXLI).

- 4 A seguir, um trecho desse prefácio inédito, segundo a transcrição de Telê Ancona: “É o herói desta brincadeira, isso sim, e os valores nacionais que o animam são apenas o jeito dele possuir aquele paralogismo / o ‘Sein’ de Keyserling (sic) a significar, imprescindível a meu ver, que desperta empatia. Uma significação não precisa ser total pra ser / mais / profunda. É por meio do ‘Sein’ [...] que a arte pode ser aceita dentro da vida. Ele é que / estabelece / faz da arte e da vida um sistema de vasos comunicantes, equilibrando o líquido que agora não turtuveio em chamar de lágrima” (Andrade *apud* Lopez 1972, 112). Cf. a definição de “Sinn”, ou “sentido”, em Ferrater-Mora: “El sentido es, en rigor, un mundo esencialmente abierto, que consiste fundamentalmente en su abertura constante, en un proceso creador —y expresivo— interminable. De ahí que el sentido, siendo la realidad, no sea únicamente la realidad que ‘hay’, sino más bien la realidad que puede haber;

de Antonio Candido, herdeiro em muitos sentidos de Mário, na sua *Formação da literatura brasileira*, ele se apropriava de uma metáfora arborescente para caracterizar o seu objeto: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” ([1957] 1975, 9). E mais adiante, a caracterização explicitava o seu objeto a partir do informe ou selvagem: “os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar [...] os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam — dos quais se formaram os nossos” (10). De longe, com muitas nuances que não cabe aqui singularizar, mas de maneira premente, o espírito keyserlinguiano assedia a *Formação*...: “[As obras] lidas com discernimento, revivem na nossa experiência [...] o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo” (10).

Em *Tutaméia* (1968), especificamente no fragmento II do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa parodia essa *formação*, usando, via alegoria, essa imagem arborescente. O que era terra inculta ou jardim das Musas se transforma em lavoura de “meio acre, sozinha ela lá, vistosa”; Antonio Candido no “Tio Cândido”: “pequeno fazendeiro, suave trabalhador, capiau comum, aninhado em meios-termos, acororado”; o tronco se transforma em “mangueira” aprisionada “num cercado de varas”. A intenção paródica intensificase no produto da árvore: do tronco da mangueira rosiana não saem só galhos secundários; de fato dos galhos saem... mangas! Ou seja, sementes: “qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito” (Rosa 1968, 148-149). Questionar a “forma”, note-se, é questionar conceitos que lhe são correlatos, como obra, original, sistema, autonomia, fronteira. O derivado não é inferior ao original,⁵ como se pode coligir da

el sentido es, en el fondo, el verdadero principio, el fundamento de todo ser y de todo devenir” (1964, 1055-1056).

5 A epígrafe do fragmento citado é bastante eloquente a respeito do sentido

conclusão do fragmento: “*Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois*” (149).

Essa recusa da forma, e a opção pelo estilo, comunicam com posições filosóficas adversas a Keyserling, a respeito das quais o próprio arquivo do escritor nos fornece indícios. Acredito que para Rosa, *estilo* não era um conceito beletrista, nem tentava através dele repor a autoridade de um gênio romântico. Recorria a ele para designar algo que guarda vestígios da contemporaneidade da escritura, para além da representação, dos temas, dos assuntos, dos conteúdos. *Estilo*, assim entendido, seria um arquivo de *pathos* de espaço-tempos singulares, para além do conscientemente tencionado pelo escrevente, uma entrada no *corpus* do ambiente em interação com o sujeito que escreve. Em *Ecce Homo*, Friedrich Nietzsche, autor vastamente frequentado por Rosa, pensava o estilo dessa maneira:

Direi ao mesmo tempo uma palavra geral sobre a minha *arte do estilo*. *Comunicar* um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluído o tempo desses signos — eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é

dessa proliferação infinita: “A matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero. O DOMADOR DE BALEIAS” (Rosa 1968, 148). Isso quer dizer, se o relacionamos com a reflexão *oriental* sobre a série numérica de Severo Sarduy em *La Simulación*, que na origem não há uma presença, mas um vazio, e que toda presença é já sempre secundária: “En Oriente se diría que el saber en sí mismo es un estado del cuerpo, es decir, un ser compuesto, una simulación de ser —de ser *ese* saber—, que no hace más que recordar el carácter de simulación de todo ser —al manifestarse como *ese* ser. [...] Reverso del saber que se posee [...] en Oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías —budismo, taoísmo—, no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino *una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible*, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación. // Es el vacío, o el cero inicial, el que en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria —como los postulan las teorías cosmológicas actuales— sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro” (Sarduy [1982] 1999, 271-1272) [destaques no original].

em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo — a mais multifária arte do estilo de que um homem já dispôs. *Bom* é todo estilo que realmente comunica um estado interior, que não se equivoca nos signos, no *tempo* dos signos, nos *gestos* — todas as leis do período são arte dos gestos... Bom estilo em si — pura estupidez, mero idealismo, algo assim como o belo em si, como o bom em si, como a coisa em si. ([1888] 2004, 57)

Desenvolvimentos posteriores dessa noção, contemporâneos de Rosa, são de imensa relevância para compreender a apropriação que o autor fez da reflexão nietzschiana. Vou me concentrar brevemente na teoria mimética de Roger Caillois, autor conhecido e conhecedor de Rosa,⁶ no seu diálogo com o pensamento do Jacques Lacan de *Minotaure*.

Baste dizer que nas reflexões de Caillois sobre o mito e o mimetismo (cf. 1939), tanto quanto nas reflexões lacanianas sobre o estádio do espelho e sobre a relação da paranoia com o estilo escritural (cf. Lacan 1933a; 1933b; [1966] 1998), considera-se a imagem como algo constituinte antes que constituído, a ficção como formadora do orgânico. Dado que através da imagem se articulam o dentro e o fora do corpo, o limite entre sujeito e objetos é extremadamente lábil. O espírito, portanto, não antecede à forma, e a ficção não é posterior à

6 Rosa possuía de Caillois o livro *Babel. Orgueil, confusion et ruine de la littérature* (1948). Duas cartas dão conta de outros contatos entre os autores. Transcreve-se, a seguir, a carta de 22 de novembro de 1965, remetida a Guimarães Rosa por Antonio Candido: “Meu caro Embaixador: Ontem, conversando com o crítico uruguaio Monegal, ouvi dele que considera você o maior escritor em prosa da América Latina. Achei pouco. Mais tarde, conversando com o Ungaretti, disse-me ele que o Caillois considera você o maior escritor em prosa do mundo, neste momento. Como vê, a verdade progride. Mas eu lhe peço lembrar que o primeiro a dizê-lo foi este seu criado... Antonio Candido” (IEB/USP CX12, 1044/145-01). Em outra carta, endereçada a Rosa pelo seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon, em 22 de abril de 1965, há uma referência similar ao autor de *O mito e o homem*: “Em Hamburgo, conversei com Roger Caillois. Ele disse: ‘*Moi du moins, je défendrai Rosa* (no prêmio ‘Formentor’), *et Ledig (Rowohlt) aussi. Nous allons voir...*’” (apud Rosa 2003, 284).

natureza. Isso quer dizer que o significado de um estilo não decorre de um sentido precedente, mas só se produz numa rede diferencial, numa série signifiante. Assim, se não há um limite muito claro entre narrativa e ato, isto é, entre cultura e natureza, então *imitar não é só imitar, é ser*. A diferença entre mito e natureza é puramente mítica e toda corporeidade foi, desde sempre, espiritual. Da obra ao texto, o estilo, portanto, não é *mimesis*, mas mimetismo, ou seja, é jeito, maneira, gesto, entrada no *corpus* do ambiente.

A maneira do que Keyserling entendia como informidade corporal é, precisamente, a do misturado, a do inferno verde de Rivera, a forma heterogênea do mestiço. Quando Rosa opta por esse estilo não faz outra coisa do que afastar o signifiante do lugar-comum das generalizações e das faltas, em direção ao excesso; um estilo detalhado, miúdo, suntuário, contaminado pelo ambiente, constituinte antes que constituído. O outrora suplementar desloca o centro e dos galhos nascem mangas.

É obvio, por outra parte, que o fato de João Guimarães Rosa se interessar negativamente pela “forma keyserlinguiana” não se devia exclusivamente ao uso tendencioso que o Conde fez de *La vorágine*, mas também, e primordialmente, ao interesse que o modernismo, manifestamente nos seus mais salientes pontais, dedicara à sua obra: Mário, como se viu, valendo-se do “Sinn” na escritura do seu herói sem caráter e Oswald — no *Manifesto antropológico* de 1928 — tomando posse, via gambiarra, do “bárbaro tecnizado” de *Le monde qui nait* (1927) como ponto culminante da revolução caraíba (1978, 14). Há, nesses dois casos, estilos diferentes de apropriação: enquanto Mário acata um pouco submissamente o diagnóstico de Keyserling, Oswald o troca de signo para fazê-lo servir a valores opostos daqueles que o produziram como preconceito. “*Tupy or not tupy, that’s the question*”: também é obvio que Rosa, malgrado a opinião adversa que Oswald alguma vez manifestara sobre ele,⁷ não iria

7 “O problema não é enriquecer o idioma, é enriquecer o Brasil. Não é mais tempo para ficarmos brincando com a sintaxe, inventando palavras, dormindo no

criar uma ficção protagonizada por um canibal descendente de tupinambás, sem levar em consideração o pensamento antropofágico, especificamente na vertente oswaldiana.

Optar pelo *estilo*, recusando a *forma*, exige uma compreensão diferente das atividades complementares da leitura e da escritura. Acredito que essa opção, em Rosa, pode vincular-se com o famigerado “paradigma indiciário” que há alguns anos postulara Carlo Ginzburg e que prefiro denominar, combinando Nietzsche ([1888] 2004), Ludwik Fleck (1986) e Jean-Luc Nancy (2008), *estilo vestigial*.⁸ A opção pelo estilo implica, à maneira do Benjamin leitor de Bachofen (1980), a compreensão da linguagem como um arquivo de semelhanças imateriais, ou seja, como uma arquiescritura, que porta em si, como os traços estudados pela grafologia, muito mais que o conscientemente tencionado pelo falante/escrivente, marcas que

estilo. Isso é beletrismo, é trabalho para diletante. Em suma, não me apaixona mais. Depois, a de Guimarães não é a língua brasileira, é uma invenção sua, talentosa sim, mas sem raízes e que redundando numa lamentável perda de tempo” (Andrade 1954, s.p.).

- 8 Opto por essa denominação pensando, sobretudo, em *estilo de pensamento*, conceito cunhado pelo médico e epistemólogo polonês Ludwik Fleck (1986). Não uso *paradigma* — retomado por Ginzburg diretamente de *A estrutura das revoluções científicas* (1962) de Thomas Kuhn — precisamente pelo que esse conceito mobiliza de compartimentagem dos saberes e pela concepção evidentemente historicista do conhecimento que alimenta (cf. Delizoicov et al. 2002). Embora a reflexão de Carlo Ginzburg seja iluminadora em muitos lugares — principalmente naqueles em que remonta historicamente o paradigma até ligá-lo com antecedentes divinatórios, detetivescos ou médicos — ela chega por momentos a se permear da pouca atenção que Kuhn manifesta por áreas de extensão do conhecimento não hegemônicas, quer dizer pelas margens, o que leva Ginzburg p.ex. a negligenciar uma figura da relevância contemporânea de Aby Warburg, ou a contrapor ao *indiciário* um *paradigma galileano* próprio das ciências experimentais (Ginzburg 1989). Uma abordagem vestigial não trabalha sobre totalidades operacionais (as obras) que remetem a totalidades históricas ou sociais (a realidade, a nação, a identidade, etc.), e isso exclui de começo a separação taxativa entre ficções e documentos ou a hierarquização dos materiais segundo um critério pré-determinado de valor. Para uma aproximação entre o conceito de história em Walter Benjamin e a construção do fato científico em Ludwik Fleck cf. Otte 2012.

exigem “Ler o que nunca foi escrito” (1971, 170).⁹ Exige também, como para Warburg (2004) e Carl Einstein (2011), relacionar isso nunca escrito com gestos ou vozes apagadas por uma história catastrófica, vozes que, quando pensadas na sua vida póstuma, iluminam profanamente o presente, mostrando nele uma insuficiência ontológica enorme, além da credence fundamentalmente fincada na pretensão ocidental de viver sem mitologias, ou de colocar outras culturas à margem da história ou mesmo da arte. Implica, essa opção pelo estilo em detrimento da forma, finalmente, como na antropofagia errática postulada por Oswald de Andrade em *A crise da filosofia messiânica* (1950), relacionar essas vozes com algo capaz de abalar a sociedade patriarcal, a sociedade do negócio e da falta — negadora do ócio, do suntuário e, portanto, da doação —, um matriarcado que sobrevive vestigialmente nas produções culturais de ocidente e pode ser rastreado nelas (cf. 1978, 88). Ou seja, a exigência fundamental de uma opção pelo estilo é a de atentar para o miúdo, o corriqueiramente desprezado pelas abstrações totalizadoras; atentar para tudo que entrou no corpo do texto apenas como marca de um contato, mas sem pretender ser um reflexo ou uma abstração consciente do dado.

9 Muito dessa exigência pode ser lido, retrospectivamente, nas reflexões benjaminianas sobre “A tarefa do tradutor”, publicadas em 1923 na edição alemã das *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire. Concentrando-se muito mais na traduzibilidade, ou seja, na potência, do que na tradução propriamente dita, definida nesse ensaio como “uma forma”, Benjamin pensa na tarefa do tradutor como a dedicação amorosa à sobrevivência de um gesto, ou de um conjunto de gestos de escritura, na passagem de uma língua à outra. De novo, estamos perante a opção por um estilo, um jeito, um modo (o que nunca se escreve), em detrimento da forma: “a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, *o modo de designar do original*, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso” (Benjamin [1923] 2001, 207) [destaques nossos].

Em “Meu tio o Iauaretê” há marcas de, entre outros, dois mitos, profundamente relacionados com o matriarcado e com o seu esmagamento ocidental e patriarcalista: a *Lenda de Yuruparý* e Dioniso.¹⁰

De Nietzsche ([1871] 1992) e da revista *Acéphale* (2005) que, através da figura de Dioniso se empenhava na década de 30 numa reapropriação do pensamento nietzschiano, por esses anos sequestrado pelo fascismo, podemos tomar algumas características desse deus e do culto a ele devotado. Para eles, o culto de Dioniso era uma espécie de comunismo originário, uma ginococracia, em que a vida cívica se sustentava por uma promiscuidade de elementos diferentes e não hierarquizados. Filho de Zeus e da mortal Sêmele,¹¹ Dioniso se vincula com a estrangeiridade,¹² com a ebriedade, com a infância, com a festa, com a luxúria, com o feminino, com o instintivo, com o popular, com o periférico, com o demoníaco, com o animal, com o sexual, etc.; em oposição ao Estado, à pátria, ao princípio de individuação, à autoridade, à forma, enfim, que Nietzsche identifica com Cristo e com Apolo. Dioniso, super-homem, como deus da desindividuação é o próprio nome do Anticristo, representa uma luta contra os poderes estabelecidos, uma sobressocialização perante a ordem social dada; por isso, a religião dionisíaca privilegia os vínculos por afinidade em detrimento dos vínculos de raça ou sangue, reúne os homens ao redor, não de ações definidas, mas da convicção de que a existência é o único valor absoluto e de que, carecendo de

10 Embora Oswald de Andrade considerasse que Nietzsche tinha vulgarizado o pensamento de Bachofen, é dessas duas leituras que ele, principalmente deriva a sua proposta de “uma Errática, uma ciência do vestígio errático, para se reconstituir essa vaga Idade de Ouro, onde fulge o tema central do Matriarcado” (1978, 88).

11 Na mitologia grega, Dioniso era filho de Zeus e Perséfone. Esquartejado e devorado pelos Titãs, mas salvo por Atena e levado a Zeus, que engoliu seu coração, deu origem ao novo Dionísio Zagreu, filho da mortal Sêmele.

12 Dioniso é um deus oriental, daí que comumente seja associado a felinos de grande porte, inexistentes ou muito escassos no continente europeu. Nietzsche remonta o culto de Dioniso até uma pré-história na Ásia Menor e na Babilônia ([1871] 1992, 30).

um sentido dado, ela é, em si mesma, trágica (cf. Nietzsche [1871] 1992; Bataille et al. 2005).

O dionisiaco também é um dispositivo de memória, porque, para além da forma, exige rastrear a força, a vontade de ser. O trágico, em palavras de Nietzsche, é “o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como arquiprazer” ([1871]1992, 152), ou seja, uma compreensão do pensamento como um jogo entre a forma que se constitui e a força que o abre ao devir. Isso quer dizer que não há vestígio errático sem recalque, que não há imagem aberta sem Nome-do-pai (Antelo 2009b, 8). Levada até o seu limite devastador, a forma se nega a si própria, manifestando lacunarmente tudo que oculta; levada até o seu limite, a pura força se institui, se formaliza.

Bem, o fato é que em dois dos nomes do protagonista de “Meu tio o Iauaretê” há ressonâncias dionisiacas: como anticristo ressoa em Antonho de Eiesus¹³ e em seu devir romano, Baco, que ressoa no nome Bacuriquirepa.

Na iconografia de Dioniso, esse deus sempre é associado a um felino de grande porte (leopardo, tigre, pantera), e à videira. Isso manifesta algumas dessas polaridades que Warburg aprendeu de Freud e de Nietzsche e que recolhem forças contrárias: o vinho que aproxima os homens (*Eros*) e a satisfação imediata de necessidades que os afasta (*Ananké*). Lembremos: o protagonista de Rosa fica mais expansivo à medida que se embebda com cachaça, mas também fica mais agressivo, espreitando como um jaguar o seu interlocutor, doutor da cidade, que quer devorar.

13 *Ant+onho= Ant(i)-*: prefixo, com a acepção de “em frente de, de encontro a, contra, em lugar de, em oposição a” + *-onho*: sufixo, com certo valor quantificador que tangencia a noção de aumentativo, como em: *enfadonho, medonho, risonho, tardonho, tristonho*, etc. (*Dicionário Houaiss* 2001, s.p.). *Antonho de Eiesus*, portanto, poderia ser lido como “contrário de Jesus”, “oposto a Jesus”, “anticristo”.



Figura 1. Baco. Cod. Vat. Urb. lat. 899. Reprodução tomada de Warburg 2013, 69.



Figura 2. Ménade dançante de um baixo-relevo neo-ático. Reprodução tomada de Warburg 2004, 50.

O protagonista da novela, aliás, diz ter nascido “em hora em que o sejuçu tava certinho no meio do alto do céu”,¹⁴ a mãe dele lhe diz que ele é a sétima estrela dessa constelação (Rosa 1976, 148). Sejuçu é a mesma constelação que nós conhecemos como Plêiades, precisamente as ninfas que cuidaram de Dioniso após o seu segundo nascimento e que vemos no céu perseguidas pelo caçador Órion. Ele, o protagonista, é a sétima estrela desse sete-estrela, a menos visível — pode ser vista somente pelo telescópio e em apenas algumas fases do ano. Ovídio explica, nos *Fastos*, que essa sétima estrela, Mérope, corresponde à única das Plêiades que teve a ousadia de relacionar-se com mortais, especificamente com Sísifo, e de ter uma descendência mestiça. Ela tem vergonha e se esconde no céu, por isso é quase invisível (2001, 136).

Sejuçu, ou as Plêiades, é também o ascendente materno de Yuruparý, e também aparece com o nome de Cy (ou Ceucy) na epopeia do Herói sem nenhum caráter, perseguindo Macunaíma pelo continente inteiro. Yuruparý é um herói legislador amazônico, fasto e nefasto, um híbrido de origem divina, animal, vegetal, mineral e humana, que tenta instituir entre os Tucanos a lei do sol, uma lei masculina e musical. Alguns intérpretes, como Héctor Orjuela, veem no mito uma poderosa evidência do Matriarcado, principalmente pelo fato de explicar a passagem da matrilinearidade para a patrilinearidade, e do poder das mulheres para o poder masculino — um mito que dá conta da existência efetiva das Amazonas (cf. 1982). Talvez por essa razão, desse mito também se valeu José Eustasio Rivera para compor a sua lenda da Mapiripana, nodal em *La vorágine*, que conta a maneira como uma sereia mítica da Amazônia se vinga de um missionário, bêbado e estuprador de crianças, que quer erradicar a superstição pagã da selva. Ela demonstra para esse padre que é ele, o homem civilizado e branco, quem produz a barbárie na selva, ou seja, que *el sueño de la razón produce monstruos*.

14 O encontro entre o doutor e o protagonista-narrador se dá em momento simétrico a esse nascimento. Nascimento e morte, portanto, coincidem quando: “Sejuçu já tá alto: olha as estrelinhas dele...” (Rosa 1976, 140).

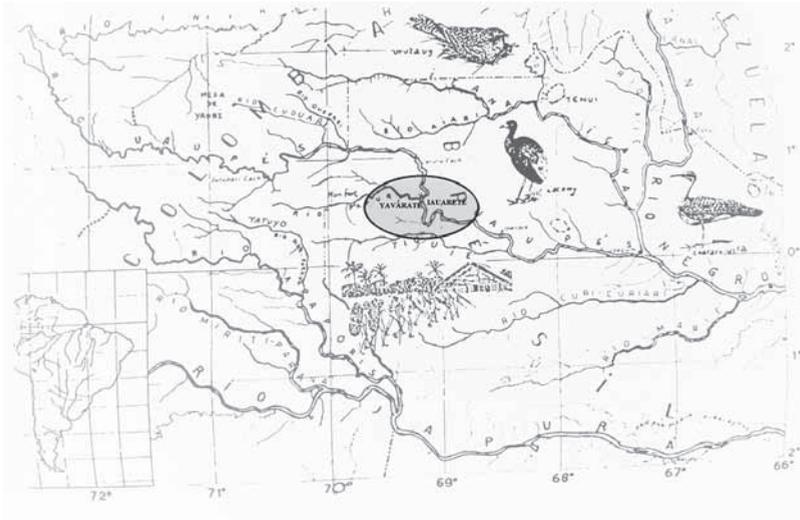


Figura 3. Medeiros 2002, 386.¹⁵

(A mãe do protagonista de Rosa também é uma sereia amazônica, Iara; *Toosa*, o título do livro projetado e nunca publicado, acima mencionado, é também o nome de uma sereia mítica). Ainda poderiam ser enunciadas muitas outras coisas sobre esse mito deslumbrante, mas prefiro, por enquanto, dizer algo sobre os lugares da sua vigência (figura 3).

O povoado de Iauaretê, do município brasileiro de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas, está localizado no ponto exato onde o Rio Uaupés adentra o território brasileiro após percorrer uma extensa zona desde suas nascentes na Colômbia e delimitar por largo trecho a fronteira entre os dois países. Na outra margem, como num espelho, está Yavaraté, pequena cidade do departamento colombiano de Vaupés. São transliterações diferentes dos mesmos nomes: *Vaupés* é Uaupés; e Iauaretê equivale a *Yavaraté*. Esse lugar é muito importante em *La vorágine*, pois lá está o sepulcro de uma criança que tem um papel simbólico central nesse romance. Segundo os mapas

15 Destaques nossos.

linguísticos de Queixalós e Renault-Lescure,¹⁶ tanto em Iauaretê como em Yavaraté habitam Tarianos, da família Aruák, e Tucanos. Esse rio, Uaupés ou Vaupés, desemboca no Rio Negro, ou Guainía, no município brasileiro de São Joaquim. Nas bacias desses rios, principalmente entre índios das famílias Aruák, Tucano e Tupi-guarani, sobreviveu por centúrias a *Lenda de Jurupari* ou *Yuruparý*, que no final do século XIX foi transcrita em língua *ñêngatú* (tupinambá) pelo índio Maximiano José Roberto e posteriormente traduzida ao italiano pelo célebre explorador Ermanno Stradelli (1891). Alguns especialistas, colombianos e brasileiros, há tempos debatem sobre a origem nacional desse mito, sem perceberem que ele está muito além do Tratado de Tordesilhas, pois vige sem a necessidade de uma nacionalidade, inclusive porque é anterior à demarcação dessas fronteiras.

Tanto Rosa quanto Rivera trabalharam nos departamentos de fronteiras dos seus respectivos países¹⁷ e sabiam da lenda, assim como de Yavaraté/Iauaretê. O uso que fazem deles, com certeza, relaciona-se com uma vontade de ir para além da fronteira, com a percepção de que na margem está o que não pode ser aprisionado numa forma.

O protagonista da estória, que daqui em diante chamarei de Sobrinho-do-Iauaretê, conta a sua vida para um interlocutor silente, um doutor provindo da cidade, como Rosa e Rivera. O Sobrinho é um mestiço do fazendeiro Chico Pedro e da tacuna-péua Mar'Iara Maria. Do pai recebe o nome Antonio de Eiesus; da mãe, Bacuriquiepa. Expropriado de nascimento, maltratado pela sua aparência e pelo seu sangue, ele é usado (falidamente) por fazendeiros como matador e jagunço. Tentando fugir dessas tarefas, o Sobrinho-do-Yavaraté aceita trabalhar para outro fazendeiro, Nhô Nhuão Guede, criador de gado, que o encarrega de

16 Veja-se <http://www.cartographie.ird.fr/linguas.html>

17 Desde 1956 João Guimarães Rosa ocupou a chefia do Departamento de Fronteiras do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, participando, aliás, das reuniões diplomáticas prévias à assinatura do Tratado de Cooperação Amazônica (1978). José Eustasio Rivera, entre 1921 e 1924, trabalhou como advogado da Comissão Colombiana de Fronteiras; a partir de 1925, integrou a Comissão Investigadora de Relações Exteriores e Colonização.

“desonçar a região”, indo morar no meio da selva, junto com o preto Tiodoro. Lobisomem produzido para expandir a fronteira agrícola, o Sobrinho sobrevive matando as onças que ameaçam permanentemente o gado nesses ermos do Mato Grosso do Sul. Cabe lembrar que “zaguncho”, ou seja, “zagaia”, formou posteriormente a palavra jagunço, um homem-ferramenta, definido pela sua utilidade, como o onceiro, que usa dessa ferramenta para matar jaguares e assim expandir a “civilização” que o produziu, depois o engoliu, depois o cuspiu do quente da boca... como a todos os fujões da justiça, ou *jababoras*, das redondezas, como todos os fugitivos de *La vorágine*. O Sobrinho aprende o ofício de tigreiro com três zagaieiros, também negros, Nhô Inácio, e os irmãos Uarentin Maria e Gugue Maria, que o chamam de Macuncozo. Como esses irmãos e a mãe índia, “Maria” é o nome da onça amada pelo protagonista: Maria-Maria. Maltratado, discriminado, expropriado como esses homens e essa mãe índia, o Sobrinho vai para uma cabana no meio do deserto verde e, após matar muitas onças, ele começa a se identificar com elas, começa a se aproximar do totem materno. Dado que o parentesco classificatório entre alguns povos ameríndios é matrilinear, particularmente entre os tacunapéua-araweté (a família materna do Sobrinho), é o tio materno quem ocupa o papel de ancestral masculino (daí o título da narrativa): “eu sou onça. Jaguarê tio meu, irmão de minha mãe, tutira¹⁸... Meus parentes!...” (Rosa 1976, 145). Essa decantação rumo à herança materna, que quer excluir tanto o legado sanguíneo branco, quanto o vínculo de afinidade com os negros tigreiros, evidencia-se na narrativa pela rejeição dos nomes recebidos. Através dessa rejeição, o Sobrinho-do-Iauaretê se empenha por desfazer o nó da própria identidade, que poderíamos representar assim:

18 “[...] sendo *tutira* em tupi o tio irmão da mãe, as afirmações apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios” (Galvão 2008, 21).

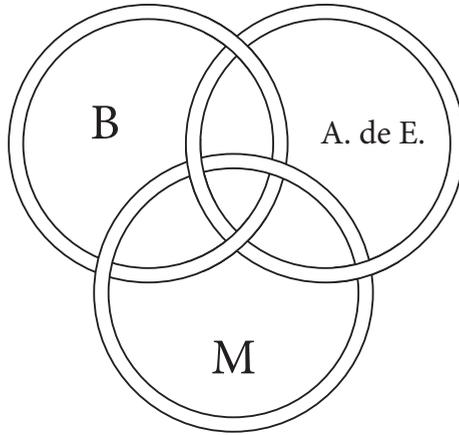


Figura 4.

Ah, eu tenho todo nome. *Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tônico; bonito, será? Antonho de Eiesus...* Depois me chamavam de *Macuncozo*, nome era de um sítio que era de outro dono, é — um sítio que chamam de *Macuncozo*... Agora tenho nome nenhum, não careço. (Rosa 1976, 144)¹⁹

Mas rejeitar os nomes não é suficiente. O Sobrinho-do-Yavaratê começa, não mais a desonçar a região, mas a desgastá-la, começa uma caçada brutal dos humanos que moram nas redondezas do casbre que habita. Os mata e devora, ou dá como oferenda às onças, querendo assim se aproximar do totem materno. Só que há um problema, algo que longe de afastá-lo do pai branco, que deplora, o aproxima tragicamente dele: é o dispositivo que usa para escolher as suas vítimas, que prefiro mostrar nesta tabela (tabela 1):

¹⁹ Destaque nossos.

“Doente”	“Doença”: “Morreu tudo de doença. De verdade. Tô falando verdade!...” (131).	Trecho
Preto Bijibo	Gula	“ele lá com aquela alegria doida de comer, todo dia, todo dia, enchendo boca, enchendo barriga. Fiquei com raiva daquilo, raiva, raiva danada... [...] Queria ver jaguetê comendo o preto” (152).
Seo Rioporo	Ira	“homem ruim feito ele só, tava toda hora furioso. [...] Ô homem aquele, para ter raiva” (154).
Jababora Gugué	Preguiça	“só ficava deitado, em rede, no capim, dia inteiro, dia inteiro. [...] Cê Sabe? Cê já viu? Aquele homem mole, mole, perrengando por querer, panema, ixel!” (155).
Jababora Antunias	Avaréza	“Não dava nada, não, guardava tudo para ele, emprestava um bago de chumbo só se a gente depois pagava dois” (155).
Preto Tiodoro	Inveja	“Preto Tiodoro ficava danado comigo, calado. Porque eu sabia caçar onça, ele sabia não” (155).
Maria Quirinéia (perdoada)	Luxúria	“Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirineia na goela. Mas foi ela que falou: -‘Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?’. [...] Falei que todo mundo tinha morrido comido de onça, que ela carecia de ir s’embora de mudada, naquela mesma da hora, ir já, ir já, logo, mesmo...” (157).
Veredeiro seo Rauremiro e família	Soberba	“Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não — homem muito soberbo. [...] Eh, despois, não sei, não: acordei — eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno...” (157).

Tabela 1.

Sete pecados, como as sete estrelas de Sejuçu — e precisamente, pecados capitais. O Sobrinho sente de uma maneira muito íntima o *mal-estar* desse dispositivo, ao ponto de afirmar que todas essas pessoas morreram de “doença”. Ele declara estar triste por isso, repetindo em chave rústica algo que o Euclides de *À margem da história* já fazia: disfarçar de seleção natural algo que, na verdade, se julga a partir dos pecados capitais cristãos, e que implica uma doença do progresso, e mesmo do olhar julgador, quer dizer, a guerra civil e expansionista,²⁰ a própria voragem civilizatória que impõe domesticação a tudo que não conhece através de tudo que exclui. O pai branco é também um canibal, note-se, mas bulímico.²¹ A preferência alimentar aproxima o

20 Apesar de usar a frase do historiador e teólogo holandês Barlaeus, “*ultra iqui-notialem non peccavi*”, ou seja, “não existe pecado abaixo do equador”, para caracterizar a vida da região, e de remeter os amazonenses à Ilha de Marapatá, lugar onde se deixa a consciência antes de entrar na floresta, Euclides julga, e caracteriza como doença, encarregada de sábia seleção natural, algo que é da ordem das assimetrias sociais. Assim, ele identifica a precariedade com a maldade, e a “eliminação generalizada dos incompetentes” pune, como o Sobrinho em “Meu tio o iauaretê”, pecados capitais: “Não há fraudes que lhe minorem as exigências. Caem-lhe sob o exame incorruptível, por igual, — o tuberculoso inapto à maior atividade respiratória nos ares adurentes, pobres de oxigênio, e o *lascivo* desmandado; o cardíaco sucumbido pela queda da tensão arterial, e o *alcoólico* candidato contumaz a tôdas as endemias; o linfático colhido de pronto pela anemia e o *glutão*; o noctívago desfibrado nas vigílias, ou o *indolente* estagnado nas sextas enervantes; e o *colérico*, o *neurastênico* de nervos a vibrarem nos ares eletrizados, descompassadamente, sob o influxo misterioso dos firmamentos deslumbrantes, até aos paroxismos da demência tropical que o fulmina, de pancada, como uma espécie de insolação do espírito. *A cada deslize fisiológico ou moral antepõe-se o corretivo da reação física. E chama-se insalubridade o que é um apuramento, a eliminação generalizada dos incompetentes. Ao cabo verifica-se algumas vêzes que não é o clima que é mau; é o homem*” (Da Cunha 1922, 57-58)[destaques nossos].

21 Em *Tristes Trópicos* Claude Lévi-Strauss explicita a diferença entre sociedades antropofágicas e antropológicas: “debemos persuadirnos de que si un observador de una sociedad diferente considerara ciertos usos que nos son propios, se le aparecerían con la misma naturaleza que esa antropofagia que nos parece extraña a la noción de civilización. Pienso en nuestras costumbres judiciales y penitenciarias. Estudiándolas desde afuera, uno se siente tentado a oponer dos tipos de sociedades: las que practican la antropofagia, es decir, que ven en la absorción de ciertos individuos poseedores de fuerzas temibles el único medio de neutralizarlas y aun de aprovecharlas, y las que, como la nuestra, adoptan lo que se podría llamar la *antropológia* (del griego *emein*, “vomitar”). Ubicadas

Sobrinho desse seu pai branco, “pai de todo mundo”: “Eh, onça gosta de carne de preto. Quando tem um preto numa comitiva, onça vem acompanhando, seguindo escondida, por escondidos, atrás, atrás, atrás, ropitando, tendo olho nele” (Rosa 1976, 151). Lembremos, e usemos aqui a própria expressão de Haroldo na sua explanação sobre a correspondência com Rosa: “as vítimas prediletas da onça, na estória, eram, todas elas, pretos” (Campos 2009, CCXLI). Trata-se de uma seletividade muito forte, e problemática, vista a afinidade que a personagem tem com os zagaieiros negros (*Marias*, como a onça, a mãe e a prostituta poupada), tão oprimidos, discriminados e expropriados quanto ele. Apesar de intuir esse parentesco, o Sobrinho incorpora o ponto de vista do pai, inclusive pelo fato de querer para si uma identidade unitária. Digamos que, apagando o Nome-do-pai, se assegura a sua volta. Ele volta como um mediador absoluto, tronco central que impede aos galhos um olhar de afinidade. Como explica a historiadora Tânia Almeida Gandon, assumir uma única identidade, para um mestiço, não necessariamente implica numa libertação, e pode ser uma perpetuação do trauma causado pela colonização.²² Para dizê-lo com uma fórmula de Silviano Santiago: “a pureza coagula o monstro” (1998, 44).

ante el mismo problema han elegido la solución inversa que consiste en expulsar a esos seres temibles fuera del cuerpo social manteniéndolos temporaria o definitivamente aislados, sin contacto con la humanidad, en establecimientos destinados a ese uso. Esta costumbre inspiraría profundo horror a la mayor parte de las sociedades que llamamos primitivas; nos verían con la misma barbarie que nosotros estaríamos tentados de imputarles en razón de sus costumbres simétricas” (1988, 441-442).

- 22 “Assumir uma identidade cultural traz, no entanto, problemas psicológicos e ideológicos para um mestiço. Antes de mais nada a seu próprio olhar, dada a dificuldade de integrar em si mesmo aspectos dessemelhantes das histórias vividas pelos seus ancestrais num contexto de senhores e de escravos. Dificuldade esta agravada pelo fato de que as injustiças sociais do passado se prolongam, transmutadas, numa história presente marcada pelas desigualdades” (Gandon 1997, 163).

Contra a compreensão da impureza como algo superável, ou ainda pior, como prova de uma “democracia racial” dada, “Meu tio o Iauaretê” nos propõe a mistura como índice de um processo infundável de identificação, agonística, trágica, fissurada, plena de confrontações, conflitos, diferenças; de escolhas estratégicas e finitas que reenviam sempre ao enigma da vida.

Parafraseando a Raúl Antelo, diríamos que não há imagem aberta sem Nome-do-pai; nem há identidade dada, mas só processos de identificação conjuntos, imaginários e móveis (2009a; 2009b), como as constelações de Benjamin. Obliterando esse Nome-do-pai, pode incorrer-se no apagamento das vozes que esse nome ocultou, da história catastrófica em que se sustenta toda metafísica do progresso. Chela Sandoval, em texto em que aproxima o feminismo *cyborg* de Donna Haraway (1995) da sua própria proposta de um feminismo situado em tempos de globalização e neoliberalismo, dá uma definição da consciência mestiça que em muito se aproxima da leitura que estou tentando, especificamente no tocante à não-obliteração dos Nomes-do-pai, única garantia contra a perpetuação da doença do homem civilizado. Precisamente Sandoval, na sua postulação de um feminismo do Terceiro Mundo estadunidense a partir de uma consciência *cyborg opositiva/diferencial*, retoma de Haraway a própria situação como “la descendencia ilegítima del capitalismo patriarcal” (2004, 92), e vindica uma cosmovisão mestiça, em que predominem os vínculos de afinidade sobre o parentesco sanguíneo, ou seja, em que as relações entre sujeitos sejam construídas *sobre e pela diferença*. Para exemplificar essa cosmovisão, Sandoval se vale do seguinte diagnóstico de Alice Walker:

Somos el africano y el traficante. Somos el indio y el colono. Somos opresor y oprimido... somos los mestizos de Norte América. Somos negros, sí, pero también somos “blancos”, y somos rojos. Pretender funcionar como solo uno, cuando realmente eres dos o tres, conduce, creo, a la enfermedad psíquica: la gente “blanca” ya nos ha mostrado esa locura. (*apud* Sandoval 2004, 93)

Essa loucura, na lúcida apropriação de Sandoval, é um referente de opressão que não poderia apagar-se sem apagar também a própria situação do oprimido, a singularidade da mescla-que-vive e que deve manter o significante do Uno, ou da totalidade, ou da pureza, ou da Monolíngua (se quisermos traduzir isso à língua derridiana), como o seu negativo absoluto. Como tão bem compreendemos com “Meu tio o Iauaretê”, se decantar rumo ao Uno seria a psicopatia. Em memória dos vencidos, a narrativa convida a lidar com os restos, com as ruínas que escapam ao controle de toda psicopatia purificatória e dos seus valores, supostos *universais*.

Voltemos brevemente sobre esses valores, outrora revolucionários, e sobre a sua relação com isso que aqui se denomina “vínculos de afinidade”. Se esses vínculos são os privilegiados, é importante pensar: 1) que *afinidade não é fraternidade*, pois o que une não é um laço de sangue; 2) que a *afinidade não toma a liberdade como um pressuposto*, pois se os implicados fossem livres, não precisariam estabelecer vínculos estratégicos; 3) que *afinidade não é sinônimo de igualdade*, porque se tratando de afinidade há sempre uma escolha do vínculo e, portanto, uma preservação ou uma necessidade da diferença. Enfim: “Afinidad: relación no por lazos de sangre, sino por elección, atracción de un grupo químico nuclear por otro, avidez” (Haraway 1995, 263).

Ora, “Meu tio o Iauaretê” não coloca só um problema de consciência, sabemos todos que esse é um conceito problemático, inclusive porque é um dos pressupostos dos protocolos representacionais mencionados nas primeiras linhas deste artigo. Não basta fazer uma inversão simplória, tampouco uma apologia da opressão dos opressores. Isso porque a antropofagia não se fundamenta na consumpção de corpos — isso faz o canibalismo civilizatório (antropo-emético) —, mas na produção de corpos (Antelo 2001, 273).

Não se trata de um revanchismo vulgar: “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio” (Nietzsche [1871] 1992, 130). O que nos propõe “Meu tio o Iauaretê”, e que dá mais uma volta ao parafuso da “situação” *cyborg*, acima referenciada, se vê com clareza na “situação narrativa”. A novela é, como

La vorágine, uma narração emoldurada, em que um narratário se apresenta como transcritor ou editor de um original achado. No caso de *La vorágine*, o próprio Rivera se apresentava como organizador dos manuscritos de Cova, achados na floresta, com o que se fazia mais verossímil um narrador morto; mas Rivera ia além disso, e colocava no início do romance, à maneira de moldura, a sua própria fotografia em gesto melancólico, acompanhada da seguinte inscrição: “Arturo Cova en las barracas de Guaracú. Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram” (figura 5).

No caso da narrativa assinada por Guimarães Rosa, não é uma foto, mas um travessão que abre a fala do onceiro, um sinal só escrevível ou legível, mas não falável, algo que só existe no universo da letra, no universo do doutor que escuta e transcreve, essa espécie de diplomata ou turista de visita na selva (lembre-se: Rosa e Rivera o foram). É uma espécie de escritura mimetizada, ou travestida de fala, que afasta para muito longe a hierarquia entre quem fala e quem escreve, assim como as ordens de precedência e antecedência que comumente se associam com essas atividades. Operação e tarefa políticas, sem dúvida. Com esse travessão esse “Nhor” — chamado de “lobo gordo” e “sem medo” pelo Sobrinho (Rosa 1976, 126; 150) — dá conta da sua intervenção de escritura e da sua própria situação, diferente daquela que transcreve: a do onceiro canibal a quem matou para não morrer devorado. Nessa fala ou autobiografia transcrita, isto é, devorada, estão os vestígios, as onomatopeias, o rosnar do jaguar, seu espreitar, a língua “yeral” ou “ñe’engatú” misturada com português, os estertores agônicos, o recalcado, todos os nomes, os preconceitos, a tristeza, a forclusão da Lei, os mitos, etc., com exceção da fala do próprio transcritor. Assim, sem abstrações nem interpretações de parte desse copista, onceiro-turista que voluntariamente se deixa *à margem da estória*, essa fala se faz um arquivo do nunca escrito, memória das vozes vencidas e anômicas,²³ uma *arquiescritura*.

23 Nisso se assemelha, e não por acaso, à guerra tupinambá como memória anautonômica e hipertélica, estudada por Manuela Cunha e Viveiros de Castro em “Vingança e temporalidade: os tupinambá”: “A guerra de vingança tupinambá



Figura 5. "Arturo Cova en las barracas de Guaracú. Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram". *Archivo Rivera*. Universidad de Caldas.

Esses jogos com a moldura são espécies do mimetismo, ou seja, da entrada do ambiente no *corpus* de letras que denominamos *texto*. Se o autor é o que está nos limites do texto, como ensina Foucault, ou seja, se está na moldura e, de repente, vem para o fundo, então é a própria precedência o que está em xeque. À *margem da estória*, esse homem branco, esse bárbaro tecnizado e vestido, renuncia à precedência ou a função de mediador absoluto entre o existente e a interpretação do existente, reproduz com o próprio silêncio o silenciamento histórico do outro, dando lugar a quem nunca teve lugar. O que cai com essa operação é a prioridade ontológica:²⁴ a fala é

é uma técnica da memória, mas uma técnica singular: processo de circulação perpétua da memória entre os grupos inimigos, ela se define, em vários sentidos, como memória dos inimigos" (cf. 1985, 205).

- 24 A expressão é de Severo Sarduy em *La simulación*, livro fundamentado em grande parte nas teorias do mimetismo de Roger Caillois. *La simulación* é uma continuação, uma complexificação, das reflexões do teórico cubano sobre o barroco latino-americano. Veja-se a maneira em que, da obra ao texto, Sarduy destaca o valor do *trompe-l'oeil* enquanto efeito de leitura: "Duplicar la realidad en la imagen, llegando a veces hasta lo hipertrófico de la precisión, a la simulación milimétrica, o al despilfarro de los detalles: el ejecutante del *trompe-l'oeil* como un demiurgo secundario, envidioso y maniático, ve limitada

lida porque se escreveu, essa escritura existe porque transcreve uma fala. São atividades codependentes, impensável uma sem a outra, impensável um espírito que se corporifica ou um conteúdo que toma forma. É o ambiente, o que está na moldura ou no limite, o que vem para dentro do texto, tornado ele também o arquivo de um contato. Afinidade, não consanguinidade; arquiescritura; avidez estratégica e horizontal; disseminação.

Assim como na inítiisterra selvática se indefinem as fronteiras, a prioridade ontológica perde a sua vigência, pois num páramo sem deus, todos somos segundos.

Referências

- Andrade, Mário. (1928) 1988. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX siècle.
- Andrade, Oswald. 1978. *Do Pau-Brasil a Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- _____. 1954. “A última entrevista de Oswald de Andrade”. *Revista Bula*. <http://www.revistabula.com/960-ultima-entrevista-oswald-andrade> (acesso 10 de dezembro de 2013).
- Antelo, Raúl. 2001. “Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético”. Em *Transgressão e modernidade*, 262-276. Ponta Grossa: UEPG.
- _____. 2008. “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”. *Revista Iberoamericana* 33: 129-136.
- _____. 2009a. “Mimetismo y migración”. *1/c - Revista Científica de Información y Comunicación* 6: 307-317.

a esta perversión su práctica. No así el adicto a esas imposturas: combinando el *trompe-l'oeil* con su modelo, o más bien, confrontando en un mismo plano de la realidad el objeto y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad, éste puede crear como un *trompe-l'oeil* al cuadrado, un goce mayor en el manejo de las imitaciones, otro disfrute en ese juego sin fin del doble, en que ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo verosímil, es decir, prioridad ontológica” ([1982] 1999, 1287).

- _____. 2009b. “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo”. *Nelic: Boletim de estética* 5, n.º 10: 5-34.
- Bataille, Georges et al. 2005. *Acéphale*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra.
- Benjamin, Walter. 1971. “Sobre la facultad mimética”. Em *Angelus novus*, 167-170. Barcelona: Edhasa.
- _____. 1980. “Johann Jakob Bachofen”. *Eco, Revista de la Cultura de Occidente* 221: 536-550.
- _____. (1923) 2001. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Em *Clássicos da teoria da tradução*, org. Werner Heidermann, 188-215. Trad. Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC.
- Caillois, Roger. 1939. *El mito y el hombre*. Trad. Ricardo Baeza. Buenos Aires: Sur.
- Campos, Haroldo de. 2009. “A linguagem do iauaretê”. Em João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, CCXXXVIII-CCXLII. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Candido, Antonio. (1957) 1975. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Livraria Martin, Editora Itatiaia Limitada.
- _____. 1987. “Literatura e subdesenvolvimento”. Em *A educação pela noite e outros ensaios*, 140-162. São Paulo: Ática.
- _____. 2002. “A literatura e a formação do homem”. Em *Textos de intervenção*, 77-92. São Paulo: Duas Cidades.
- Carneiro da Cunha, Manuela e Eduardo Viveiros de Castro. 1985. “Vingança e temporalidade: os tupinambá”. *Journal de la Société des Américanistes* 71: 191-208. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1985_num_71_1_2262 (acesso 22 de outubro de 2012).
- Cunha, Euclides da. 1922. *À margem da história*. Porto: Lelo.
- Delizoicov, Demétrio et al. 2002. “Sociogênese do conhecimento e pesquisa em ensino: contribuições a partir do referencial Fleckiano”. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física* 19: 52-69.
- Dicionário Eletrônico Houaiss*, versão 1.0. 2001. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva.

- Einstein, Carl. 2011. *Negerplastik*. Trad. Inês de Araujo. Florianópolis: UFSC.
- Ferrater-Mora, José. 1964. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fleck, Ludwik. 1986. *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*. Trad. de Luis Meana. Madrid: Alianza.
- Galvão, Walnice Nogueira. 2008. “O impossível retorno”. Em *Mínima mímica. Ensaios sobre Guimarães Rosa*, 11-40. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gandon, Tânia Almeida. 1997. “O índio e o negro”. *Afro-Ásia. Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais* 19, n.º 20: 135-164.
- Ginzburg, Carlo. 1989. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Cátedra.
- Keyserling, Hermann. 1933. *Meditaciones sudamericanas*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lacan, Jacques. 1933a. “Le problème du style *et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*”. *Minotaure* 1: 68-69.
- _____. 1933b. “*Motifs du crime paranoïaque: le double crime des sœurs Papin*”. *Minotaure* 3-4: 25-28.
- _____. (1966) 1998. “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (conferência apresentada publicamente em 1936 e publicada em Zurique em 1949). Em *Escritos*, 93-103. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lévi-Strauss, Claude. 1988. *Tristes trópicos*. Trad. Noelia Bastard. Barcelona: Paidós.
- Lopez, Telê Porto Ancona. 1972. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades.
- Medeiros, Sérgio, org. 2002. *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva.
- Nancy, Jean-Luc. 2008. “El vestigio del arte”. Em *Las Musas*, 111-134. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.

- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1871) 1992. *O nascimento da tragédia o u helenismo e pessimismo*. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1888) 2004. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Schwarcz.
- Otte, Georg. 2012. “Fato e pensamento em Ludwik Fleck”. Em *Ludwik Fleck: estilos de pensamento na ciência*, org. Mauro Condé, 109-119. Belo Horizonte: Fino Traço.
- Orjuela, Héctor. 1982. “Yuruparý, epopeya indígena suramericana”. *Thesaurus* 37, n.º 1: 107-119.
- Ovídio. 2001. *Fastos*. Introducción, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos.
- Rama, Ángel. (1982) 2008. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rivera, José Eustasio. (1924) 1946. *La vorágine*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
- Rosa, João Guimarães. 1968. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. (1968) 1976. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. 2003. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras, UFMG.
- Sandoval, Chela. 2004. “Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos”. Em *Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras*, 81-106. Madrid: Traficante.
- Santiago, Silviano. 1998. “A Ameaça do lobisomem”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 4: 21-44.
- Sarduy, Severo. (1982) 1999. *La Simulación*. Em *Obra completa*, 1263-1344. Paris, Madrid, México: Unesco, ALLCA XX, Fondo de Cultura Económica.
- Vélez Escallón, Bairon Oswaldo. 2012. “Guimarães Rosa y su Declaración de Bogotá”. *Estudios de Literatura Colombiana* 31: 73-98.
- Warburg, Aby. 2004. *El ritual de la serpiente*. México D.F.: Sextopiso.
- _____. 2013. *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto.

ÁNGEL RAMA Y ANTONIO CANDIDO: LA INTEGRACIÓN DEL BRASIL EN EL SISTEMA LITERARIO LATINOAMERICANO*

Eduardo Andrés Mejía Toro

Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil

eamejiat@unal.edu.co

El diálogo que establecen Antonio Candido y Ángel Rama busca integrar el pensamiento brasileño dentro de una tradición literaria latinoamericana. Este artículo pretende dar cuenta del diálogo intelectual como tentativa de integración de las narrativas continentales. Para ello se comparan los puntos de contacto que presentan ambos críticos a partir del concepto de *sistema literario* en el proyecto transculturador de Rama.

Palabras clave: sistema literario; transculturación; comarca cultural; Antonio Candido; Ángel Rama.

* El presente trabajo fue realizado con apoyo del Programa Estudiantes —Convenio de Pos-Graduación— PEC-PG, de la CAPES/CNPq - Brasil.

**ÁNGEL RAMA E ANTONIO CANDIDO:
A INCLUSÃO DO BRASIL NO SISTEMA LITERÁRIO
LATINO-AMERICANO**

O diálogo que estabelecem Antonio Candido e Ángel Rama busca integrar o pensamento brasileiro dentro de uma tradição literária latino-americana. Este artigo pretende dar conta do diálogo intelectual como tentativa de integração das narrativas continentais. Para isso, comparam-se os pontos de contato que apresentam ambos os críticos a partir do conceito de *sistema literário* no projeto transculturador de Rama.

Palavras-chave: sistema literário; transculturação; comarca cultural; Antonio Candido; Ángel Rama.

**ÁNGEL RAMA AND ANTONIO CANDIDO:
THE INCLUSION OF BRAZIL IN THE
LATIN AMERICAN LITERARY SYSTEM**

The dialogue initiated between Antonio Candido and Ángel Rama sought to integrate Brazilian thought within a Latin American literary tradition. The article discusses that intellectual dialogue as an attempt to integrate continental narratives. To that effect, it compares the points of contact between the critics, on the basis of the concept of *literary system* as conceived in Rama's transculturation project.

Keywords: literary system; transculturation; cultural region; Antonio Candido; Ángel Rama.

ÁNGEL RAMA (1926-1983) Y ANTONIO Candido (1918-), dos de los más representativos intelectuales latinoamericanos del siglo xx, compartieron su experiencia y trayectoria crítica en muchos aspectos. Tal vez el más importante de estos sea el empeño común de definir una *tradicción* y un *sistema* literario latinoamericanos, que abordaran los problemas literarios desde un horizonte continental: ambos trataron de construir un espacio crítico, en el cual América Latina fuese un territorio de significaciones históricas y culturales comunes, capaz de articular su heterogeneidad en una estructura global. Más de medio siglo ha pasado desde el primer encuentro de estos dos eminentes críticos en 1960, para que hoy, como diría Grínor Rojo, podamos leer su trabajo como una “carrera de postas”, pues conceptos como *sistema* o *suprarregional*, que aparecen inicialmente en *Formação da literatura brasileira* (1959) y en *Literatura e sociedade* (1965), de Candido, fueron fortalecidos por Rama en su ensayo “Diez problemas para un novelista latinoamericano” (1964), hasta su superación en obras tan fundamentales como *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) y *La ciudad letrada* (1984).

En este artículo se pretende rastrear el papel de este par de críticos en el establecimiento de los derroteros conceptuales del sistema literario latinoamericano. Así, primero abordaré el caso de Antonio Candido y el modo como lo utiliza en aras de una explicación del sistema literario brasileiro y, luego, el caso de Ángel Rama y su adaptación al contexto latinoamericano. Desde esta perspectiva, la obra del crítico brasileño y la del uruguayo giran en torno de dos preguntas centrales: ¿cómo pensar un sistema literario para América Latina que incluya al Brasil? ¿Cómo encarar la tradición literaria occidental, a partir de un enfoque latinoamericano?

Antecedentes de la conceptualización del sistema literario latinoamericano

En los estudios literarios hispanoamericanos, es un lugar común hablar de América Latina como si se tratara de una unidad bien

consolidada, utilizando este concepto regional para significar estéticamente un grupo indistinto de literaturas, que convergen alrededor de un mismo principio de identidad. Es normal, por ejemplo, vincular con este término las literaturas predominantes de las naciones americanas que comparten la tradición hispánica, dejando por fuera mundos lingüísticos tan importantes para el continente como el francés, el portugués o el holandés, para no hablar de las lenguas indígenas como el aymara y el quechua, entre otras. De ahí que, en la gran mayoría de los seminarios de literatura latinoamericana, el énfasis recaiga sobre las culturas librecas predominantes en el subcontinente: Argentina o México. Por más que, algunas veces, algún autor excepcional sea rescatado para hablar de los territorios menos letrados, léanse Lezama Lima (1910-1976) o Augusto Roa Bastos (1917-2005), por ejemplo. Los escritores brasileños, en esta perspectiva, son excluidos desde el comienzo del grupo latinoamericano, y se estudian como un fenómeno aparte, negando de entrada, con ello, una tradición de integración continental. Lo curioso, por lo menos en Brasil, es que, generalmente, se mantiene la misma distinción.

La aparición de las historias literarias en la América Hispánica coincide con la consolidación de los Estados. Ellas participan en la constitución de los proyectos de unidad nacional e incluso continental. Iván Padilla ha observado, por ejemplo, la manera como, al tomar consciencia de la producción literaria de algunas de las naciones latinoamericanas, los historiadores hicieron énfasis en valores simbólicos e identitarios comunes, vehiculados a través de la lengua, las costumbres o la religión:

La aparición de las historias de la literatura en las jóvenes repúblicas americanas da cuenta de los cambios histórico-filosóficos que viven las naciones americanas precisamente en el proceso de transformación de los rezagos del mundo colonial y la constitución de los Estados libres e independientes. Si bien en todas estas historias se piensa la literatura como un ente histórico social imprescindible para configurar la idea de lo nacional y de lo americano, las etiquetas

utilizadas para designarlas son más que simples denominaciones y encierran proyectos de unidad que en sí contienen diferencias ideológicas propias de las circunstancias históricas de cada región, diversas maneras de concebir el mundo, así como disímiles tipos de conciencia histórica que revelan la dificultad de definir las identidades hispanoamericanas. (Padilla 2010, 125)¹

Lo que en muchos casos se desconoce es que este ideario de integración “continental” no fue ajeno al Brasil, solo que aquí cobrará un matiz diferente: primero, por la diferencia lingüística y, luego, por su pasado imperial.² Desde muy temprano, existió en ambos lados del continente la preocupación por integrarse en un proyecto común: en el Brasil, como se verá a lo largo de este texto, aparece una serie de ensayos programáticos que plantean la necesidad de integrar su producción literaria al resto de América Latina. Por más que autores como José Veríssimo (1857-1916), Baldomero Sanín Cano (1861-1957), Rubén Darío (1867-1916), Manuel Bomfim (1868-1932), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), José Enrique Rodó (1871-1917), Alfonso Reyes (1889-1959), Mário de Andrade (1893-1945), Manuel Bandeira (1886-1968), Gilberto Freyre (1900-1987), Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) o Haroldo de Campos (1929-2003) realizaran

- 1 Padilla analiza, en el caso de Colombia, la *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867), de José María Vergara y Vergara; en el caso de México, la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México, desde la conquista hasta nuestros días* (1885), de Francisco Pimentel; en el caso de Chile, la *Historia de la literatura colonial de Chile* (1878), de José Toribio Medina, y, en el del Ecuador, la *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días* (1868), de Juan León Mera. El autor parte de la idea de que en las naciones hispanoamericanas la creación de las historias literarias fue asumida por las oligarquías representantes del pensamiento liberal y conservador. Según Padilla, estas formas de pensamiento proyectaron, por medio de historias de la literatura y ensayos programáticos, sistemas de valores que conformaron el debate intelectual de la época.
- 2 “La excepción es Brasil. El hecho de que prácticamente sea un continente aparte, que disponga de una lengua propia, más la decadencia larga de Portugal, la conmixtión racial original del país, ha contribuido fuertemente a desarrollar los rasgos nacionales, instaurando una literatura de las más diferenciables, autónomas, ‘nacionales’ que haya dado el continente” (Rama 1982a, 51).

diversos intentos por estudiar lo latinoamericano en una perspectiva que integrara al Brasil, tan solo después del trabajo crítico de Rama y Candido se podrá hablar de una interpretación que integre al Brasil dentro del sistema literario latinoamericano, de ahí que sea pertinente rastrear los puentes que permitieron la construcción de dicho sistema.

Después del descubrimiento de América, Portugal y España sellaron el destino de las naciones centro y suramericanas. Los dos imperios marítimos dividieron entre sí las tierras de ultramar del Nuevo Mundo, a través de la definición de los límites en el Tratado de Tordesillas, firmado el 14 de junio de 1494. Esta línea imaginaria situada a 370 leguas al oeste de las islas de Cabo Verde, en pleno Océano Atlántico, estableció los dominios de cada uno de los imperios, trayendo consigo, por reflejo, una frontera lingüística: *nem falamos espanhol* ni hablamos portugués.

Por más que el concepto *América Latina* haya sido creado en Francia, por Michel Chevalier en 1836,³ con una perspectiva integracionista, desde su origen este concepto representó un peligro para el Imperio del Brasil (1822-1889). En palabras del escritor y diplomático Joaquim Nabuco (1849-1910), en *A questão da América Latina* (1901):

Se se assumisse o tipo sul-americano, a sociedade brasileira, criada na paz e na moleza da escravidão e da liberdade monárquica enervada por uma ausência total de perigo em mais de cinqüenta anos [...] faria renuncia da sua liberdade, dos seus interesses, das suas propriedades [...]. A manutenção de um vasto continente em estado

- 3 En el campo literario, el primer autor en defender la idea de América Latina será el colombiano José María Torres Caicedo: “O desenvolvimento das ideias sobre a América Latina, na convergência de tempos e espaços históricos, é cartografado por Arturo Ardao, que nomeia, explica e situa autores, respectivas obras e ações. Nesse sentido, focaliza, inicialmente, a atuação de José María Torres Caicedo, responsável por lançar em Paris, em 1861, a base da ‘Liga Latino-Americana’, fundar a Sociedade Latino-Americana (1879) e escrever um ensaio contra o panamericanismo (1882), dentre outras ações. Com a morte de Caicedo (1889), ‘terminou a etapa fundacional do latino-americanismo’” (Ribeiro Coelho 2012, 21).

de desgoverno, de anarquia, é um fato que dentro de certo tempo a de atrair forçosamente a atenção do mundo, como afinal a atraiu o desaproveitamento da África. Como se fará a redenção dos países centro e sul-americanos? (Nabuco 2010, 305)

Poco más de medio siglo después de la creación del concepto (cincuenta y seis años), con la caída del Imperio, reaparecerá en el Brasil, ahora República, una interpretación cultural del término en la obra *A América latina: males de origem* (1903), de Manuel Bomfim (1868-1932), en la cual se destaca más el subtítulo que el propio título, pues el autor reconoce en la integración del sur del continente un problema grave de identidad:

A opinião pública européia sabe que existe a América Latina... e sabe mais: que é um pedaço de continente muito extenso, povoado por gentes espanholas, continente riquíssimo, e cujas populações revoltam-se freqüentemente. Essas coisas, porém, já lhe aparecem num vago mal limitado; riquezas, terras vastas, revoluções e povos, tudo se confunde para formar um mundo lendário, de lendas sem grande encanto porque lhes falta o prestígio da ancianidade. Onde estão essas riquezas, o que valem; como se fazem as revoluções, quem as faz, onde as fazem: são questões que se não definem, sequer, no obscuro longínquo desta visão única — a América do Sul... É dela que se fala. Mesmo quando venham nomes particularizados — Peru, Venezuela, Uruguai... Não importa: o que está ali, a imagem que se tem na mente é a da América do Sul. (2008, 4)

Históricamente es posible percibir algunos puentes de integración continental: el diálogo implícito entre Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y el Padre Antonio Vieira (1608-1697), reconocido por Jorge Schwartz en su ensayo “Abaixo Tordesilhas!” (1993, 189);⁴ la fuerte

4 A pesar del origen portugués del padre Antonio Vieira, su residencia en el Brasil y, más específicamente, el barroquismo en sus sermones lo convirtieron en una de las figuras más importantes de las narrativas en lengua portuguesa,

relación con la mitología indígena de los Andes en *O Guesa errante* (1888), de Sousândrade, o los trabajos diplomáticos de Guimarães Rosa (1908-1967) en Bogotá o de Alfonso Reyes en Rio de Janeiro. Sin embargo, estas pequeñas bases no permitieron la construcción de un *sistema literario* para el continente. Del lado de Brasil, puede decirse que José Veríssimo fue uno de los intelectuales más interesados en las cuestiones relativas a América Latina en el cambio de siglo. Con un vasto conocimiento histórico de la evolución política y literaria del continente, citando casos como los de Argentina, México, Paraguay y Venezuela, fue él, sin duda alguna, quien más detenidamente acompañó la literatura de los países hispánicos. El autor asumía, por ejemplo, en *Cultura, literatura e política na América Latina* (1895) que, al hablar de América Latina, hablaba de un “nosotros”, reivindicando el mutuo desconocimiento que prevalece en el sur del continente:

Tive já ocasião de confessar a minha ignorância das literaturas hispano-americanas. Creio que sem injustiça, associei nela a generalidade dos meus companheiros, ainda que homens de letras. Disse também que essa ignorância é recíproca, isto é, que os outros hispano-americanos (os outros escrevo porque hispano-americanos também somos nós, pois Portugal é Espanha) igualmente nada sabem das nossas letras. (Veríssimo 1986, 74)

Resulta interesante reconocer que no es casualidad que un mismo espíritu de reivindicación nacional y lingüística sea lo que traerá de vuelta la cuestión de América Latina. Pues, con la conmemoración del centenario de México (1910) y del centenario del Brasil (1922), se

tanto en el Brasil como en Portugal. A mi entender, no hubo ninguna relación epistolar o personal explícita con Sor Juana Inés de la Cruz. Su relación se debe a un comentario de Sor Juana a un texto del padre sobre las finezas de Cristo, el cual fue enviado al obispo de Puebla en la *Carta Atenagórica* (1690). Este obispo, usando el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz, publicó esas opiniones sin el consentimiento de la escritora. Para responder a lo anterior, Sor Juana escribió *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), que dio inicio a su desgracia y posterior muerte en 1695.

respirará un mismo aire en torno a la pregunta por la verdadera independencia de las repúblicas nacientes. América Latina se convierte en un discurso integrador, más que por las necesidades geográficas, históricas y culturales, por la común oposición tanto a los Estados Unidos como a los imperios europeos.

Será solamente hasta 1949 cuando un escritor brasileño y uno hispanoamericano coincidirán en la preocupación por comprender en conjunto la América Latina. El poeta Manuel Bandeira edita en Brasil *A literatura hispano-americana* (1949), al mismo tiempo que el dominicano Pedro Henríquez Ureña publica *Las corrientes literarias en América Hispánica* en Estados Unidos. Las dos publicaciones comparten un mismo sentimiento que presenciamos hasta hoy: en el caso de Bandeira, el uso indistinto del nombre América Latina para hablar de la América Hispana y, en el caso de Henríquez Ureña, las dos regiones, Brasil e Hispanoamérica, serán abordadas como un solo grupo para oponerse y diferenciarse de los Estados Unidos. Según Bandeira, “a América Hispânica, que correntemente se designa com o nome de América Latina, abarca hoje dezenove nações. Uma é de língua portuguesa, o Brasil, a de maior extensão territorial. Dezoito são de língua espanhola” (1960, 7). Casi a un siglo de distancia de la tradición latinoamericana, el principio nacionalista del siglo XIX, sobre el cual se acentuó el sentimiento independentista de las distintas repúblicas, llevó a que uno de sus principios de identidad fuera principalmente la lengua. Esta frontera permitió que un concepto como la *América Hispánica* tuviera más éxito a la hora de definir el continente, esto si acompañamos la acepción más tradicional del concepto romano, según la cual a Hispania le son equivalentes las culturas ibéricas. De ahí que podamos reconocer esa ambivalencia que permite hoy hablar, como si fueran sinónimos, de América Hispánica y América Latina.

Del lado brasileño, con respecto a la histórica distancia cultural que separa al Brasil del resto de América Latina, en un artículo publicado en el *Diário de São Paulo*, el 8 de enero de 1944, Mario de Andrade afirmó:

É dramática a situação humana do Brasil na Sul América. Nós não estamos sós, pois que nos pensam e muito, nós estamos abandonados — o que é terrivelmente pior. Um despeito é o sentimento que sopra forte e varre os corações. Nunca receio de uma grandeza hipotética, nem despeito duma superioridade que não existe. Despeito, apenas da nossa diferença. Porque, não há dúvida, entre as nossas heranças ibéricas tão unidas e superiores, nós herdamos também aquela parte cão-e- gato do destino que opõe Espanha e Portugal. E, pois que eles são muitos e nós somos um só, é nosso o mal. (Andrade 1944)

Emir Rodríguez Monegal, intelectual uruguayo, años después confirmará la misma debilidad: “Os brasileiros cultos freqüentam mais assiduamente e com maior proveito a literatura hispano-americana que seus colegas hispânicos a brasileira, devido à preguiça (ou incapacidade) de verificar se realmente o português é tão difícil de se ler” (Schwartz 1993, 185).

De un lado, está Antonio Candido con su concepto de sistema literario, con el cual consiguió explicar el nacimiento de la literatura brasileña a partir del siglo XVIII, teniendo como fundamento la necesidad de constituir una literatura y una crítica autónoma, que no por eso negará sus relaciones con sus elementos constitutivos. Del otro lado, está Ángel Rama, quien buscaba consolidar las creaciones literarias de América Latina, leídas dentro de los límites de una historia común; este objetivo lo llevó a recorrer crítica y discursivamente el continente. Esa es la base del mayor puente cultural que permitió que se reconozca una identidad cultural definida, como un proyecto que había que constituir y no que rescatar, en el continente, en la medida en que podían privilegiarse las homologías culturales sobre las diferencias lingüísticas. Rama y Candido proyectaron con su crítica una América Latina vista hacia el futuro, generando una respuesta de dimensión histórica a todos los procesos sucesivos de conquista y dominación.

A *Formação*: Conceptualización del sistema literario del Brasil

Puede decirse que el pensamiento crítico de Antonio Candido se constituye sobre una perspectiva que considera las relaciones entre literatura, cultura y sociedad, en una tentativa de interpretar los procesos histórico culturales del Brasil. No por esto, sin embargo, puede decirse que sus conceptos se limiten al nacionalismo. Lo que sucederá en el caso de Candido es que la delimitación del sistema, literario y lingüístico, coincidirá, a grandes rasgos, con el territorio político en que habita. De ahí que conceptos como *sistema* o *supraregional* consigan desbordarse no solo en el Brasil, sino también en el mundo hispánico de la mano de Ángel Rama. Razón por la cual vale la pena detenerse un poco en la comprensión de dicho sistema.

El concepto de *sistema literario* evidentemente es tomado de *Sobre la evolución literaria* (1927), de Tiniánov. Puede verse, inicialmente, como entiende el crítico ruso dicho concepto:

No tenemos una imagen totalmente correcta de la forma en que los fenómenos literarios entran en correlación: se cree que la obra se introduce en un *sistema literario* sincrónico y que allí obtiene una función. La noción de un sistema sincrónico en constante evolución es también contradictoria. El *sistema* de la serie literaria es ante todo un sistema de las funciones de la serie literaria, que a su vez, está en constante correlación con las otras series. La serie cambia de componentes, pero la diferenciación de las actividades humanas permanece. La evolución literaria, como la de otras series culturales, no coincide ni en su ritmo ni en su carácter (las series que le son correlativas, debido a la naturaleza espiritual del material que maneja). La evolución de la función constructiva se produce rápidamente; la de la función literaria se realiza de una época a otra; la de las funciones de toda la serie literaria, reclama siglos.⁵ (Tiniánov [1927] 2009)

5 Las cursivas son mías.

Candido lo adaptará al caso brasileño, caracterizando los procesos literarios por la articulación triangular de un sistema de autores, obras y lectores. De este modo, la relación entre el grupo de lectores y la obra es mediada por la imagen que estos tienen del autor: se crean así expectativas que pueden ser satisfechas, diluidas o quebradas; de la misma manera, la relación del autor con sus lectores estará mediada por las obras, y la relación del autor con su propia obra, por la imagen de lector que él tiene, a la cual responde o recusa. En consecuencia, la relación del autor, imaginaria o no, con su público real o latente, pasa a ser también un factor interno de las obras literarias, puesto que determina las decisiones estéticas.

Más allá de la dimensión sincrónica *espacial*, que en un determinado momento articula el triángulo autor-obra-público, en un sistema literario existe también una dimensión diacrónica *temporal*. El sistema literario se constituye entonces cuando autores de una generación reconocen autores, obras y estilos de otras generaciones, en su propio territorio, como parte de su identidad estética: es decir, cuando se reconocen herederos de una tradición particular ya sea para confirmarla o negarla, o ambas simultáneamente. Esto no niega la articulación, las coincidencias, las influencias recibidas o los diálogos con otras literaturas que se aprecian como modelos. Por el contrario, se afirma el carácter orgánico y articulado de las proposiciones de los intelectuales, que resuelven construir en sus regiones una literatura según la imagen de los modelos forasteros de los que dispongan, manteniendo siempre su autonomía frente a estos. Rama interpretó este presupuesto de la siguiente manera:

Una literatura es entendida, aquí, no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia real de un público consumidor vinculado a los creadores, con un conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales. Los tres sectores componen una estructura

de desarrollo histórico que por lo mismo sobrevive a las distintas etapas de integración de sus partes, imponiendo la permanencia del pasado —de un pasado vivo, que pesa y actúa— sobre las diversas inflexiones de un sucesivo presente. (1985b, 11)

Si consideramos una literatura nacional, el concepto de *sistema* envuelve también el reconocimiento de instituciones de soporte, como academias de la lengua, sistemas educativos, revistas, premios, casas editoriales y hasta bibliotecas; en fin, todas las instancias mediadoras entre el escritor y el lector que Bourdieu define bajo el concepto de *campo literario* en *Las reglas del arte* (1992). En la medida que se considera un sistema internacional progresivamente incluyente, el concepto se amplía. De este modo, hay casos de editoras que se proyectan por el continente (sobre todo en el caso hispanoamericano), revistas y premios que cubren Occidente, con una demanda creciente por la integración de los diversos sistemas nacionales. Sin embargo, permanece por encima de todo la recurrencia de un repertorio común de fuentes, imágenes, metáforas y referencias, que crean el sentimiento y la percepción de un enraizamiento, de una historia y de un ritmo común y peculiar de la vida intelectual.

De acuerdo con Candido, el sistema literario comienza en el Brasil con los árcades del siglo XVIII y se concretizará con las últimas generaciones románticas, en la segunda mitad del siglo XIX. La señal de que la literatura brasileña adquiere plena consciencia se da entonces con el ensayo *Instinto de nacionalidade* (1873), de Machado de Assis, el cual establece los hilos y las rupturas entre los escritores brasileños del siglo XVIII y los del siglo XIX. Más allá de ese argumento, Candido subraya el carácter propiamente literario de la consideración crítica, pues, para constituirse como un sistema literario nacional, es necesario que las obras, en su conjunto, sean, antes que todo, obras de literatura, con la fuerza total del término: esto es, que privilegien el elemento estético, más allá del meramente referencial o conativo, el cual llama a sus lectores a una identificación con su propósito nacionalista, así no sea de la mejor calidad.

A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas [...] Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à priedra vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta de senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao interesse e até menoscabo das nossas. (Candido 2013, 21)

Este pensamiento crítico se centrará, fundamentalmente, en la idea de que los momentos decisivos de la formación de la literatura brasileña se conformaron alrededor de la construcción de valores que justificaran el Estado brasileño. Esa concepción será plasmada por la interrelación del pensamiento ilustrado con el romántico, que expondrá los fundamentos legitimadores de la independencia del Brasil. El influjo de la ilustración, según la perspectiva de Candido, europeizó la literatura brasileña, e integró a la pequeña elite letrada (por medio de la interacción autor, obra y público) a la matriz de los valores literarios de Occidente. De hecho, este será el pensamiento crítico que se articulará en su obra *Formação da literatura brasileira*, en la cual el autor procurará desprovincializar las ideas y las letras, insertando el Brasil en el contexto de las letras universales.

Este proceso simultáneo de universalización de la cultura y aclimatación a la realidad, dice Candido, permitió al romanticismo, en un momento decisivo, tratar la literatura como un vehículo de emergencia de una consciencia nacional, como en el resto de Latinoamérica. Para el autor, en el Brasil, el romanticismo significó una toma de posición crítica frente al universalismo de la ilustración, al ser una afirmación de las peculiaridades nacionales. En este sentido, el crítico enfatiza la función social de la literatura, la cual legitima la independencia literaria, puesto que selecciona aquellas peculiaridades nacionales que pasan a ser valorizadas en el interior de la cultura occidental:

A literatura no Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por esse compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura. (Candido 2013, 18)

Contra un nativismo deformador, que se complace en juzgar la literatura latinoamericana como autóctona, esta perspectiva permite inferir que América Latina hace parte de un fenómeno cultural más amplio. Aquello que se considera como propio de su literatura es en verdad común a la literatura de Occidente, por más que presente marcas diferenciales propias. Por otro lado, se puede preguntar: ¿qué factor hace incuestionable la afirmación de que la literatura brasileña es secundaria, si no la incuestionable escala de valores que orienta la actividad crítica?

Dentro de esa línea de pensamiento, Hugo Achugar llama la atención sobre el hecho de que ser latinoamericano no es sinónimo de ser autóctono: “Não existe uma América Latina de quena, marimba e negros descalços, mas uma América Latina variada, contraditória e rica” (1985, 16). El hecho de que la cultura latinoamericana se inscriba en un patrimonio cultural más amplio no impide, sin embargo, que el funcionamiento de su literatura tenga características específicas que deben ser consideradas.

Ángel Rama conoció a Candido en 1960, cuando el escritor brasileño se encontraba en un viaje académico en Montevideo. Prontamente, Rama vio en su desarrollo teórico la llave para elaborar una visión de los procesos literarios de los países hispanoparlantes, y luego encontraría una perspectiva latinoamericanista que incluiría al Brasil. Candido reconoció en Rama:

Ele tinha um interesse pouco frequente entre intelectuais latino-americanos de fala espanhola e chegou a conhecer relativamente

bem nossa cultura e em especial nossa literatura, com a capacidade quase incrível de leitura e rapidez de percepção que caracterizava a sua inteligência luminosa. (1993, 82)

Del lado de Rama, según Rocca, este diálogo significó

la posibilidad de acercarse al más renovador de los estudiosos de una literatura desconocida para los hispanoamericanos y, de paso, le permitió el aprendizaje directo de algunas nociones que contribuirán a un método que, muy especialmente en esa época se empeña en edificar. (2001, 47)

La reflexión teórica sobre las literaturas de América Latina, practicada por ellos, apuntará a temas y problemas comunes que los dos autores se empeñarán en discutir alrededor del concepto de literatura nacional. Al respecto, el pensamiento de los dos convergerá en un punto común en el que el proceso de formación de la cultura latinoamericana será visto como algo que ocurre simultáneamente entre imitación y creación, reelaborando trazos diferenciales, que desembocarán posteriormente en las estéticas modernistas. Antonio Candido y Ángel Rama conseguirán interpretar, en un nivel literario, filosófico y científico, tanto el significado de la nacionalidad, como el papel que en ella ejercen el escritor, la tradición y el ciudadano.

Hacia un sistema literario continental

Hacia 1959, Rama pretendía realizar una lectura total de la tradición literaria uruguaya, entendiéndola como una estructura histórica en construcción, en comunión con la realidad social y política. A partir de su encuentro con Candido, Rama reconocerá la necesidad de interpretar la literatura dentro de un sistema *suprarregional* que responda a las necesidades culturales propias de cada literatura regional. Esta superación de lo nacional dejará de lado la pretensión de contener *una* literatura dentro de cartografías políticas nacionales y

comenzará a plantear la necesidad de pensar el continente en lo que llamará después *comarcas culturales*:

No basta que haya obras literarias, buenas y exitosas, para que exista una literatura. Para alcanzar tal denominación, las distintas obras literarias y los movimientos estéticos deben responder a una estructura interior armónica, con continuidad creadora, con afán de futuro, con vida real que responda a una realidad de la sociedad en que funcionan. (Rama 2001, 22)

Uno de los conceptos más importantes que acompañó esta reflexión es el de *comarca*, con el cual, desde Pedro Henríquez Ureña, ya se definía en América Latina la existencia de regiones culturales, multilingües y supranacionales, dotadas de una relativa homogeneidad o de formas aparentes de creación artística que se influyen mutuamente:

Constituimos los hispanoamericanos grupos regionales diversos: lingüísticamente, por ejemplo, son cinco los grupos, las zonas. ¿Es de creer que tales matices no trasciendan a la literatura? No; el que ponga atención los descubrirá pronto, y le será fácil distinguir cuándo el escritor es rioplatense, o es chileno, o es mexicano. [...] Hay más: en América, cada país, o cada grupo de países, ofrece recursos peculiares suyos en la literatura, a pesar de la lengua recibida. (Henríquez Ureña 1989, 48)

El concepto de *comarca* de Henríquez es enriquecido por Rama con el concepto de *suprarregional* de Candido. A través de él comprenderá y superará la disyuntiva entre el mundo rústico y el mundo urbano, las literaturas de los inmigrantes y de los inmigrados, y las diferentes modalidades de la escritura de género. Gracias a conceptos como este, es posible comenzar la observación de tendencias orgánicas supranacionales en el interior de las literaturas latinoamericanas, sin tener que buscar más sistemáticamente la comparación con las culturas europeas o norteamericanas, durante mucho tiempo

tomadas como matrices de los desarrollos del sur del continente. Puede verse la comarca de las pampas con acción en Argentina, Uruguay y el sur del Brasil; la andina iría del norte de Argentina hasta Colombia y Venezuela; la Caribeña se reconocería en el litoral atlántico de Colombia y Venezuela; la Amazonía, así como las llanuras entre Brasil y Bolivia, son inmensas comarcas independientes, del mismo modo que las de América Central.

Este segundo mapa latinoamericano es más verdadero que el oficial cuyas fronteras fueron, en el mejor de los casos, determinadas por las viejas divisiones administrativas de la Colonia y, en una cantidad no menor, por los azares de la vida política. (Rama 1982b, 58)

En “Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana” (1974), el autor uruguayo asume la tarea de pensar una literatura continental que se mantenga unida más allá de las diferencias lingüísticas. Con ello, Rama se ocupa de un proyecto cultural que trasciende las divisiones políticas, pues no se debe olvidar que, para entonces, las naciones latinoamericanas atravesaban unas condiciones difíciles, que iban desde la creación de guerrillas hasta el establecimiento de dictaduras. Surge, entonces, la pregunta por la unidad de nuestras culturas; pregunta que Rama lleva a feliz término con la interpretación de nuestra literatura como un sistema, entendido a la manera de Candido:

Hablar de una literatura regional latinoamericana era para él hablar del “sistema” de la literatura regional latinoamericana, sistema que, como le había enseñado Candido en el libro de fines de los cincuenta, debía tener tanto un punto de despegue como una línea de continuidad. Como hemos visto, el despegue Rama lo buscó, y yo creo que lo encontró, en el modernismo. (Rojo 2007, 28)

En el artículo “Diez problemas para el novelista latinoamericano” (1972), Rama concibe las literaturas latinoamericanas como divisiones

puramente históricas de la actividad literaria, según cada nación. Sin embargo, advierte que dichas literaturas se funden en una especie de bloque transnacional, constituido por ciertas regiones que pasarán por un proceso de fragmentación. Rama crea, entonces, uno de sus conceptos más conocidos cuando designa esas regiones como comarcas, definiéndolas como segmentos del subcontinente donde hay homogeneidad de elementos étnicos, naturaleza, formas de sociabilidad, tradiciones de la cultura popular, que convergen en formas narrativas.

Aflora, sin embargo, un elemento que trasciende todas las comarcas y sirve de criterio para delimitar un determinado universo literario: la lengua. Partiendo de esto, Rama define inicialmente el mundo hispanoamericano como una tradición diferente, de la cual queda por fuera el Brasil, teniendo en cuenta que una tradición no anula la otra. Para Rama, por tanto, existen dos grandes sistemas literarios separados por su lengua: Hispanoamérica y el Brasil. Posteriormente, en el estudio “Medio siglo de narrativa latinoamericana 1922-1972” (1982), Rama atenúa la dicotomía presente en esa visión y pasa a trabajar con dos niveles que se interpenetran: uno, más restrictivo, el hispanoamericano y otro, más amplio, el latinoamericano. Según este punto de vista, a partir de las últimas décadas del siglo XIX, América Latina desarrolló su sistema literario propio, en dimensión continental, y formó lo que Rama designa como “un único sistema literario común”, del cual Brasil sería parte íntegra y no simplemente un corpus paralelo:

Debe reconocerse a los escritores de la modernización el rango de fundadores de la autonomía literaria latinoamericana, en este nuevo nacimiento de la región. En el mismo tiempo en que surgen las primeras historias de las literaturas nacionales, vinculando el pasado colonial con los años de la independencia y fijando fronteras frecuentemente artificiales con las literaturas de los países vecinos, la intercomunicación y la integración en el marco literario occidental instauran la novedad de un *sistema literario latinoamericano* que, aunque débilmente trazado en la época, dependiendo todavía de las pulsiones externas,

no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores y concluir en el robusto sistema contemporáneo. (Rama 1985b, 87)

En la primera mitad del siglo xx hubo un notable cambio integrador en el panorama de las letras latinoamericanas. A partir de la Semana de Arte Moderna de São Paulo, así como de los movimientos nordestinos de la década de 1930, se constituyó la vanguardia difundida en grupos literarios en el Brasil; en Hispanoamérica surgiría una generación de creadores, sobre todo de poetas, que operarían cambios en conjunto, dando un sentido de simultaneidad a la producción literaria desde México hasta la Tierra del Fuego. Del lado brasileño, el nombre reivindicado fue el modernismo, en Hispanoamérica los artistas se denominaron vanguardistas. Sin embargo, a pesar de los nombres diferentes, estos movimientos de renovación tuvieron un ritmo común, propósitos semejantes e interfaces estéticas significativas.

Para toda América Latina, la producción literaria giró sobre el dominio de la “novedad”. Se multiplicaron las revistas y los manifiestos programáticos. *Los Nuevos* es el nombre de la revista en Montevideo y Bogotá, en el Brasil se destaca la *Revista Antropofagia*, con su reconocido *Manifiesto Antropófago*; en México surge *Contemporáneos*; en el Perú, *Amauta*; en Cuba, *Avance*.

La novedad de los movimientos consistía en que no querían tan solo superar el pasado, sino también el presente, proyectándose al futuro. Como plantea Flavio Aguiar, en muchos países los procesos rápidos de industrialización y urbanización agitaron las raíces y las tradiciones heredadas del pasado. Nuevas ocupaciones de inmigrantes reorganizaban los espacios urbanos, rurales y el paisaje cultural. Las clases medias ganaban espacio y reivindicaban más sus derechos; las oligarquías tradicionales entraban en crisis financiera, en tanto crecían los poderes de una nueva burguesía industrial y mercantil; un nuevo proletariado urbano estaba en formación; marejadas de migrantes se dirigían a las ciudades, que se convertían en metrópolis agitadas y centros de modernización; entretanto, la población rural

comenzaba a reivindicar la tierra y mejores condiciones de vida. Este fenómeno será leído en Brasil de la siguiente manera:

O processo aberto pela Revolução Mexicana, a partir de 1910, deu visibilidade mundial aos dramas do continente, onde cresceram a visão e o sentimento de que era necessário superar o seu “atraso”, atingindo de vez a “contemporaneidade” com as sociedades avançadas. Progressivamente essa forma de consciência politizou-se tanto à direita como à esquerda com a ascensão do comunismo na União Soviética, do fascismo na Itália, e do nazismo na Alemanha. (Aguiar 2013, 39)

En su impulso radicalmente innovador, las vanguardias crearon una doble tendencia en América Latina. Una buscó en el reconocimiento del público europeo, el público *universal, internacional*. La otra se fijó en la realización de cambios en la construcción de su América Latina y de su público, aunque este fuese escaso e inerte. Esas dos tendencias convivirán y se entrelazarán constantemente, según Pessoa de Olveira:

Na América Latina existiriam dois focos de vanguarda, São Paulo e Buenos Aires. Nessas duas cidades, verifica-se a ocorrência de uma vinculação com as idéias vanguardistas européias, através da proposta de uma ruptura radical com o passado e da referência a uma realidade virtual que se projeta no futuro. As vanguardas européias representariam, nesse caso, um estímulo e um modelo, imprimindo uma direção universalista à produção literária. A segunda postulação diz respeito à chamada “cor local”, que tende ao realismo, suscita o regionalismo e manifesta claramente uma certa continuidade com o passado, pois pressupõe a valorização das tradições e alimenta um certo sentimento de nostalgia, resistente às inovações do mundo contemporâneo. Mas como as tendências renovadoras se exprimiram por vezes nos termos do regionalismo, houve na América Latina uma “dupla vanguarda”, gerando uma ambiguidade de difícil solução. (2000, 100)

Al retomar las marcas de la herencia cultural, avalándolas o negándolas, el vanguardismo, afirmará Rama, en *Medio siglo de narrativa latinoamericana*, no solo inventó el futuro, también reinventó su pasado; esa relectura del pasado explicaba la ruptura con el presente, con las formas establecidas del presente, y la búsqueda incesante de lo “nuevo”. Algunas veces, estaba en aquel propio pasado, bajo la forma de tradiciones insospechadas, dispersas o perdidas, como en gran medida sucedió con las culturas indígenas y las de origen africano, y hasta con las de los inmigrantes, así como con las miradas de las minorías silenciadas.

Las vanguardias transmitieron como legado para el futuro la valorización de la excentricidad, lo que continuó a lo largo de todo el siglo xx bajo la forma de los continuos redescubrimientos de los olvidados, como sucedería con escritores como Sousândrade (1832-1902), Felisberto Hernández (1902-1964), José Asunción Silva (1865-1896) o el mismísimo Macedonio Fernández (1874-1952). Del mismo modo sucedería en la crítica, con el posterior énfasis de los estudios en las literaturas populares de cordel y en las llamadas “oralituras”.⁶

En tanto los movimientos vanguardistas se hacían notables a partir de 1920, primero por la poesía, su relectura del pasado abrió espacio para que se cuestionaran los regionalismos y las formas de las narrativas anteriores, marcadamente herederas del naturalismo francés. El cuestionamiento provocó una redefinición de esos regionalismos y realismos en toda América Latina, y abrió el camino para autores posteriores, que se formaron literariamente antes o durante la Segunda Guerra Mundial, que vieron el apogeo de su creatividad después de esta, en el periodo de la Guerra Fría, y que realizaron una

6 De acuerdo con Walter Ong, es impertinente denominar las formas artísticas orales como “literatura oral”, puesto que la raíz “littera”, que compone la palabra “literatura”, hace alusión a la escritura; por ello, “considerar la tradición oral o una herencia de representación, géneros y estilos orales como ‘literatura oral’ es algo parecido a pensar en los caballos como automóviles sin ruedas” (Ong 2006, 26). Es por esto que se hace más relevante denominar como “oralitura” la tradición oral. Así, no se desconoce su material verbal oral, pero tampoco se deja de lado su aspecto estético.

gran revolución, de dimensiones continentales, en la *intelligentsia* literaria de América Latina.

Esta es la generación en la que Rama reconoce autores como Guimarães Rosa, José María Arguedas (1911-1969), Juan Rulfo (1917-1986) o García Márquez (1927-2014), y a la que luego se irían vinculando otros autores como Érico Veríssimo (1905-1975), José Lezama Lima, Clarice Lispector (1920-1977), Julio Cortázar (1914-1984), Carlos Fuentes (1928-2012) o Mario Vargas Llosa (1936-). Generación que incluye también a poetas como Pablo Neruda (1904-1973), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Nicolás Guillén (1902-1989), João Cabral de Melo Neto (1920-1999) o René Depreste (1926-). En la crítica y en el ensayo esta es la generación de Rama y Candido, mas también será de Emir Rodríguez Monegal, Octavio Paz (1914-1998), Afrânio Coutinho (1911-2000), Arturo Ardao (1912-2003), Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005), Noé Jitrik (1928-) o David Viñas (1927-2011), entre muchos otros escritores, poetas y críticos de generaciones relativas e inclinaciones estéticas, políticas y culturales muy diferentes. Todos ellos, sin embargo, compartirán el hecho de vivir intensamente, ya plenamente maduros, los procesos de modernización desarrollados en América Latina después de la Segunda Guerra Mundial y durante la Guerra Fría.

Esta generación, con sus concordancias y polémicas, consolida aquella consciencia regional del concepto de una literatura y, por supuesto, de una cultura latinoamericana, y renueva así todas las artes en el periodo de posguerra. Rama vio en esa generación a los *transculturadores* de la literatura latinoamericana. Este concepto, *transculturación*, tomado del libro de Fernando Ortiz (1881-1969) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), se opone al de aculturación, para analizar los procesos de fusión cultural en escenarios de desigualdad social. Por “aculturación” debe entenderse un proceso en el cual culturas *subalternas* asimilan elementos de las culturas dominantes y hegemónicas. Por “transculturación” se entenderá cómo las culturas dominantes, al proponerse absorber otras culturas, también sufren modificaciones. Resulta de ese proceso

dialéctico un nuevo universo cultural, que pasa a formar una *nueva tradición*, con las contradicciones que la expresión pueda traer. Al transponer el concepto en el plano de la creación literaria, Rama incluiría los proyectos estéticos, culturales y políticos.

Dentro de este aparato conceptual, Ángel Rama, desde *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)* (1970), vería tres movimientos que darían al proceso literario continental un ritmo performativo común, que él reconocería como “irrupciones de la modernidad”. El concepto *modernidad* se convierte, entonces, en el espacio predilecto de las culturas latinoamericanas, en su fuerza inspiradora y, al mismo tiempo, en el límite que definiría, durante dos siglos, las inclusiones y exclusiones, las reinvencciones del futuro y las remodelaciones del pasado:

Al liberar a la poesía hispánica de los rezagos románticos y de las servidumbres naturalistas, conquista algo imprevisible que ya se habían propuesto vanamente los románticos, y que es sin duda algo trascendental para la cultura del continente: la primera independencia poética de América que por él y los modernistas alcanza la mayoría de edad respecto a la península madre, invirtiendo el signo colonial que regía la poesía hispanoamericana. (Rama 1970, 10)

En *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), Rama caracteriza las tres principales irrupciones de la modernidad: la primera y más antigua es la del siglo XIX, que comienza con los procesos de independencia y de búsqueda de una autonomía cultural y culmina con el Modernismo hispanoamericano (parnasianismo y simbolismo en el Brasil) en la transición al siglo XX. La segunda se da después de la Segunda Guerra Mundial: es la etapa de transculturación de la novela que, según Rama, abre el espacio narrativo para la recuperación de las dimensiones míticas de la memoria, de las narrativas orales o inmemoriales, que indagan en lo imprevisible entre la experiencia individual y su rearticulación colectiva.

Para nuestro crítico, ese será el camino común de grandes narrativas como *Grande Sertão Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, *Pedro Páramo* (1958), de Juan Rulfo, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, o *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos. Narrativas como estas articulan, en el plano de la novela contemporánea, una peculiaridad, determinante pero no exclusiva, de las culturas y de las sociedades latinoamericanas, que consiste en la dramática construcción de fronteras de exclusión para un pasado de todo aquello que no hizo parte de los procesos de modernización social, literaria y cultural, liderados por las clases dominantes y la recuperación de ese conocimiento arcaico descartado en el plano de la memoria colectiva.

Conclusiones

Lectores críticos de la experiencia latinoamericana, Ángel Rama y Antonio Candido conciben la literatura como un cuerpo orgánico, en el cual se expresa una cultura. Ambos insisten en que el texto literario dialoga con las circunstancias sociohistóricas y culturales de su aparición. Esto les permite formular la hipótesis según la cual la literatura es un sistema integrado que se nutre del constante diálogo ente el autor, la obra y el público. Rama renueva la crítica sobre el periodo modernista en América, trazando el alcance de su enfoque como el de una época cultural. Puede decirse que esa renovación es teóricamente indisociable de los presupuestos metodológicos de la *Formação da literatura brasileira*, tanto por su concepción de la literatura como sistema, como por el punto de vista crítico y de interpretación de los textos literarios.

Este hecho permite pensar en la equivalencia existente entre los procesos intelectuales brasileños y los hispanoamericanos, lo que se hace visible en el entrecruzamiento de los enfoques teóricos que implican problemas comunes de ambos universos culturales. La obra de Ángel Rama y la de Antonio Candido se concentran en el momento

de formación de sus respectivas literaturas: la brasileña, que culmina en el periodo romántico, articulada a la universalidad de los grandes problemas socioculturales de la época; y la hispanoamericana, concentrada en el momento modernista en que se consolida una lengua literaria capaz de abrigar las inflexiones y diferencias regionales en la elaboración literaria del imaginario moderno. De este modo, se integra al Brasil, por primera vez, a la literatura hispanoamericana sobre una estética y una problemática cultural común, como muestra Rama. La reflexión de ambos transita por caminos heterogéneos, pero que confluyen en una tarea común, mediada por las particularidades sociales y culturales que imperan en el continente. Se genera así una visión continental que permite superar las tradiciones nacionalistas y que le dan a nuestra América una cartografía de índole cultural.

Obras citadas

- Achugar, Hugo. 1985. "Prólogo à edição brasileira de Rama". En *A cidade das letras*, Ángel Rama, 16. São Paulo: Brasiliense.
- Aguiar, Flávio. 2013. "Ángel Rama e Antonio Candido: de um encontro feliz a um a nova realidade crítica na América Latina". En *Ángel Rama: um transculturador do futuro*, orgs. Flávio Aguiar y Joana Rodrigues, 33-45. Belo Horizonte: UFMG.
- Andrade, Mario de. 1944. "Um Sul-Americano". *Diário de São Paulo*, 8 de enero.
- Bandeira, Manuel. 1960. *Literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- Bomfim, Mauel. 2008. *A América latina: males de origem*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Bordieu, Pierre. 1992. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Candido, Antonio. 1993. "O olhar crítico de Angel Rama". En *Recortes*, 82-83. São Paulo: Companhia das letras.
- _____. 2013. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

- Henríquez Ureña, Pedro. 1989. "Caminos de nuestra historia literaria". En *La utopía de América*, 46-88. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Nabuco, Joaquim. 2010. *Essencial*. São Paulo: Penguin.
- Ong, Walter. 2006. *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Padilla, Iván. 2010. "Historicismo literario y americanismo católico hispanizante en las historias de la literatura del siglo XIX". En *Representaciones, identidades y ficciones. Lectura crítica de las historias de la literatura latinoamericana*, ed. Carmen Elisa Acosta, 123-188. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pessôa de Oliveira, Silvana. 2000. "Ángel Rama e Antonio Candido: confluências do olhar". En *Trocas culturais na América Latina*, orgs. Luis Albero Brandão Santos y María Antonieta Pereira, 97-104. Belo Horizonte: UFMG.
- Rama, Ángel. 1970. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- _____. 1982a. *La novela latinoamericana, 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- _____. 1982b. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- _____. 1985a. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- _____. 1985b. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.
- _____. 2001. "La construcción de una literatura". En *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, ed. Raúl Antelo, 21-34. Pittsburg: Universidad de Pittsburg.
- Ribeiro Coelho, Haydée. 2012. "Arturo Ardao e a integração latino-americana". En *A hora do Canadá*, Arturo Ardao, 15-26. Belo Horizonte: UFMG.
- Rocca, Pablo. 2001. "Notas sobre el diálogo intelectual Rama/Candido". En *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, ed. Raúl Antelo. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

- Rojo, Grinor. 2007. “Ángel Rama, Antonio Candido y los conceptos de sistema y tradición en la teoría crítica latinoamericana moderna”. *Caligrama* 12: 7-33.
- Schwartz, Jorge. 1993. “Abaixo Tordesilhas!”. *Estudos avançados* 7, n.º 17 (enero-abril): 185-200.
- Tiniánov, Jury. (1927) 2009. “Sobre la evolución literaria”. <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/04/tinianov-juri-sobre-la-evolucion-literaria.pdf> (consultado el 1 de octubre de 2013).
- Veríssimo, José. 1986. *Cultura, literatura e política na América Latina*. São Paulo: Brasiliense.

UNA SEGUNDA ESMÉRIA: DEL AMOR A LA LITERATURA (Y AL ESCLAVO)*

Marcos P. Natali

Universidade de São Paulo – Brasil

mpnatali@hotmail.com

El artículo analiza la reacción pública en Brasil ante la reciente denuncia de que habría racismo en las populares novelas de literatura infantil del escritor Monteiro Lobato. El objetivo es, a través de la lectura de textos producidos durante la polémica, entender mejor los posibles residuos de esclavitud en la sociedad brasileña contemporánea.

Palabras clave: Monteiro Lobato; racismo; esclavitud; literatura brasileña; literatura infantil.

* Una versión de este texto fue presentada en la Universidad Federal de Santa Catarina, en el Congreso Internacional Fluxos Literários: Ética e Estética, en junio de 2012 y publicada como “Questões de herança: do amor à literatura (e ao escravo)” (Natali 2013).

**UMA SEGUNDA ESMÉRIA:
DO AMOR À LITERATURA
(E AO ESCRAVO)**

Este artigo analisa a reação pública no Brasil ante a recente denúncia de que haveria racismo nos populares romances de literatura infantil do escritor Monteiro Lobato. O objetivo deste artigo é, por meio da leitura de textos produzidos durante a polêmica, entender melhor os possíveis resíduos de escravidão na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Monteiro Lobato; racismo; escravidão; literatura brasileira; literatura infantil.

**A SECOND ESMÉRIA:
OF THE LOVE OF LITERATURE
(AND OF THE SLAVE)**

The article analyzes public reactions in Brazil to the recent denunciation of racism in Monteiro Lobato's popular children's novels. Through a reading of the texts published during the controversy, the article aims at a better understanding of possible residues of slavery in contemporary Brazilian society.

Keywords: Monteiro Lobato; racism; slavery; Brazilian literature; children's literature.

NO PARECE RECOMENDABLE EMBREÑARSE EN el pantano en que se transformó la polémica reciente en torno a la existencia de racismo en la obra del escritor brasileño Monteiro Lobato, controversia disparada por una queja protocolada en el Consejo Nacional de Educación en 2010. Había, en la discusión, algo de tóxico, que parecía contaminar no solo la posibilidad de debate, sino inclusive la explicitación de las diferentes posiciones posibles en la contienda. La representación dominante de la disputa que se cristalizó durante los meses en que el asunto estuvo en la agenda pública parece poco productiva, de tal forma que la sensación, al ingresar en el terreno en litigio, es de estar cayendo en una trampa. La dificultad viene de la percepción de que hubo, en la representación predominante del debate, algo que podría ser denominado como un “deseo de caricatura”: la pretensión de hacer que la posición del otro, en particular la postura crítica ante la obra de Monteiro Lobato, resbalara hacia el cómic, volviendo innecesaria inclusive la formulación y explicitación de la oposición a ella. Si el adversario es tan frágil, inclusive la crítica, para no decir la lectura, se vuelve dispensable, y basta el anecdotario sarcástico y folclorizante.

Vuelvo a la querrela aquí, sin ser estudioso de las áreas a las que pertenece la controversia —no soy especialista ni en literatura infantil ni en literatura brasileña—, precisamente porque fue un recurso recurrente en el episodio la sugerencia de que la propia discusión sobre el racismo en la obra de Lobato (principal escritor de literatura infantil del país, autor de la popular serie de novelas *Sítio do Picapau Amarelo* [*El rancho del pájaro amarillo*]) sería desde luego ilegítima, como si la formulación de la cuestión ya fuera prueba de la falta de pertenencia a la tradición nacional, y como si esa característica, a su vez, fuera motivo suficiente para la descalificación. Ante esa situación, la tarea en un ejercicio como el que intentaré aquí consiste en provocar algún desplazamiento en la representación preponderante del campo y del debate, con el fin de insertar alguna inestabilidad en las certezas solidificadas en páginas de periódicos, cartas públicas y manifiestos colectivos durante el tiempo en que el debate persistió.

Para empezar, deajo aquí, casi como epígrafe, la descripción de una escena narrada por la crítica literaria Leyla Perrone-Moisés en su testimonio en la Academia Brasileña de Letras en mayo de 2005 (antes, por lo tanto, de la polémica):

Todo autor de biografía tiende a comenzar por la infancia. En la autobiografía intelectual, necesariamente, son los primeros libros, las primeras lecturas. El primer libro que leí en mi vida, a los cinco años, se llamaba *Rosa Maria no Reino Encantado*, de Érico Veríssimo. [...] En seguida, pasé a Monteiro Lobato. Sobre eso, voy a decir algunas cosas porque, si no son importantes, al menos dibujan una figura. Pasé la infancia en un pueblito de Minas Gerais, Passa-Quatro, en un valle de la sierra de Mantiqueira [...]. En nuestra casa teníamos un patio muy grande, con muchos árboles frutales, y llevábamos una vida casi de rancho. Entonces leí a Monteiro Lobato en un contexto como el del rancho del pájaro carpintero amarillo, porque leía sus libros sobre un árbol, un zarzal que yo consideraba mío. Subía, me sentaba en una rama allá arriba, y así leí toda la obra de Monteiro Lobato. No había un Rabicó [un puerco que es personaje de las novelas], pero había gallinas, etc. Y yo tenía una tía Anastácia, porque la cocinera era una negra muy oscura que, de un modo políticamente incorrecto, tenía el apodo de *Vavão*. Era como nosotros, niños, pronunciábamos “*carvão*” [*carbón*]. Pero creo que ella misma se puso el apodo *Vavão*. (335)

Primero, el episodio en sí interesa, entre otros motivos, por haber sido un momento raro, en el que cuestiones propias de la teoría literaria ocuparon páginas más allá de las bibliotecas académicas, en una discusión que era, en última instancia, sobre el concepto de literatura y la relación entre ética y estética. El caso empezó en 2010 con una queja registrada por Antonio Gomes Costa Neto, quien alegaba que

había contenido racista en la novela *Caçadas de Pedrinho* [*Las cacerías de Perucho*]. El libro ha sido editado en Brasil desde 1933, cuando fue adaptado de la anterior *Caçada da onça* (de 1924), y actualmente es utilizado en los primeros años de escuelas del Distrito Federal, donde reside el autor de la denuncia. La solicitud pedía al Consejo Nacional de Educación (CNE) la abstención del uso de material didáctico racista en las escuelas locales, y recordaba que la obra había sido seleccionada también para el Programa Nacional Biblioteca de la Escuela en 2003.

El primer parecer solicitado por el CNE, redactado por la profesora Nilma Lino Gomes y aprobado en septiembre de 2010, sugirió, como interpretación de la queja presentada, que

la advertencia y la denuncia en relación a la adopción de ese libro y de otras obras que contengan estereotipos raciales deben ser entendidas como parte del proceso democrático e integra el debate público y el ejercicio de control social de la educación por la comunidad escolar. (Gomes 2010, 5)

El parecer en seguida recomienda, como primera medida en respuesta a la denuncia, la

inducción de una política pública por parte del Gobierno del Distrito Federal junto a las instituciones de enseñanza superior —y, también, de educación básica— con el objetivo de formar maestros capaces de lidiar pedagógica y críticamente con el tipo de situación descrita por el solicitante, o sea, obras consideradas clásicas presentes en la biblioteca de las escuelas que presenten estereotipos raciales. (5)

El parecer concluye que, en el aula, “es posible utilizar autores de la literatura brasileña que traten directa o indirectamente la temática racial”, siempre “que el profesor tenga creatividad para destacar los puntos interesantes del texto” y sean leídos con atención ante la posibilidad de reforzar estereotipos a través de la lectura de las

obras, si estas no son “trabajadas de manera crítica por la escuela” (5). Además de esas orientaciones, se señalaba que, en el caso del Programa Biblioteca de la Escuela, cabía al Ministerio de Educación seguir los criterios establecidos por su Coordinación General de Material Didáctico, buscando así en la selección de libros obras que “primen por la ausencia de prejuicios y estereotipos, no seleccionando obras clásicas o contemporáneas con ese tono” (5). Cuando las obras seleccionadas presentaran contenido discriminatorio, algo que el parecer juzgaba que era válido para *Caçadas de Pedrinho*, se recomendaba la inserción en el texto de una “nota aclaratoria” que alertara al lector sobre la existencia de estudios recientes que discuten la presencia de estereotipos racistas en la literatura brasileña.

Aunque el documento inicial no defendía la prohibición de la circulación de la obra ni abogaba por la prohibición de su uso en el aula, la reacción al documento y a la polémica suscitada en varios ambientes llevaron al CNE a solicitar un nuevo parecer a la misma relatora —doctora en Antropología por la Universidad de São Paulo y docente en Administración Escolar en la Universidad Federal de Minas Gerais—, que buscó elucidar lo que ya estaba en el primer texto, o sea, que no había veto a la obra de Lobato —los encabezados de los artículos de los periódicos ya anunciaban que el Consejo quería “vetar un libro de Monteiro Lobato en las escuelas” (Pinho y Nublat 2010)—. El segundo parecer añadió, entre otros, variantes que señalaban que si, de hecho, “más allá de un papel meramente reactivo, el sistema jurídico atribuye expresamente al Estado brasileño el deber de implementar una política educacional igualitaria desde el punto de vista étnico-racial”, y si existen dudas “sobre la obligación legal y el substrato moral que vinculan la política educacional al deber de cohibir la divulgación de ideas que estimulen, inciten o induzcan al prejuicio o a la discriminación raciales”, por otro lado, y al mismo tiempo, “una sociedad democrática debe proteger el derecho a la libertad de expresión y, en ese sentido, no cabe veto a la circulación de ninguna obra literaria y artística” (Gomes 2011, 8).

Entre el reconocimiento del derecho a la libertad de expresión y la consideración del deber del Estado, difícil de negar, de promover una educación antirracista, el parecer intenta situarse en un lugar de enunciación complejo y delicado, lugar que las reacciones contra él intentaron sabotear. A pesar de las explicaciones recurrentes, inclusive explícitas,

muchos entendieron que se trataba de veto a la obra literaria de Monteiro Lobato, aunque el Consejo Nacional de Educación haya aclarado, en nota oficial y en artículo firmado por esta relatora y por sus dirigentes, que ese no era el tono del parecer aprobado por la Cámara de Educación Básica. (Gomes 2011, 2)

Lo que se vio fue la acusación generalizada de censura a la obra de Monteiro Lobato, con manifiestos colectivos de escritores y manifestaciones de estudiosos y de asociaciones profesionales, como la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC) y la Academia Brasileña de Letras. En la carta pública de la ABRALIC, firmada por Marilene Weinhardt, presidente de la asociación, esta “declara su defensa a la libertad de expresión y al amplio acceso de maestros y demás lectores a todas las formas de producción literaria”, y anuncia además su “desaprecio por posiciones que subestimen la fuerza humanizadora de la lectura del texto literario” (Weinhardt 2010, s.p.). En la misma línea, Marisa Lajolo, autora de diversos estudios sobre la obra de Monteiro Lobato, explicaría en otro texto que la

libertad del lector vive sufriendo atropellamientos. De vez en cuando, educadores de todas las instancias —del aula al Ministerio de Educación— manifiestan desconfianza ante la capacidad de los lectores de ubicarse *de forma correcta* frente a lo que leen. (2010, s.p.)

El episodio, según ella, daría

señal verde para una literatura autoritariamente autoamordazada. Y este nuevo modelito de la mordaza tal vez sea más pernicioso que la ostensiva quema de libros en la plaza pública, número horrendo pero que de vez en cuando entra en cartelera en la historia de esta nuestra *Patria amada idolatrada salve salve* [verso del himno nacional brasileño]. Y sálvese quien pueda... porque esta vez la censura no quiere determinar apenas qué se puede o no leer, sino que es más sutil, al determinar ¡cómo se debe leer lo que se lee! (s. p.)

Hay, en el texto de Lajolo, la reivindicación genérica de la capacidad que la literatura tendría de provocar reflexión, mientras se busca impedir ciertas indagaciones surgidas de la lectura de una obra específica. Hay una denuncia de las tentativas de determinar la forma de recepción de una obra, mientras se propone cómo, finalmente, la literatura debe ser leída. Movimientos muy semejantes aparecen en la carta de Sandra Guardini Vasconcelos, también profesora universitaria de literatura, publicada en el periódico *Folha de São Paulo* en noviembre de 2010:

Ante el estado de bancarrota de la educación en el país y la enfermedad crónica que es la mala formación de los maestros de la educación básica, el CNE receta como medicina el libro con bula. En vez de atacar las causas, cuidan los síntomas. Es temerario y peligroso el proceso de higienización de la literatura, que tiene entre sus propiedades hacer pensar. (s.p.)

El tono exaltado de los textos, su sarcasmo y sus frases de impacto, aliados a la invocación del fantasma de la censura (aunque no parece ser exactamente censura lo que estaba en el horizonte), permiten llegar a la conclusión de que las reacciones sirvieron precisamente para impedir que el conflicto se agudizase, bloqueando inclusive la constatación precisa de lo que estaba en disputa en el debate y qué se cuestionaba.

La mención de la amenaza de censura parece haber funcionado sobre todo como distracción, fragilizando la discusión sobre el mérito de la denuncia y obstruyendo el reconocimiento de indagaciones propiamente políticas. En fin, ¿cuál es, y cuál debe ser, la relación entre enseñanza y racismo, literatura y ética, pedagogía y dogma, literatura nacional y violencia? Y mientras eso pasa, seguimos sin un vocabulario público para hablar de racismo, sin un archivo de testimonios sobre racismo reconocido socialmente, sin la aceptación de la existencia de diferentes posiciones dentro del campo, sin una teoría sobre cuestiones raciales que haya logrado inserirse en el lenguaje público preponderante. Cuando se instala en primer plano, como si fuera la cuestión en disputa, la amenaza de censura, en oposición a la libertad de expresión, es posible contornar la discusión sobre la relevancia de lo que se está diciendo, presentando como causa algo libre de controversia y haciendo innecesaria la defensa de otros aspectos de la cuestión, menos unánimes que la “libertad”.

En realidad, la reivindicación que surgió en reacción al documento del CNE no parecía ser exactamente del derecho a la expresión, como ella se presentaba, sino del derecho a un decir monológico, a un decir sin respuesta. La situación recuerda otro incidente reciente, este en Buenos Aires, el cual fue analizado hace poco tiempo por Raúl Antelo en “A desconstrução é a justiça”. En el debate en torno a la invitación a Mario Vargas Llosa para participar de la Feria del Libro de Buenos Aires, el director de la Biblioteca Nacional de Argentina, Horacio González, sugirió en una carta que la conferencia del escritor peruano ocurriera en un momento que no fuera la apertura, como había sido programado. Durante el episodio, en la repercusión en la prensa y en la respuesta del propio Vargas Llosa, también se invocó la amenaza a la libertad y la posibilidad de que una discusión política fuera rápidamente reducida a “un gesto de censura e intolerancia, en lugar de pensar justamente que no es que no hubiese tolerancia, lo que no había era indiferencia”, como observó el escritor Martín Kohan, citado por Antelo, quien a su vez completa:

la paradoja es innegable: para salvar la libertad formal de poder abrir la boca, se cierra, sin cualquier comedimiento, la boca del director de la Biblioteca. Horacio González no tiene el derecho a opinar y es censurado, de hecho, no por el Estado, sino por el consenso y el sentido común de la prensa y del *establishment*. (2012, s.p.)

En el caso brasileño, la temperatura de la discusión se elevó por tocar cuestiones sensibles relacionadas con la herencia cultural nacional. En primer lugar, la controversia desestabilizó la armonía de la escena (imaginada) de la iniciación del niño en la literatura del país —y por eso son relevantes relatos como el de Leyla Perrone-Moisés sobre su infancia en Passa-Quatro—. Es *como si* la escena descrita en su testimonio, con todo lo que reverbera, en particular la localización de la introducción a la lectura en el espacio doméstico de la familia y del privilegio, fuera una especie de patrimonio nacional que debe ser generalizado; *como si* el ingreso al mundo de las letras tuviera que ser el recibimiento de una herencia que incluye la naturalización de cierta visión de mundo; *como si* la propia existencia de la cultura nacional dependiera de la capacidad de preservar lo que hay en esa escena original de confluencia entre literatura y poder. “Perpetuar eso parece ser patriótico, ese racismo que ‘es parte del patrimonio cultural de todos nosotros’” (2011, s.p.), escribiría después la novelista Ana Maria Gonçalves, criticando una carta pública firmada por varios autores de literatura infantil brasileña.

El manifiesto colectivo comentado por Gonçalves, y firmado por Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos de Queirós, Lygia Bojunga, Pedro Bandeira, Ruth Rocha y Ziraldo, incluía además una curiosa autoabsolución, cuyo gesto discursivo fue común durante la polémica:

Ninguno de nosotros, ni los más vividos, tiene conocimiento de que los libros de Lobato nos hayan transformado en personas desagregadas, intolerantes o racistas. Al contrario: con él aprendimos a amar inmensamente este país y a alimentar la esperanza en su futuro. (Machado et al. 2010, s.p.)

La herencia en cuestión parece ser entonces una visión de mundo autorizada y presentada como general y, más que eso, como *necesaria* (“ninguno de nosotros”, etc.). Pero lo que está en cuestión es también una lengua, o una disputa en torno de esta, inclusive la lengua en la que se formula la cuestión de la herencia y la tradición. Si, como propuso Jacques Rancière, la política es una forma específica de comunidad en la cual son compartidos objetos y reconocidos sujetos que podrán reclamarlos y debatir sobre ellos (Rancière 2001, 3-4), la cuestión de la lengua no sería exactamente una entre otras dentro de la esfera de la política: sería la propia política, que pasaría aquí a ser vista como el conflicto sobre qué podrá ser considerado habla humana y, consecuentemente, ser escuchado y registrado, al volverse parte de una cultura común, diferente del gruñido, del roznado, del murmullo. Como la herencia es vista como fundamental para la existencia de una cultura nacional, y como ella es en alguna medida la propia creencia en la existencia de una cultura nacional, la disonancia es rápidamente pintada como una deformación en el sentimiento patriótico —resultado de no haber aprendido “a amar inmensamente este país”, tal vez—.

En el debate sobre el racismo en la obra de Lobato, muchos comentaristas insinuarán precisamente que hay algo de sospechoso e impropriamente brasileño en el origen de las quejas. El autor de cómics Ziraldo, por ejemplo, dirá que “esa gente que se pone a copiar cosas americanas sin sentido crítico es muy molesta. Buscan racismo en todo” (Francisco 2010, s.p.), mientras la escritora Ruth Rocha considerará “ridícula esa moda de lo políticamente correcto. Tiene buena intención, pero es copiada [*macaqueada*] de los americanos” (s.p.). En la revista *Veja*, Lya Luft pedirá que la “tragedia”

no empiece entre nosotros proscribiendo un libro infantil de Monteiro Lobato, el más brasileño de nuestros escritores: será una ola del mal, una nueva caza a las brujas, señal de vergüenza para nosotros. No combina con nosotros. No combina con uno de los lugares en esta conflictiva y complicada Tierra donde las etnias todavía

conviven mejor, a pesar de los problemas —debidos en general a la desinformación y a la inmadurez—: Brasil. (2010, 26)

Por todo eso son significativas las marcas en los libros de Lobato que señalan la rareza del habla de tía Nastácia, principal personaje negro de las novelas, que llama a un “fenómeno” “felómeno”, que se refiere confusamente a una “niña de propicios” y que llama a un rinoceronte “buey” (Lobato 2008, 27-33), y que la sitúan casi como un elemento extranjero incrustado en la lengua. Y ganan relevancia, en ese contexto, las referencias recurrentes no solo a la piel de tía Nastácia y a su color, menciones que resaltan una corporeidad extraña, sino específicamente aquellas que enfatizan su *boca*: “refunfuñó [*resmun-gou*] la prieta, colgando el morro [*beicho*]” (31), relata el narrador de *Caçadas de Pedrinho*, en una de muchas alusiones similares.

Cuando, además de extranjerismo, la alegación es que la crítica se hizo desde el desconocimiento, la pertenencia a la cultura nacional se vuelve análoga a una interpretación específica de su sentido. En una nota publicada por la Academia Brasileña de Letras, por ejemplo, se lee que “es necesario que los maestros y los formuladores de políticas educacionales hayan leído la obra infantil de Lobato y estén familiarizados con ella. Entonces sabrían que esos libros son motivo de orgullo para una cultura” (2011, s.p.), mientras Ruy Castro alega que “las personas que acusan a Monteiro Lobato de racismo y de querer ‘extinguir la raza negra’ seguramente nunca leyeron una línea de lo que escribió” (Nigri 2011, 26). Así, todo parece sugerir que aquí familiaridad significa compartir cierta lectura de la historia nacional y de la tradición literaria, y que *leer* es equivalente a *adherir*. Como observó Marcos Siscar sobre la acusación de ilegitimidad a ciertas corrientes de la crítica literaria brasileña, para participar en la tradición brasileña parece necesario primero “identificarse con las cuestiones teóricas que *ya* están asociadas a esa localidad” (2006, 110-111). La prueba de familiaridad y legitimidad es compartir las presuposiciones y la perspectiva preponderante, precisamente lo que se buscaba criticar en el incidente. Dado el asunto en debate, el gesto

que excluye la posibilidad de la lectura disonante —la mala fe y la ignorancia como las únicas explicaciones posibles para la discordancia— acaba teniendo como resultado la interdicción de la verbalización de las consecuencias del racismo en la tradición cultural nacional, como si la mera expresión de contrariedad fuera la traición a un pacto antiguo, tal vez el pacto de la propia formación de la nación: el elemento negro (un personaje literario, por ejemplo) será asimilado por la cultura nacional como parte de su auto representación, pero necesariamente de manera subalterna; la posibilidad de la “suavidad” de esa asimilación será la propia imagen de la nación (su otra cara es la hostilidad que emerge cuando el afecto es rechazado).

En cierto sentido, la trama de los libros infantiles de Lobato ya es una fantasía de una infancia que debe ser resguardada, además de la propuesta de una forma para su recreación. (Sería difícil definir cuánto de esa imagen fue filtrado por la televisión y determinar en qué medida fue la serie televisiva, basada en los libros, la que ofreció al niño —sentado inmóvil frente al aparato— la imagen de otra infancia, en el rancho de la familia, imagen que luego sería incorporada como propia). La historia familiar, presentada como justificación, también apareció con frecuencia en los debates, como en el texto de Rubem Alves publicado durante la discordia. Después de la referencia a lo “políticamente correcto”, algo presente en casi la mitad de las materias de opinión (Feres, Nascimento y Eisenberg 2012), y la mención ya esperada a la censura —“Monteiro Lobato ya no puede frecuentar las escuelas”, declara Alves (2010, s.p.)— el autor confiesa estar espantado. “Me sentí amenazado”, escribió. “Tuve miedo de que me descubrieran racista también. Tantas palabras prohibidas ya dije”. Y entonces se acuerda de un episodio de su infancia:

En aquellos tiempos, tiempos todavía con olor a esclavitud, había una costumbre... las familias negras pobres con muchos hijos, sin recursos para mantenerlos, los ofrecían a familias ricas, blancas, para criarlos y ponerlos a trabajar. Así era la vida. Fue así en mi casa. Vino a vivir con nosotros una niña de unos diez años,

Astolfina, apodada Tofa. Escribí sobre ella en mi libro de memorias [...]. Ocurre que, al contar su historia, usé una palabra que era parte de aquel mundo: “*crioulinha*” [criollita]. Así se decía porque esa era la palabra que era parte de aquel mundo. Imagínense si, obediente al “lenguaje políticamente correcto”, yo, hoy, hubiera escrito en mi libro “una joven de ascendencia afro”. (Alves 2010, s.p.)

Como una especie de represalia al atrevimiento de la crítica (imaginada por él), el autor declara en tono gracioso el aniquilamiento de la persona implicada en su relato, como forma de anulación de la ansiedad generada:

Estoy, asimismo, tomando mis precauciones. Para que no pongan mi libro en el “Índex” voy a borrar la palabra “*crioulinha*” del texto y, siempre que necesite referirme a la Tofa, diré que era una gobernanta suiza pelirroja, uniformizada de blanco y de gorro para evitar que hilos de su pelo cayeran en la comida... De esta forma, mi libro, purificado del racismo, podrá frecuentar las escuelas. (s.p.)

Jugamos según mis reglas, parece decir el autor, o entonces no hay juego, transformando a Astolfina en víctima sacrificial en beneficio del sentido del humor, de la ligereza, de la literatura, del placer.

También son numerosas, en los textos sobre el episodio, las referencias a la amenaza al placer, que necesitaría por lo tanto ser resguardado, como ocurre en la conclusión de un artículo de André Nigri, en el cual, después de un amplio registro de los elogios en cartas de Lobato a la eugenesia, al Ku Klux Klan y al racismo, se decreta que “las alusiones racistas a tía Nastácia no acaban con el placer de la lectura” (Nigri 2011, 33).

La dificultad para escuchar las quejas, y la violencia de las reacciones contra ellas, puede tener relación con la reivindicación de algo como un derecho al afecto —o mejor, a la construcción retrospectiva de la experiencia histórica y familiar bajo la luz del afecto—. En la fantasía de Rubem Alves, por ejemplo, el castigo a Astolfina está

cerca de la acusación de ingratitud, como si ella hubiera respondido de forma desleal a la hospitalidad ofrecida por la familia. Se reivindica de esta manera el derecho a narrar esa historia —las historias de “Vavão”, de Leyla Perrone-Moisés; de “Tofa”, de Rubem Alves; de la tía Nastácia, de Monteiro Lobato— de determinada forma, mientras en Lobato la escena de iniciación es a la vez texto y contexto, espacio para la introducción a la literatura y uno de los temas de la obra en sí. Representaciones de la escena de introducción a la literatura aparecen en varias novelas de Lobato, inclusive con la oposición, en el libro *Historias de tía Nastácia*, entre el saber culto de doña Benta y los cuentos populares narrados por la tía Nastácia, a los cuales los niños reaccionan con hostilidad, pues la narración frecuentemente asocia a Nastácia con el temor, la superstición y lo irracional.

También es el afecto el elemento central en la afirmación de Ziraldo, citada por Ana Maria Gonçalves, y en este caso el sentimiento sirve de base para la negación de la existencia de racismo en Brasil: “El racismo contiene odio. El racismo sin odio no es racismo. La idea es acabar con esa tontería de pensar que somos racistas” (Gonçalves 2011, s.p.). La propuesta gana forma visual en el dibujo hecho por el autor de cómics para un grupo carnavalesco de Rio de Janeiro, en el que un Monteiro Lobato indignado (y de traje y corbata) aparece abrazado a una mujer negra (y semidesnuda), preguntando “¿qué mierda es esa?”, incrédulo ante el hecho de verse criticado y, al mismo tiempo, reafirmando, con la mano que detiene la cadera de la muchacha, un derecho que sería suyo. (Frente al rostro sonriente de la mujer en los brazos de Monteiro Lobato, Ana Maria Gonçalves imagina escucharla decir: “Solo me duele cuando me río” [2011, s.p.]).

La figura de Nastácia, con su cariñosa ambivalencia, subordinada y familiar, no es una excepción o un desvío en la historia de la cultura nacional: es la actualización de la propia estructura afectiva del esclavismo local. En su *Abolicionismo*, después de comentar que las descripciones de esclavos escapados en los anuncios de periódicos locales de forma rutinaria incluían referencias a cicatrices

producidas por castigos sufridos, Joaquim Nabuco señala que en los mismos periódicos

se encuentran, por fin, declaraciones repetidas de que la esclavitud entre nosotros es un estado muy blando y suave para el esclavo, de hecho mejor para este que para el señor, tan feliz en la descripción que es posible suponer que los esclavos, si fueran consultados, preferirían el cautiverio a la libertad, lo que comprueba apenas que los periódicos y los textos no son escritos por esclavos, ni por personas que se hayan situado mentalmente por un segundo en su posición. (1988, 95)

Pero fue la afirmación del carácter blando del tratamiento dado a esclavos en Brasil lo que se firmaría en el país, como observa Flávio Rabelo Versiani, para quien la idea tiene orígenes en el siglo XVIII (2007, 166). De hecho, inclusive en la autobiografía escrita por Nabuco algunos años más tarde, la representación de la supuesta amenidad de la esclavitud brasileña, ya libre de la ironía presente en el tratado abolicionista, será mucho más ambivalente y difícil de interpretar: “La esclavitud permanecerá por mucho tiempo como la característica nacional de Brasil. Ella difundió por nuestras vastas soledades una gran suavidad”. Y completa con un relato personal: “En mi caso, la absorbí en la leche negra que me amamantó; ella me envolvió como una caricia muda toda mi infancia” (1997, 129).

En el momento en el que tuvo que alejarse del espacio de esa infancia, Nabuco escribiría que

dejaba así mi paraíso perdido, pero perteneciéndole para siempre...
Fue allí que escavé con mis pequeñas manos ignorantes ese pozo de la infancia, inconsolable en su pequeñez, que refresca el desierto de la vida y lo vuelve para siempre, en ciertas horas, un oasis seductor.
(1997, 132)

La infancia es aquí propietaria (del adulto) y también de cierto modo su destino final.

El trazo todo de la vida es para muchos un dibujo del niño olvidado por el hombre, pero uno al cual tendrá siempre que restringirse sin saberlo... De mi parte creo no haber nunca transpuesto el límite de mis cuatro o cinco primeras impresiones... Los primeros ocho años de la vida fueron así, en cierto sentido, los de mi formación, instintiva o moral, definitiva. (126)

Para concluir, Nabuco resume su relación, ya en la vida adulta, con el esclavismo:

Yo combatí la esclavitud con todas mis fuerzas, la repelí con toda mi conciencia, [...] y, sin embargo, hoy que está extinta siento una singular nostalgia, que mucho espantaría a un Garrison o a un John Brown: la nostalgia del esclavo. (128)

Interesa en Nabuco, por todo lo que su texto puede iluminar de la cuestión abordada aquí, la idea de una influencia que él definirá como “de fondo hereditario”, asociándola a su padre, además de la percepción del carácter ineludible de la experiencia de la infancia. Es también algo del orden de la preservación de una experiencia de la esclavitud, atada indisolublemente a la historia familiar, o tal vez inclusive al deseo de su repetición, lo que Pedrinho, personaje de los libros de Monteiro Lobato, imagina en el comienzo de *Historias de tía Nastácia*. Al investigar cuentos populares, el niño se acuerda de una “negra vieja”, “de nombre Esméria, que fue esclava de mi abuelo. Todas las noches ella se sentaba en la terraza y contaba historias y más historias. ¿Y si la tía Nastácia fuera una segunda tía Esméria?” (Lobato 2002, 8).

En una carta a Godofredo Rangel, Lobato describe la literatura como “un proceso indirecto de practicar la eugenesia”, refiriéndose a su novela adulta *El presidente negro* como un “grito de guerra

pro-eugenesia” y un intento de “vulgarizar esas ideas” (Gonçalves 2011, s.p.). (La eugenesia, por cierto, endosada por Lobato durante décadas y jamás rechazada públicamente, no es otra cosa sino el anhelo por un principio que controle la transmisión de la herencia, restringiendo su dispersión). Más común, entre los textos contrarios a las críticas a la obra de Lobato, fue el recurso a una concepción de literatura que reivindica su inmunidad a cualquier cuestionamiento ético, con el rechazo a evaluaciones “morales”, “éticas” o “políticas” de obras literarias o su reducción a instrumento pedagógico. Se propone, en este caso, algo como el blindaje de la literatura a indagaciones externas (como en la economía discursiva del chiste, que puede al mismo tiempo herir y presentar su coartada: ¡pero era solo un chiste!).

Hay variantes de ese modo de comprender lo literario en diversas corrientes críticas del siglo xx, pero para su contrapunto encontramos en Emmanuel Lévinas críticas severas a la exigencia, hecha en nombre de la literatura y el arte, a un derecho a la ausencia de respuesta a las demandas del otro. Para Lévinas, al negarse a reconocer a cualquier maestro y eximir al artista de cualquier deber, el arte manifestaría el deseo de volverse inmune a toda acusación, sin que nada pueda serle imputado o atribuido (2001, 63). Pero, inclusive en Derrida, en cuya obra hay figuraciones mucho más favorables de lo literario, la ausencia de respuesta que caracteriza a la literatura no será apenas fuerza, sino también, simultáneamente, debilidad y riesgo, lo que hace imposible definir de antemano cuál será en cada caso particular. La irresponsabilidad —la negación a responder— puede ser un deber de la escritura, cuando se encuentra frente a las exigencias del poder. Sin embargo, no es solo a él al que se le niega una respuesta, sino a cualquiera. Así, la “institución anti-institucional” que es la literatura puede ser tanto subversiva como conservadora —es más: su conservadurismo puede venir tanto de su institucionalidad como de su naturaleza anti-institucional (Derrida 1992, 58)—.

En el caso de la contienda en torno a Monteiro Lobato, la dificultad especial es que la afirmación del carácter anti-institucional de la literatura surge de las profundidades de las instituciones, como

si la reivindicación fuese al mismo tiempo, y de modo indisociable, de libertad y seguridad. Así, la crítica a la instrumentalización de la literatura y a su utilización como herramienta pedagógica coincide con la defensa de la presencia de la literatura en el aula, y en particular de la obra de Monteiro Lobato, en la única cuestión que, desde el inicio, estuvo en juego (dado que ni la venta ni la circulación de la obra fueron prohibidas). Sin duda, la presencia de un título en los programas gubernamentales de fomento a la lectura tiene como consecuencia la venta de un número considerable de ejemplares al Estado; de tal forma que la reivindicación de “libertad”, cuando es presentada como contraria a las restricciones impuestas por la escuela o el Estado, también parece buscar para el espacio escolar la lógica del mercado, donde el derecho a la libre circulación de mercancías sería inalienable. Es posible que el temor a un control más rígido del acceso a la escuela por parte de la industria editorial no haya sido una preocupación menor entre algunos participantes en la polémica.

Sería necesario examinar de qué manera puede ser una contradicción performativa afirmar, en la institución pedagógica, estar en contra de la instrumentalización de la literatura, del mismo modo que sería necesario comprender el malabarismo argumentativo de la carta pública de la ABRALIC, principal asociación profesional de profesores universitarios de literatura, en un raciocinio que también fue común: primero, son repudiados los “procedimientos que borran artificialmente la diversidad y complejidad de las representaciones de la sociedad presentes en la producción literaria de cualquier época” (Weinhardt 2010, s.p.); son rechazadas las “formas de abordaje de la literatura y el arte que se limiten estrictamente a la dimensión del contenido, minimizando la relevancia de su función estética”, y son refutadas las “tendencias que sometan los repertorios literarios a formas de revisionismo pautadas por propósitos de higienización de cualquier orden”, para que entonces se concluya con la afirmación de la “fuerza humanizadora de la lectura del texto literario, por su capacidad de propiciar la experiencia del desplazamiento del ser humano más allá de sus vivencias individuales o grupales, una forma

notable de combate a la ignorancia y superación de prejuicios”, ya que las “prácticas de lectura densas” serían “fundamentales para el pleno ejercicio de la ciudadanía”. Así, con la garantía para la literatura surgiendo finalmente de lo que parece ser un valor moral, se anula en ella el riesgo (y tal vez también el interés), en un gesto de fijación —la literatura es siempre un “combate a la ignorancia”, siempre una “superación de los prejuicios”— que es posiblemente contrario a la propia “literatura”, si esta es vista como la desestabilización de lecturas trascendentes. No es razonable, en fin, imaginar que la literatura representaría “el derecho ilimitado a hacer todas las preguntas, sospechar de todos los dogmatismos, analizar todas las presuposiciones, sean las de la ética, sean las de la política de responsabilidad”, como propuso Derrida (1995, 47-48), y al mismo tiempo excluir de ese cuestionamiento a la propia literatura. ¿Qué se debe hacer, entonces, cuando la literatura se transforma en dogma y seguridad?

Antes de terminar, una última complicación. No es en absoluto evidente que el concepto de literatura de que se valen muchos argumentos en defensa de los libros de Lobato, y que exigen para su obra autonomía y libertad ilimitadas, sea cercano al modo de funcionamiento de la literatura infantil. Como apunta Roberto Ferro, son habituales en la literatura infantil índices que “constituyen rasgos emblemáticos de una verdad general, que él [el lector-modelo] debe aplicar en su vida”, en una especie de “programa de demostración persuasiva del mundo” (2010, 253-254). Además, si

lo que caracteriza la literatura infantil es la activa participación de mediadores entre receptores potenciales y los textos, [...] la situación comunicativa entre escritor/relator y lector/receptor aparece configurada a partir de una asimetría de conocimiento del mundo, que supone la diseminación de señales que refuercen la actitud de mostrar enseñando. La función del emisor es ocupada frecuentemente por mediadores, comúnmente los relatores, que a su vez tienen participación decisiva en la configuración del acceso al canon disponible. De esa asimetría constitutiva de la situación

comunicativa deriva la posición de los receptores, oyentes o lectores, como partícipes de un juego que es regulado en gran medida sin su participación. (Ferro 2010, 256)

Las ilustraciones de los personajes, tan comunes en las ediciones de los libros de Lobato, funcionan como uno de esos mediadores, pues suministran a los receptores una hipótesis de lectura, y en ellas son nítidas las modificaciones que han tenido a lo largo del siglo xx, con el aspecto bestializante de las imágenes de tía Nastácia en las primeras ediciones que gradualmente han ido ablandado, en señal de que ha cambiado la percepción de lo aceptable en la representación de personajes negros.¹ Ni esas alteraciones ni la supresión de expresiones racistas más crudas en las adaptaciones televisivas —donde no se escuchan referencias a la “carne prieta” de la “negra trompuda”, como se lee en las ediciones sin cortes de los libros— se encuentran protestas como las actuales en defensa de la integridad improfanable de la obra. Ante las alteraciones constantes, por parte de las figuras mediadoras, en su programa de demostración persuasiva del mundo, ¿por qué insistir, precisamente ahora y en estas circunstancias, en la autosuficiencia de la obra? ¿Para qué exigir para ella, de repente, una lectura monumentalizante? Para aventurar una respuesta posible sería productivo acercar las tentativas de fijación del sentido de la obra de Lobato y la aversión a los cuestionamientos sobre su significado, ambos presentes en el debate aquí glosado, al deseo de proteger una imagen de seguridad asociada a la escena de lectura de la infancia,

1 Sobre la sugerencia de que la obra fuera “contextualizada”, idea que apareció en la prensa y en el parecer del CNE, es posible que, como el libro es comúnmente utilizado en los primeros años de la primaria, todavía no esté formada en los niños la noción de tiempo histórico necesaria para este ejercicio. Ante eso, preguntan los autores de “Monteiro Lobato e o politicamente correto”, “¿cómo podría un maestro ‘problematizar’ el texto de Lobato, utilizándolo para discutir una época en que el racismo era abierto en comparación a otra en el que es ofensa y crimen?” (Feres, Nascimento y Eisenberg 2012, 28). La tarea cognitiva de contextualizar expresiones racistas, concluyen, no estaría al alcance de los niños.

una seguridad que garantizaría, *a priori* y para siempre, el valor, el prestigio y la justicia de la literatura.

Obras citadas

- Academia Brasileira de Letras. 2011. “Nota”. http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2010/11/06/interna_brasil,221963/index.shtml (consultado el 10 de mayo de 2012).
- Alves, Rubem. 2010. “Crioulinha...”. *Folha de São Paulo*, 16 de noviembre. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ffi611201004.htm>
- Antelo, Raúl. 2012. “A desconstrução é a justiça”. Manuscrito inédito, última modificación 15 de diciembre. Archivo de Microsoft Word.
- Derrida, Jacques. 1992. “‘This Strange Institution Called Literature’: An Interview with Jacques Derrida”. En *Acts of Literature*, 33-75. New York: Routledge.
- _____. *Paixões*. 1995. Trad. Loris Z. Machado. Campinas: Papirus.
- Feres Júnior, João, Leonardo Fernandes Nascimento y Zena Winona Eisenberg. 2012. “Monteiro Lobato e o politicamente correto”. *Revista Dados* 56, n.º 1: 69-108.
- Ferro, Roberto. 2010. “A literatura infantil como macrogênero”. En *Da literatura e dos restos*, 251-257. Trad. Jorge H. Wolff. Florianópolis: UFSC.
- Francisco, Severino. 2010. “Escritores e professores discutem veto a obra de Monteiro Lobato na escola”. *Correio Braziliense*, noviembre 28. http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/11/28/interna_diversao_arte,225023/escritores-e-professores-discutem-veto-a-obra-de-monteiro-lobato-na-escola.shtml (consultado el 30 de enero de 2011).
- Gomes, Nilma Lino. 2010. “Parecer CNE/CEB n.º 15/2010”. Ministério da Educação. http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12992:diretrizes-para-a-educacao-basica&catid=323 (consultado el 10 de mayo de 2012).
- _____. 2011. “Parecer CNE/CEB n.º 6/2011”. Ministério da Educação. http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1

- 2992:diretrizes-para-a-educacao-basica&catid=323 (consultado el 10 de mayo de 2012).
- Gonçalves, Ana Maria. 2011. "Carta aberta ao Ziraldo". *O Biscoito Fino e a Massa*, 18 de febrero. http://www.idelberavelar.com/archives/2011/02/carta_aberta_ao_ziraldo_por_ana_maria_goncalves.php (consultado el 10 de mayo de 2012).
- Lajolo, Marisa. 2010. "Quem paga a música escolhe a dança?". *IG Último segundo*, 3 de noviembre. <http://ultimosegundo.ig.com.br/educacao/artigo+quem+paga+a+musica+escolhe+a+danca/n1237819120574.html> (consultado el 10 de mayo de 2012).
- Lévinas, Emmanuel. 2001. *La realidad y su sombra*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Trotta.
- Lobato, Monteiro. 2002. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2008. *Caçadas de Pedrinho*. São Paulo: Globo.
- Luft, Lya. 2010. "Crucificar Monteiro Lobato?". *Veja* 43, n.º 45 (noviembre): 26.
- Machado, Ana Maria et. al. 2010. "Lobato, leitura e censura". *Publishnews*, 4 de noviembre. <http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=60747> (consultado el 10 de mayo de 2012).
- Nabuco, Joaquim. 1988. *O Abolicionismo*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1997. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Natali, Marcos P. 2013. "Questões de herança: do amor à literatura (e ao escravo)". En *Fluxos Literários: ética e estética*, orgs. Andrea Santurbano, Meritxell Hernando Marsal y Patricia Peterle, 115-132. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Nigri, André. 2011. "Monteiro Lobato e o racismo". *Bravo!* 165 (mayo). <http://bravonline.abril.com.br/materia/monteiro-lobato-e-o-racismo>
- Perrone-Moisés, Leyla. 2005. "Por amor à arte". *Estudos Avançados* 19, n.º 55: 335-348.
- Pinho, Ângela y Johanna Nublat. 2010. "Conselho quer vetar livro de Monteiro Lobato em escolas". *Folha de São Paulo*, 29 de octubre. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2910201001.htm>
- Rancière, Jacques. 2011. *The Politics of Literature*. Trad. Julie Rose. Cambridge: Polity Press.

- Siscar, Marcos. 2006. “O discurso da história na teoria literária brasileira”. En *Desconstruções e contextos nacionais*. Orgs. Alcides Cardoso dos Santos, Fabio Akcerrud Durão y Maria das Graças Villa da Silva. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Vasconcelos, Sandra Guardini. 2010. entrecomillado. *Folha de São Paulo*, 27 de noviembre. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2711201009.htm> (consultado el 20 de mayo de 2011).
- Versiani, Flávio Rabelo. 2007. “Escravidão ‘suave’ no Brasil: Gilberto Freyre tinha razão?” *Revista de Economia Política* 27, n.º 2 (abril-junio): 163-183.
- Weinhardt, Marilene. 2010. “Carta aberta da ABRALIC”. ABRALIC, 5 de noviembre. <http://www.abralic.org.br/upload/informativo/carta%20cne%2005-10-2010.pdf> (consultado el 20 de mayo de 2011).



Notas

LETRAS EN NÚMEROS: ALGUNAS EVIDENCIAS CUANTITATIVAS DE LA ACTUAL LITERATURA BRASILEÑA*

Luis Augusto Fischer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil

fischerl@uol.com.br

HASTA HACE DOS GENERACIONES ERA común una queja en el medio literario: la falta de profesionalización que impedía la dedicación exclusiva de los escritores al oficio. Los únicos contraejemplos notables eran Erico Verissimo y Jorge Amado (nunca se mencionaba a José Mauro de Vasconcelos, aunque fuera tan exitoso como los dos, y quizá haya vendido más que ellos). Completaba el cuadro la presencia marcada de escritores durante el tiempo libre, gente que al mismo tiempo que ejercía otros oficios —como el de médico y el de funcionario (Drummond, João Cabral, Guimarães Rosa, Pedro Nava, Moacyr Scliar)— *también* escribía.

La cosa cambió. Ahora es común que el sujeto viva de la literatura todo el tiempo. No solo de los derechos de autor por la venta de los libros, ideal que todavía parece distante en Brasil dada la aún escasa práctica de lectura voluntaria entre la gente adulta, sino de una mezcla que involucra libros y textos para medios de comunicación variados, conferencias y seminarios, aparición en festivales, traducción, edición, docencia en el área, becas, guiones, premios. Y aún podemos identificar quién vive bien de los derechos de autor, exclusivamente, a pesar de la revolución digital; sin ir muy lejos, Paulo Coelho y Luis Fernando Verissimo (queda fuera de consideración el mundo de la literatura para niños y jóvenes, que cuenta con profesionales de enorme éxito e ingresos, como un Pedro Bandeira), que

* Traducido del portugués por Karina de Castilhos Lucena.

en nada más se pueden comparar. Y, por otra parte, ¿alguien sabe de algún escritor de *second métier* con menos de 40 años?

Un espacio en el que se puede constatar tal cambio de panorama es la antología de la revista *Granta: Os melhores jovens escritores brasileiros*, publicada hace poco por el sello Alfaguara. La repercusión fue enorme. Marcelo Coelho, de *Folha de São Paulo*, percibió de un vistazo las novedades: abandonaron la escena los pobres y los marginados, así como la prosa regionalista viciosa, cediendo espacio a personajes refinados, que viven experiencias en Europa. No sorprendería, insinúa Coelho, que los jóvenes escritores brasileños escribieran directamente en inglés. Pero *Granta* tuvo un mayor impacto que este: se publicaron artículos periodísticos, textos críticos y comentarios en prácticamente todos los grandes diarios y revistas, para cuestionar la selección o para defenderla, hechos que demostraban la fuerza de la iniciativa.

En el jurado que eligió a los autores publicados solo había lectores hábiles: Beatriz Bracher, Cristóvão Tezza, Samuel Titan, Manuel da Costa Pinto, Ítalo Moriconi y Benjamin Moser, todos ellos escritores y críticos de gran experiencia y calidad, más Marcelo Ferroni, el editor. Vamos a contar con la premisa elemental de que eligieron a los mejores, sin presión de cualquier otra naturaleza. Es decir, vamos a tomar la selección como representativa del panorama actual en Brasil. La editorial informa que fueron 247 inscripciones voluntarias, de las que salieron los 20 publicados; se presentaron candidatos de 17 estados brasileños; los seis primeros en número de inscritos fueron, en su orden, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco y Distrito Federal. Hay también cuatro escritores que viven fuera del país —Taiwán, EUA, Alemania y República Checa—, pero todos son autores nacidos en Brasil, salvo Chico Matosso, Carola Saavedra y Tatiana S. Levy.

Para ofrecer un breve resumen, sigue un levantamiento de datos de los autores (tabla 1):

Tabla 1.

Autor	Año de nacimiento	Ciudad	Formación	Trabajo en el mundo de las letras	Experiencia internacional	¿Traducido?	Género
Michel Laub	1973	Porto Alegre / São Paulo	Derecho / Periodismo	Crítico, periodista, editor, escritor	***	Si	Novela corta
Laura Erber	1979	Rio de Janeiro	Letras, Dra. en Literatura	Artista visual. Estudia un artista judío surrealista	Escritora residente en Alemania y en Bélgica		Cuento, ensayo, poesía
João Paulo Cuenca	1978	Rio de Janeiro	Economía	Escritor (ex banda de <i>surf music</i>), comentarista de literatura en televisión	***	Si	Novela, crónica
Luisa Geisler	1991	Canoas, Rio Grande do Sul	Ciencias Sociales y Relaciones Internacionales	Columnista de revista juvenil	***		Cuento y novela
Ricardo Lísias	1975	São Paulo	Letras	Escritor	***	Si	Novela
Daniel Galera	1979	São Paulo / Porto Alegre	Periodismo	Periodista, editor, escritor	Familia	Si	Novela corta, novela, cuento
Antonio Prata	1977	São Paulo	¿Periodismo?	Columnista de diario, escritor	***	***	***
Julían Fuks	1981	São Paulo	¿Periodismo?	Periodista, escritor	***	***	Novela
Vanessa Bárbara	1982	São Paulo	***	Periodista, traductora, escritora, columnista de diario	***	***	Novela, etc.
Chico Mattoso	1978	Francia, educado en São Paulo	Letras. Vive en Chicago, estudia escritura dramática	Guionista, ex editor de revista literaria	Nacimiento en Francia, estudia en EUA	***	***

Emilio Fraia	1982	São Paulo	¿Periodismo?	Editor de Cosac Naify, ex reportero de las revistas <i>Trip</i> y <i>Plauú</i>	***	***	Novela corta
Antônio Xerxesky	1984	Porto Alegre / São Paulo	Letras, maestría	Fundador de editorial, columnista de diarios y revistas	***	***	Novela corta
Javier Arancibia Contreras	1976	Salvador / Santos	¿Periodismo?	Ex reportero policial, guionista	***	***	Novela
Carol Bensimon	1982	Porto Alegre	Maestría en Letras	***	***	Vivió en Francia	Novela
Christiano Aguiar	1981	Campina Grande, Paraíba	Letras	Reseñista, colaborador de diarios	***	***	Cuentos
Leandro Sarmatz	1973	Porto Alegre / São Paulo	Periodismo, maestría en Letras	Crítico, periodista, editor de <i>Cia. das Letras</i>	***	***	Poesía, drama, cuento
Carola Saavedra	1973	Chile, vivió desde los 3 años en Brasil	***	***	***	Vivió en España, Francia y Alemania	Cuento, novela
Miguel del Castillo	1987	Rio de Janeiro	Arquitectura	Editor de Cosac Naify	***	***	Cuento
Vinícius Jatobá	1980	Rio de Janeiro	Maestría en Letras	Crítico literario, director de cortometrajes	***	Estudio guión en Nueva York	***
Tatiana S. Levy	1979	Lisboa, vive en Rio de Janeiro	Letras, maestría y doctorado	Escritora	Si	Estudio en Francia y en EUA	Novela

Fuente: Ferroni 2012 y datos disponibles en Internet.

Por los currículos, se ve que dichos jóvenes nacieron en las clases acomodadas y se ganan la vida como escritores, editores, columnistas, críticos, traductores, guionistas, entre otros. En suma, es gente del medio literario, en su gran mayoría. Se nota también otra similitud: de los 20 seleccionados, solamente uno no ha publicado en (ni trabaja para) una editorial carioca o paulista, aunque algunos se hayan estrenado en editoriales de otros estados. De São Paulo, aparecen las editoriales Cia. das Letras, 34 y Cosac Naify; de Rio de Janeiro, 7 Letras, Planeta, Agir, Record, Rocco, Globo y Alfaguara. Los dos que no publicaron en alguna de esas editoriales tienen, aun así, una relación fuerte con el centro cultural del país: Vinícius Jatobá es crítico militante de grandes medios y Miguel Del Castillo es editor de Cosac Naify. Un tercer caso es Cristhiano Aguiar: publicó en la editorial Dinâmica, de Pernambuco, pero coordinó una antología en Iluminuras, de São Paulo. Nada más elocuente en materia de concentración espacial, en el mapa brasileño: un filtro invisible opera todo el tiempo en la selección.

Esa Selección Brasileña Sub-40 presenta características dominantes que vale la pena aclarar y evaluar. Muchos de los seleccionados han vivido largos periodos en el exterior, en condición de estudiantes o en función de lazos familiares próximos. Hay tres hijos de inmigrantes que vinieron a Brasil en el ciclo de las dictaduras militares recientes. Este es un asunto explícito en tres de los cuentos, en una visita a la experiencia histórica de los padres. Además, el 60% de los cuentos de *Granta* presentan, en el centro de las tramas, relaciones entre hijos y padres, lo que constituye tal vez uno de aquellos “cronotopos” bajtinianos; en este caso, por cierto, una marca de generación y de clase: en las clases acomodadas brasileñas (y no solo brasileñas), es común que los hijos vivan junto a los padres por mucho más tiempo de lo que acostumbraba ocurrir en las generaciones anteriores. En los textos del 55% de los escritores de la antología aparecen citas o alusiones “*cults*” (mención a clásicos de la literatura, referencias al cine arte, etc.), que dan cuenta del exigente registro letrado en el que se formaron y operan.

Por su edad, es gente que en la niñez o en la adolescencia pasó a convivir con el computador y la Internet. Aún no estaba en la universidad cuando cayó el Muro de Berlín y la URSS terminó su vida, lo que marcó el fin de un largo ciclo del sueño socialista, ni cuando Fernando Collor fue electo presidente por aquí. Estos hechos fueron representativos de la aturdidora apertura de mercados experimentada a lo ancho del mundo. De igual manera, es gente que conoció el sexo con la sombra del SIDA, y que habrá sido asaltada una o más veces en la rutina de las ciudades brasileñas.

En cuanto a la calidad estética, pues bien, para este lector, de los 20, apenas unos 5 o 6 alcanzarían la titularidad en una imaginaria selección brasileña de escritores más o menos jóvenes —en el orden de aparición en la publicación—: Michel Laub, Daniel Galera, Antônio Prata, Julián Fuks, Leandro Sarmatz y nadie más. Algunos no comprometen la selección, pero no tienen fuerza. Y hay cuentos con inconsistencias más y menos groseras, como anacronismos (Antônio Xerxenesky), cosmopolitismo *à outrance* (Laura Erber, por lo exótico chic, y Luísa Geisler, por el deslumbramiento), error factual puro y simple (Vinícius Jatobá), clichés sobre la rutina de la clase media trivial (Vanessa Bárbara), sobre el realismo mágico (Cristhiano Aguiar) y hasta sobre Rio de Janeiro (Tatiana Levy, con un texto torpe, una caricatura de sí misma).

La antología ofrece mucho para el análisis y la interpretación. Como un ejercicio al estilo de Franco Moretti —el creativo teórico italiano que ha puesto de relieve las modalidades de análisis cuantitativo de la literatura (en libros como *La literatura vista desde lejos*)—, comparamos esta edición de *Granta* con otras dos antologías de gran impacto en la opinión pública, en años recientes. Además de la actual, con sus 20 autores, entraron en nuestra lista *Os cem melhores contos brasileiros do século*, coordinada por el ya citado Ítalo Moriconi (2000), y *Geração 90: manuscritos de computador*, coordinada por

Nelson de Oliveira (2001). De la antología de Moriconi se ha considerado aquí, por motivos de proximidad histórica entre los autores, la última sección del libro, “Anos 90 - Estranhos e intrusos”, que incluye un total de 17 cuentos, de 17 autores distintos; la segunda, de Nelson de Oliveira, trae textos de 17 autores, que aparecen en número desigual para cada uno (entre 1 y 10).¹

Los autores

Primero, vamos a ver algunos rasgos de la vida de los autores. El grupo de escritores de *Granta* es el más metropolitano de los tres, con el 90% de nacidos en capitales; *Geração 90* es el más marcado por la presencia de gente nacida en el interior (el 41%), pero al mismo tiempo es el único conjunto que no tiene a nadie nacido fuera de Brasil. En ninguna de las tres antologías hay alguien nacido en el centro-oeste o en el norte de Brasil; la tendencia destacada es la concentración en la región sudeste: el 64% en la antología de *Os cem melhores*, el 59% en *Geração 90*, el 50% en *Granta*. Llama la atención, en esta última, la fuerte presencia de escritores nacidos en Rio Grande do Sul (el 25% o el 30%, si se cuenta a Daniel Galera, nacido en São Paulo, pero educado en Porto Alegre) y la ausencia de escritores de Minas Gerais.

Sobre los autores: números porcentuales

1. Nacidos en capitales de estado o en ciudades del interior (los nacidos en el exterior entraron en la lista de los nacidos en capitales, porque esta medición quiere considerar las condiciones iniciales de información y formación).

CEM: 71% x 29%

G90: 59% x 41%

GRA: 90% x 10% (el conjunto más metropolitano).

¹ Las antologías estudiadas, con sus respectivas siglas, son tres: *Os cem melhores contos brasileiros do século* (CEM); *Geração 90: manuscritos de computador* (G90); *Granta - Os melhores jovens escritores brasileiros* (GRA).

2. Región brasileña de nacimiento. Son apenas tres regiones contempladas, NE (Nordeste), SE (Sudeste) y S (Sur), aparte del exterior. No hay autores del centro-oeste ni del norte en ninguna de las antologías. Entonces, en su orden, aparecen NE, SE, S y el exterior.

CEM: 12% x 64% x 18% x 6%

G90: 23% x 59% x 17% (no hay nacidos en el exterior)

GRA: 10% x 50% x 25% x 15% (el conjunto que tiene más gente de fuera, con más experiencia vivida fuera del país en su formación; el menos nordestino, el más sureño).

3. Estados de origen, de nacimiento. Se debe considerar que hay autores que desarrollaron notoriamente carreras en otros estados, por ejemplo, Rubem Fonseca, que nació en Minas Gerais y después migró a Rio de Janeiro, o Daniel Galera, paulista que creció en Rio Grande do Sul. La tabla 2 presenta números absolutos, no porcentuales:

Tabla 2.

Libro/Lugar de nacimiento²	SP	RJ	MG	RS	PR	PE	BA	CE	PB	SE	Exterior
CEM	3	5	3	2	1		1			1	1
G90	5	2	3	3		1	1	2			
GRA	6	4		5			1		1		3

G90: sin gente de fuera del país.

GRA: el más paulista y el que tiene más escritores nacidos en Rio Grande do Sul de los tres conjuntos; ausencia de escritores de Minas Gerais.

- 2 Las iniciales del lugar de nacimiento, en orden, significan: SP: São Paulo; RJ: Rio de Janeiro; MG: Minas Gerais; RS: Rio Grande do Sul; PR: Paraná; PE: Pernambuco; BA: Bahia; CE: Ceará; PB: Paraíba; SE: Sergipe.

4. Edad de los autores en el año de publicación de la antología: 40 años o más x menos de 40 años.

CEM: 88% x 12% (el más viejo de los tres conjuntos; el primer número está compuesto por el 63% con más de 55 años)

G90: 59% x 41% (nadie con más de 45 años)

GRA: 100% con menos de 40 años

División interna de los autores de GRA: 30 años o más x menos de 30 años: 65% x 35%.

Granta demuestra el avance de la lucha feminista: hay 30% de mujeres en el grupo, frente al 12% y 6% de las dos antologías anteriores. Si quisiéramos contar por la edad dominante de los grupos, y consideramos como criterio el año de publicación de cada antología, en *Os cem melhores* el 63% tiene más de 55 años, plena madurez, frente al 100% de *Geração 90* que tiene hasta 45 años, mientras que en *Granta* todos están por debajo de los 40 años, pero, cuidado, el 65% de ellos tiene más de 30 años.

Las tramas

Ahora veamos el material más interesante, los datos recogidos de las tramas y de los procedimientos narrativos. De los 20 cuentos de *Granta*, 6 o 7 pueden formar parte del campo de la autoficción, es decir, son textos en los que la vida real del autor es, de forma directa o indirecta, tratada como material narrativo; once tienen narradores en primera persona, testimoniales, y en 15 cuentos predomina el tiempo presente en las acciones (pero hay dos cuentos situados en el futuro inmediato, de aquí a un par de años). Esos datos, que se enfocan en el “yo” más que en un “otro”, se destacan cuando es constatado que nada menos que el 50% de los cuentos presentan personajes escritores, marca clara de este tiempo. En la antología de *Os cem melhores*, ninguna de las tramas —ninguna, cero— era así,

autorreferente, y en *Geração 90* apenas el 18% de las historias presentaban personajes escritores. ¿La profesionalización antes mencionada habrá inducido a eso? ¿El lector común tendrá de hecho interés en la vida de los escritores —en *egotrips*, en historias testimoniales— en esa proporción?

En un recuento de incidencias del escenario rural en contraste con el urbano, se acentúa en *Granta* la tendencia de las otras dos antologías: ahora, el 95% de las tramas tienen como escenario la ciudad (en *Os cem melhores* era el 88%; en *Geração 90*, el 94%). No es, sin embargo, que el mundo rural haya dejado de existir; pero parece cierto que, si se lo tiene en cuenta, es cuando ya fue alcanzado por las lógicas de la ciudad, de la mercancía, de Internet; sin oportunidad de supervivencia literaria para mundos precapitalistas, premodernos o analógicos.

Pero *Granta* se aleja de otra curva regular: en ella, el 90% de los personajes relevantes se encuentran en las clases acomodadas (de la clase media-media para arriba, es decir, clase de gente que no pasa por aprietos significativos en la vida). En la antología de Moriconi, la división era muy distinta: el 59% era gente acomodada; y en la antología de Nelson de Oliveira, ¡tan solo el 35%!

En contrapartida, *Granta* evidencia, en el 55% de los cuentos, escenas que ocurren, directamente, fuera de Brasil. Eso representa un cambio de impacto en la tradición local: en *Os cem melhores*, apenas en el 18% de las historias hay un mundo no brasileño, y en *Geração 90* simplemente no aparece el exterior, siendo esta la que más se ajusta a la materia directa de la vida local, con autores fuertemente empeñados en indagar sobre las penurias sociales de los de abajo, como Luiz Ruffato, Rubens Figueiredo y Marçal Aquino.

En la literatura brasileña anterior, vale recordar que el más grande de todos, Machado de Assis, no solo nunca viajó, sino que nunca concibió escenas relevantes ocurridas fuera del estricto ámbito de su conocimiento directo (Brás Cubas en Portugal, por ejemplo, es pasado por alto en la narración). En la gran novela realista de la década del 30, quizá el único que ubicaba tramas fuera de Brasil era Erico

Verissimo. Solamente en la generación nacida en las décadas de 1930 y 1940 eso se alteró: Moacyr Scliar, João Ubaldo Ribeiro, Ignácio de Loyola Brandão, Caio Fernando Abreu. En años muy recientes, la curva cambió de dirección: João Gilberto Noll publicó *Berkeley em Bellagio*; Bernardo Carvalho, *Mongólia*; Chico Buarque, *Budapeste*. Significativamente, en los títulos es apuntada esa novedad.

Ninguno de esos datos representa un juicio de valor: todos pueden funcionar bien en sus respectivos nichos. Pero el ejercicio estadístico —si tiene alguna relevancia en el campo analítico (y claro que la tiene, aunque los letrados no suelen hacerlo)— permite encontrar tendencias y evidenciar opciones generacionales. *Granta* parece haber fotografiado un momento cosmopolitizante, antipueblo y autorreferente, en la generación más joven, justamente aquella que navega en un mercado mucho más complejo que nunca. En todos los niveles, sea por las ganancias, por la madurez de los circuitos de difusión o por el reconocido consenso en cuanto al valor de la lectura, ahora hay una escuela que, aunque sin alta calidad, es accesible a todos por primera vez en la historia brasileña.

Una mirada panorámica permite observar dos líneas. Una convergente: la economía brasileña de hecho se dirige hacia fuera, con Brasil en el papel de un *global player*, y la nueva generación literaria parece sintonizarse con eso. Otra divergente: la nación sigue empantanada en penurias como, por ejemplo, la corrupción sistémica, por no mencionar las enormes desigualdades sociales ya casi invisibles de tan antiguas, pero la nueva generación parece pasar lejos del problema.

Obras citadas

- Granta - Os melhores jovens escritores brasileiros*. 2012. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Moriconi, Ítalo, coord. 2000. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Oliveira, Nelson de, coord. 2001. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo.

CONSCIENCIA, ESTRATEGIA: VIOLENCIA*

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil

antelo@iaccess.com.br

EN 1962, EDGAR MORIN PUBLICA *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*. Allí argumenta que la relación estética, que se desarrolló tardíamente en la historia occidental, restituyó al hombre una relación casi primaria con el mundo. Esa relación, a pesar de haber sido rechazada desde la infancia arcaica de la humanidad por duras necesidades prácticas, y de ser suplida históricamente por la reificación mágica, se traduce en el encantamiento del juego, del canto, de la danza, de la poesía, de la imagen y de la fábula, como mostraron Huizinga o Caillois; de manera que, asociados contradictoriamente, se reencuentran, en el arte, tanto en la participación primaria como en la ironía estética evolucionada, los dos niveles del hombre de la cultura de masas: el del *anthropos* universal y el del individualismo en vías de universalización, propio de la civilización moderna. En afinidad con las antiguas participaciones mágico-religiosas, por su carácter frecuentemente imaginario, Morin decía que las participaciones estéticas contemporáneas están emparentadas, por su mismo carácter profano, con las participaciones afectivas que rigen nuestras relaciones con los otros (afectos, odios, amores, etc.), o incluso con las grandes potencias de la vida (nación, patria, familia, partido, etc.). Sin embargo, la relación estética queda, también en este caso, claramente diferenciada por su falta de implicación práctica, física o vital inmediata (Morin 1965, 68).

* Traducción del portugués de Bairon Oswaldo Vélez Escallón; revisada por el autor.

Morin establecía así, para el caso del arte, un doble juego de proyección-identificación gracias al cual lo imaginario sería un sistema proyectivo que se constituyó en universo espectral y que permitiría tanto la proyección como la identificación mágicas, religiosas o estéticas; en otras palabras, políticas. Con una reserva, no obstante: en la relación mágica o religiosa, la comunicación imaginaria repercute profundamente en la vida: lo imaginario dicta sus órdenes. En la relación estética puede parecer, al contrario, que la vida está puesta entre paréntesis. De todas formas, incluso cuando la vida esté un poco entre paréntesis en la relación estética, esta ubicación fuera del orden práctico, entre paréntesis, aunque sea provocada por la búsqueda de evasión y diversión, puede de hecho jugar un papel de consuelo y orientación en la vida, sea regulando las presiones interiores por medio de vías de escape imaginarias, sea permitiendo semisaturaciones psíquicas análogas, hasta el extremo de la satisfacción onanista en la que se practica el amor con el fantasma; así, por ejemplo, las innumerables agresiones cinematográficas pueden aliviar parcialmente necesidades agresivas que no se pueden saciar en la vida, concluía Morin (1965, 99-100).

Por otra parte, el sociólogo consideraba la existencia de diferentes factores que favorecían la identificación; el máximo de identificación se establece cuando ocurre un determinado equilibrio entre la idealización y el realismo. Es necesario, con todo, que existan condiciones de verosimilitud y veracidad que aseguren la comunicación con la realidad vivida, así como cabe esperar que los personajes participen de alguna forma en la humanidad cotidiana. Pero también es necesario que lo imaginario se eleve algunos escalones sobre la realidad cotidiana y que los personajes vivan con más intensidad, más amor y más riqueza afectiva que el resto de los mortales. Es necesario también que las situaciones imaginarias correspondan a intereses profundos y que los problemas tratados se relacionen, íntimamente, con las necesidades y aspiraciones de los lectores o espectadores. Finalmente, es necesario que los héroes estén dotados de cualidades eminentemente simpáticas. Cuando, llegados a este punto de

excelencia, los personajes suscitan sentimientos de atracción, amor y ternura, se transforman no tanto en oficiantes de un misterio sagrado, sino que, por el contrario, se tornan los *alter ego* idealizados del lector o del espectador, destinados a realizar de forma sublimada lo que estos sienten como posible dentro de sí mismos. Aún más: estos héroes novelescos o cinematográficos pueden incluso convertirse en ejemplos o modelos y, en ese sentido, la identificación “bovarista” suscita un deseo de imitación o simulación que es uno de los rasgos de la cultura de masas (Morin 1965, 101-102).

Como vemos, toda la adecuación se hacía, básicamente, en nombre de la representación y no de la repetición o iteración de valores. Los contenidos eran fundamentalmente gnoseológicos, con fuerte impregnación axiológica, y la imagen, por su parte, aún no había sido incorporada a la ecuación de una cultura contemporánea. Solo a finales de los años setenta, Giorgio Agamben, releyendo a Walter Benjamin, retomaría el punto final de la relación entre las palabras y las cosas de Foucault (el hombre no es el problema más antiguo o más constante que se haya planteado al saber humano, sino una invención reciente, y si las disposiciones que lo hicieron surgir hacia 1600 llegasen a desaparecer, tal como aparecieron, sería posible apostar que el hombre se desvanecería, como en la orilla del mar un rostro de arena¹). En ese sentido, Agamben argumenta, en *Stanze*, que si en las ciencias humanas sujeto y objeto se identifican hasta la mutua aniquilación, la idea de una ciencia sin objeto (Warburg) o de un hombre sin contenido (Agamben) no es una mera *boutade*, sino la tarea más relevante que la contemporaneidad le atribuye al pensamiento, que deberá considerar las dos vertientes que Benjamin supo ver en el ángel de la historia: la del progreso, eufóricamente narcisista, y la de la melancolía, no siempre capaz de vincular su potencialidad destructiva con el instante-ya. Por eso, Agamben resignifica el *Angelus Novus* de Klee, a través de la acción combinada de luto y melancolía, tal como Freud la analizaba en un texto contemporáneo

1 Véase Foucault (2005, 375).

al final de la Primera Guerra. Razona, así, que en la *Verleugnung* del fetichista, en el conflicto entre la percepción de la realidad, que obliga al hombre a renunciar a su fantasma, y su deseo, que lo empuja a negar la percepción, el sujeto no hace, en rigor, ni una cosa ni la otra, sino que realiza simultáneamente las dos: por un lado, desmiente la evidencia de su percepción y, por otro, reconoce la realidad por medio de la aceptación de un síntoma perverso. Del mismo modo, en la melancolía, el objeto no está ni apropiado ni perdido, sino las dos cosas al mismo tiempo. El hecho de que no haya ni comienzo ni fin para esa experiencia es lo que, en rigor, la definiría como estado de excepción.

No obstante, era muy pronto para que esa revisión de la dinámica social, elaborada en función de la imagen y de la memoria, del inconsciente y de la historia, comenzase a operar en Brasil. Las lecturas del golpe de 1964, por ejemplo, continuarían por mucho tiempo enmarcadas en las categorías apuntaladas por Edgar Morin. En efecto, en “Cultura y política, 1964-1969”, texto escrito por Roberto Schwarz en 1971 para la revista *Les Temps Modernes*, nos encontramos con el diagnóstico de una modernización conservadora en que la masa campesina famélica de Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra o Glauber Rocha, aunque intocada por el consumo urbano, fundamentalmente simbólico, aún sería el eje de la imaginación social. En compensación, el pensamiento posgramsciano detectaba por esa misma época que la dictadura no solo reprimía, sino que transformaba, de tal suerte que, en vez de ser eliminada, la violencia tradicional terminó siendo asumida por el poder que la había prohibido, valiéndose de una violencia incluso más grande que la que condenaba, lo que develaba así la relación inexorable entre *communitas* e *immunitas*. Roberto Schwarz, por el contrario, juzgaba que “en 1964 se instaló en Brasil el régimen militar, con el fin de preservar al capital y al continente contra el socialismo” (2008, 71).²

2 Traduciré directamente todas las citas del ensayo “Cultura e política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz, manteniendo en el cuerpo del texto las referencias bibliográficas de la edición brasileña de 2008 [N.del T.].

En ese diagnóstico tenemos un sujeto (la dictadura), un beneficiario (el capital) y un objetivo (detener el socialismo en América Latina). Tamaña definición abarcadora, sin embargo, se estrecha en seguida, cuando se analizan los antecedentes de 1964:

El gobierno populista de Goulart, pese a la vasta movilización izquierdista que había provocado, temía la lucha de clases y retrocedió ante la posible guerra civil. En consecuencia, la victoria de la derecha pudo tomar la forma ordinaria de un arreglo entre generales. El pueblo, en esa ocasión, movilizado pero sin armas ni organización propia, observó pasivamente el cambio de gobiernos. En seguida sufrió las consecuencias: intervención y terror en los sindicatos, expurgación especialmente en los niveles inferiores de las Fuerzas Armadas, intervención militar en la Universidad, invasión de iglesias, disolución de las organizaciones estudiantiles, censura, suspensión del *habeas corpus*, etc. No obstante, para sorpresa de todos, la presencia cultural de la izquierda no fue aniquilada en esa fecha, e incluso, desde entonces no paró de crecer. Su producción es dominante y, en algunos campos, de una calidad notable. *A pesar de la dictadura de la derecha, hay una relativa hegemonía cultural de la izquierda en el país.* (Schwarz 2008, 71)

En su análisis, Schwarz se vale de un concepto acuñado por las élites oligárquicas para descaracterizar procesos modernizadores de inclusión social (el populismo). El estado de compromiso, así detectado, se diagnostica como débil (el populismo temía la lucha de clases y retrocedió ante una hipotética guerra civil), la salida se juzga grotesca y estereotipada (el ordinario arreglo entre generales), lo cual crea una situación diseminada de censura que, aun así, generó una peculiar paradoja: a pesar de que la dictadura fuese de derecha, había una relativa hegemonía cultural de la izquierda en Brasil. Schwarz describe ese estado de cosas, sorprendente para una mirada europea, de la siguiente forma:

Resultó, en el plano económico-político, una problemática explosiva, aunque burguesa, de *modernización y democratización*. Más precisamente, se trataba de la ampliación del mercado interno a través de la reforma agraria, en el marco de una política externa independiente. En el plano ideológico, esto redundaba en una noción de “pueblo” apologetica y sensiblera, que abarcaba indistintamente a las masas trabajadoras, al lumpen, a la *intelligentsia*, a los magnates nacionales y al ejército. El símbolo de esta ensalada está en las grandes fiestas de ese entonces, registradas por Glauber Rocha en *Terra em transe*, en las que fraternizaban las mujeres del gran capital, la samba, el gran capital mismo, la diplomacia de los países socialistas, los militantes progresistas, los católicos y curas de izquierda, los intelectuales del Partido, los poetas torrenciales, los patriotas en general, unos en trajes de etiqueta, otros en *blue jeans*. En otras palabras, dejada de lado la lucha de clases y la expropiación del capital, quedaba del marxismo una tintura rosa de provecho para los intereses de sectores de las clases dominantes (¿burguesía industrial?, ¿burocracia estatal?). De hecho, así conformado, hizo parte, en mayor o menor grado, del arsenal ideológico de Vargas, Kubitschek, Quadros y Goulart. Así, en Brasil, la deformación populista del marxismo estuvo entrelazada con el poder (particularmente durante el gobierno Goulart, cuando llegó a ser la ideología confesa de figuras importantes en la administración), multiplicando los equívocos e implantándose profundamente, al punto de convertirse en la propia atmósfera ideológica del país. (2008, 76-77)

Ahora, todo esto conduce a un *impasse* específico: el de un marxismo que goza mucho más al constatar la inviabilidad del capitalismo que al arbitrar los caminos de la revolución. En otras palabras, en lugar de enfatizar la creatividad popular para escoger estrategias de boicot o negociación, Schwarz pone el énfasis de su análisis en la cuestión de la toma de consciencia sobre los auténticos rumbos revolucionarios, probados y conocidos, que la sociedad brasileña debería adoptar y, así razonando, el peso mayor de su diagnóstico recae

sobre los hombros de los intelectuales, a quienes atribuye la responsabilidad social inequívoca de conducir las transformaciones. Es la misma conexión, además, que Antonio Candido nos propone para pensar la relación entre “Literatura y subdesarrollo” (cf. Candido 1989). Sin embargo, añade, “dado que los intelectuales no detentan sus medios de producción, esa teoría no permeó su actividad profesional, aunque tuviese autoridad y orientase su consciencia crítica” (Schwarz 2008, 78). O, en otras palabras

en el conjunto de sus efectos secundarios, el golpe se presentó como un gigantesco regreso de lo que la modernización había relegado; la revancha de la provincia, de los pequeños propietarios, de los beatos y de las pudibundas, de los graduados en leyes. (83)

Esto refuerza el diagnóstico expresionistamente grotesco del inicio del artículo, absolutamente desdeñoso en relación a todo aquello que se reputaba *atraso*, curioso torneo conceptual a través del cual se reforzaba, paradójicamente, la teoría del progreso histórico.

En seguida, el autor esquematiza un cuadro de situación que podría caracterizarse, en suma, en los términos de un desarrollo desnivelado, aunque combinado, de las fuerzas capitalistas, y deja poca o nula participación a la sociedad civil:

Sistematizando un poco, lo que se repite en estas idas y vueltas es la combinación, en momentos de crisis, de lo moderno y lo antiguo. Más específicamente, de las manifestaciones más avanzadas de la integración imperialista internacional y de la ideología burguesa más antigua —y obsoleta—, centrada en el individuo, en la unidad familiar y en sus tradiciones. Superficialmente, esta combinación indica apenas la coexistencia de manifestaciones ligadas a diferentes fases del mismo sistema. (No interesa aquí, para nuestra argumentación, la famosa variedad cultural del país, en que de hecho se encuentran religiones africanas, tribus indígenas, trabajadores ocasionalmente vendidos como esclavos, trabajo informal y complejos industriales). Lo

importante es el carácter sistemático de esa coexistencia y su sentido, que puede variar. Mientras que en la fase Goulart la modernización pasaba por las relaciones de propiedad y poder, y por la ideología, que deberían ceder ante la presión de las masas y de las necesidades del desarrollo nacional; el golpe de 1964 —uno de los momentos cruciales de la Guerra Fría— se afirmó por la derrota de ese movimiento a través de la movilización y confirmación, entre otras, de las formas tradicionales y localistas de poder. De esa manera, la integración imperialista, que inmediatamente modernizó la economía del país de acuerdo a sus propósitos, revive y tonifica la parte de arcaísmo ideológico y político indispensable para su estabilidad. De obstáculo y residuo, el arcaísmo pasa a instrumento intencional de la opresión más moderna, así como la modernización, de liberadora y nacional, pasa a forma de sumisión. (Schwarz 2008, 86-87)

No obstante, Schwarz admite que hubo audacia en el nuevo cuadro cultural que, al converger con la movilización populista en cierto momento, y con la resistencia popular a la dictadura, en otro, produjo la cristalización de una nueva representación simbólica:

Ahora, cuando el estado burgués —que no logró reducir el analfabetismo, que no organizó escuelas aceptables, que no generalizó el acceso a la cultura, que impidió el contacto entre los variados sectores de la población— cancela las propias libertades civiles que son el elemento vital de su cultura, esa cultura ve su esperanza en las fuerzas que intentan derrocarlo. En consecuencia, la producción cultural se somete al infrarrojo de la lucha de clases, cuyo resultado no es lisonjero. La cultura es aliada natural de la revolución, pero esta no se hará para aquella, y mucho menos para los intelectuales. Se hace, primariamente, con el fin de expropiar los medios de producción y garantizar trabajo y digna sobrevivencia para los millones y millones de hombres que viven en la miseria. ¿Qué interés tendría la revolución en los intelectuales de izquierda, que eran mucho más anticapitalistas de élite que propiamente socialistas? Deberán transformarse,

reformular las razones que, a pesar de todo, los habían hecho aliados de la revolución. La historia no es una viejecita benigna. Una figura tradicional de la literatura brasileña de este siglo es el “hacendado del aire”: el hombre que viene de la propiedad rural a la ciudad, donde, posibilitado por el latifundio, recuerda, analiza y critica, en prosa y en verso, el contacto con la tierra, con la familia, con la tradición y con el pueblo. Es la literatura de la decadencia rural. En *Quarup*, la novela ideológicamente más representativa para la intelectualidad de izquierda reciente, el itinerario es el opuesto: un intelectual, en este caso un sacerdote, viaja geográfica y socialmente por el país, despojándose de su profesión y de su posición social en la búsqueda del pueblo, en cuya lucha se integrará —con sabiduría literaria— en un capítulo posterior al último del libro. (110-111)

Contra esa relativa esencialización de la consciencia, Ernesto Laclau argumentaría que, si un grupo social ejerce el poder sobre otro, ese poder va a ser experimentado por el segundo grupo como irracional; pero si postulamos, tal como Schwarz nos propone, que la historia es un proceso puramente racional y forzosamente necesario, la irracionalidad del poder necesita ser puramente aparente. En ese caso, se perfilan dos alternativas: o bien la racionalidad histórica pertenece al discurso de los intelectuales dominantes y las reivindicaciones de los oprimidos son la expresión indispensable, aunque distorsionada, de una racionalidad más elevada que genera una zona de opacidad como su condición de posibilidad; o bien los discursos de los oprimidos son los que contienen la potencia de un pensamiento político más apto, en cuyo caso la plena realización de esa racionalidad implica la simple eliminación de toda opacidad y, por lo tanto, de todo poder. Si un sistema de dominación es racional, su carácter represivo solo puede ser aparente y esa constatación nos abre solamente dos alternativas: o la mirada de los intelectuales dominantes es enteramente racional, en cuyo caso ese grupo es un actor histórico ilimitado y omnímodo, situación que se da, de hecho, en la *moderna* tradición brasileña; o las miradas de los intelectuales, tanto dominantes como dominados,

son meramente parciales y limitadas, en cuyo caso los atributos de plena racionalidad son automáticamente transferidos al analista histórico, que los detecta lábiles y en movimiento. De cualquier manera, en ambos casos, poder y representatividad histórica se encuentran particularmente invertidos.

Tales características de la modernidad están activamente implicadas en las formas de concebir la sociedad y la historia. Para Laclau, la negación de que exista un fundamento a partir del cual todos los contenidos de lo social obtengan un sentido preciso, es decir, la deconstrucción de la metafísica, corre el riesgo de ser transformada en la simple convicción conservadora de que la sociedad contemporánea está enteramente desprovista de sentido y de que vale más refugiarse en la ortodoxia formal moderna. De la misma forma, el cuestionamiento de la universalidad de los intelectuales, como agentes exclusivos de transformación histórica, lleva a la idea de que toda intervención histórica es igual e inevitablemente limitada. Por último, la demostración de la opacidad del proceso de representación política equivale, vía de regla, a la negación de que sea posible cualquier representación en la esfera de lo social. Ahora bien, Laclau considera que esas posturas nihilistas continúan habitando el terreno intelectual del que tratan, por el contrario, de distanciarse.

En el caso de Schwarz, la crítica a su noción de universalidad burguesa, implícita en la idea del intelectual consciente como agente universal prioritario, no debería, sin embargo, transformarse en la afirmación de que todos los intelectuales son igualmente limitados, porque así tendríamos que cuestionarnos sobre los límites de esos actores y, en ese caso, si hubiera una estructura que limitase por igual a todos los agentes, esta asumiría, de hecho, la función de una verdadera universalidad substituta. Al mismo tiempo, para que algo sea el singular absoluto o, en palabras de Roberto Schwarz, el disparate patafísico, es decir, algo radicalmente sin sentido —como él, por ejemplo, afirma en relación al tropicalismo—, es necesario, no obstante, como condición de su posibilidad, afirmar la existencia contrastante, siempre y en todo lugar, de un sentido pleno, cuando

sabemos muy bien que la ausencia de sentido deriva del sentido o, en otras palabras, solo puede haber sentido a partir, precisamente, del sinsentido generalizado.

Dicho esto, contra esos movimientos de pensamiento, materialistas aunque dialécticamente trascendentes, en Schwarz, e inmanentemente políticos aunque nihilistas, en Agamben, a través de argumentos que, incluso a disgusto, permanecen, cada uno a su modo, anclados a la modernidad, por la simple inversión de sus postulados fundamentales, Ernesto Laclau sugiere una estrategia alternativa. No invierte, dicotómicamente, los contenidos de esa modernidad clásica, sino que prefiere *deconstruir* el terreno que posibilita la alternativa dualista modernidad/posmodernidad. En pocas palabras, en vez de permanecer en el interior de una polarización dialéctica, cuyas opciones son integralmente gobernadas por las categorías básicas de lo moderno, es decir, tradición/ruptura, izquierda/derecha, centro/periferia, Laclau prefiere mostrar que la modernidad no constituye un bloque homogéneo, sino que es el resultado de una serie de articulaciones completamente contingentes. La salida, para él, consiste en expandir el campo de la política, ensanchando también el espacio de la indecidibilidad estructural, lo que abre así caminos para un aumento de la esfera de la decisión política. Es en ese punto que, a diferencia de la dialéctica negativa de Schwarz, deconstrucción y hegemonía muestran, en Laclau, su complementariedad, como dos lados de una única operación. En “Política y los límites de la modernidad”,³ motivado por la emergencia de lo posmoderno, Laclau ya explicitaba su posición:

El abandono del mito del fundamento no da lugar al nihilismo —del mismo modo que el no saber con certeza el modo de ataque del enemigo no conduce a la pasividad— sino a una proliferación de intervenciones discursivas y argumentos, que son necesarios porque

3 Este texto fue publicado originalmente en Andrew Ross, ed. *Universal Abandon. The Politics of Postmodernism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989) [N.del T.].

no hay una realidad extra-discursiva que el discurso se limitaría simplemente a reflejar. En la medida en que el argumento y el discurso constituyen lo social, su carácter abierto es la fuente de un activismo más extendido y de un libertarianismo más radical. Los hombres, que se han considerado desde siempre como los siervos de fuerzas exteriores a ellos —Dios, la Naturaleza, las leyes necesarias de la Historia— pueden, a través de esta entrada en la post-modernidad, considerarse por primera vez como los creadores y constructores de su historia. La disolución del mito del fundamento —y la concomitante disolución de la categoría de “sujeto”— radicalizan en tal sentido las posibilidades emancipatorias abiertas por la Ilustración y el marxismo. [...] En realidad, la ambigüización puede proceder de una multiplicidad de fuentes —no solo de los intentos de fijación de los significantes a formas discursivas antagónicas, aunque este es el caso que nos interesa especialmente— y puede ser adscrita al fenómeno general de la representación simbólica. Un significante se vacía en la medida en que se desprende de un significado específico y pasa a simbolizar una larga cadena de significados equivalentes. Es este desplazamiento y ampliación en la función significante lo que constituye al símbolo. (1998, 71-72)

Para Laclau, la relación entre una fundación y lo que funda es muy distinta de la existente entre un símbolo y lo que simboliza:

Mientras que [para la lógica fundacional] podemos establecer una relación de determinación necesaria entre fundante y fundado, en el caso del símbolo no hay motivación interna y la cadena de los significados equivalentes puede extenderse indefinidamente. Mientras que en el caso del fundamento se trata de una relación de delimitación y determinación —de fijación, por tanto— en el caso de la representación simbólica se trata de un horizonte abierto. (72)

Así, el contraste entre fundación y horizonte le permite a Laclau comprender mejor el cambio de estatus ontológico de los discursos

emancipatorios (cf. Laclau 1996) y, en general, de los grandes relatos en la escena contemporánea. Postula, en resumen, dos movimientos diferentes y simultáneos: la validación histórica de una lectura populista, que siempre es efímera y, en ese sentido, moderna, y su contingencia metafísica radical que, al ser inmanente, aleja el riesgo del autoritarismo.

En todo caso, la dialéctica inmunitaria, tornada estratégica en Laclau o perviviendo simbólicamente en Schwarz como consciencia de clase, nos muestra, entretanto, como lo señaló Benjamin, que el derecho no es nada más que una violencia perpetrada contra la violencia por el monopolio de la violencia.

Obras citadas

- Candido, Antonio. 1989. "Literatura e subdesenvolvimento". En *A educação pela noite & outros ensaios*, 140-162. São Paulo: Ática.
- Foucault, Michel. 2005. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Laclau, Ernesto. 1996. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- _____. 1998. "Política y los límites de la modernidad". En *Debates políticos contemporáneos. En los márgenes de la modernidad*, 55-73. Coord. Rosa Nidia Buenfil. México: Plaza y Valdés.
- Morin, Edgar. 1965. *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Trads. Rodrigo Uria y Carlos María Bru. Madrid: Taurus.
- Schwarz, Roberto. 2008. "Cultura e política, 1946-1969". En *O pai de família e outros estudos*, 61-92. São Paulo: Companhia das Letras.



Traducciones

LA DIALÉCTICA ENTRE CENTRO Y PERIFERIA, ENTRE FORMA LITERARIA Y PROCESO SOCIAL

Nota de presentación de

Mario René Rodríguez

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

mr984@hotmail.com

ROBERTO SCHWARZ —QUE NACIÓ EN Austria y emigró a Brasil desde muy pequeño— es uno de los pensadores brasileños más importantes de los últimos cincuenta años. Su nombre es ineludible para los estudiosos de Machado de Assis, pues a este autor dedicó dos libros que son hoy referencia obligatoria —*Ao vencedor as batatas* (1977) y *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990)—, además de varios ensayos, entre los que se encuentra el que a continuación presentamos en traducción al lector. Su primer libro sobre Machado de Assis incluye el que es sin duda su texto más conocido, “Las ideas fuera de lugar”, que se convirtió en un clásico tanto de los estudios literarios como de los sociales. Este hecho revela algo de la trayectoria (y *methods*) del crítico, que estudió ciencias sociales en la Universidad de São Paulo y enseñó literatura en la Universidad de Campinas hasta su jubilación.

Vale la pena detenerse un poco en “Las ideas fuera de lugar”, pues en este ensayo aparece en funcionamiento el característico método dialéctico de Schwarz, así como algunas formulaciones que continuarán siendo centrales a lo largo de su obra. Como se dijo, el texto hace parte de *Ao vencedor as batatas*, que originalmente fue la tesis de doctorado que Roberto Schwarz escribió en la Universidad de París III. El crítico se había trasladado a Francia en 1968, como consecuencia del recrudecimiento de la dictadura militar, que vino a imponer —según nos dice en un ensayo de la época— una nueva fase de modernización conservadora en Brasil:

Así la integración imperialista, que de inmediato modernizó para sus propósitos la economía del país, revive y tonifica la parte del arcaísmo ideológico y político que necesita para su estabilidad. De obstáculo y residuo, el arcaísmo pasa a ser instrumento internacional de la opresión más moderna, como, además, la modernización, de liberadora y nacional, pasa a ser una forma de sumisión. (2008, 73-74)

La situación confirmaría la tesis central de la teoría de la dependencia: el llamado “subdesarrollo” no es algo destinado a desaparecer con el tiempo, cuando todos los países o regiones alcancen el desarrollo de los países centrales del capitalismo, porque el “subdesarrollo” (el “atraso” contra el cual se define la modernización, y que esta última promete acabar) es funcional al sistema y creado por este. En otras palabras, el “subdesarrollo” siempre es reproducido y por eso la modernidad nunca se hace completamente presente. Para Schwarz, en estas circunstancias, la convivencia de elementos “nuevos” y “arcaicos” se vuelve emblemática de países como Brasil:

La coexistencia de lo antiguo y de lo nuevo es un hecho común (y siempre sugestivo) de todas las sociedades capitalistas y de muchas otras también. Sin embargo, para los países colonizados y luego subdesarrollados, ella es central y tiene fuerza de emblema. Esto se debe a que estos países fueron incorporados al mercado mundial —al mundo moderno— en la condición de económica y socialmente atrasados, de proveedores de materia prima y trabajo barato. Su conexión con lo nuevo se da *a través*, estructuralmente a través de su atraso social, que se reproduce en lugar de extinguirse. En la composición insoluble, pero funcional de los dos términos, por lo tanto, está figurado un destino nacional, que dura desde los inicios. (2008, 77)

Esos inicios son rastreados por Schwarz en “Las ideas fuera de lugar”. Su intención no es la simple reconstrucción histórica, sino intentar entender esa “figura” emblemática de Brasil aún vigente a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Su comentario

sobre el escritor José de Alencar, en el segundo capítulo de *Ao vencedor as batatas*, es claro al respecto: “Estamos frente a una figura inicial de aquella modernización conservadora cuya historia aún hoy no ha acabado” (2000b, 71). La “figura” es definida con relación a Alencar como la “adhesión simultánea a términos enteramente heterogéneos, incompatibles en cuanto a los principios, y armonizados en la práctica de nuestro ‘paternalismo iluminado’” (70-71). Alencar combina una forma europea burguesa —la novela— con formas de socialización locales no burguesas; una combinación que se puede contar entre las consecuencias de la presencia de las ideas liberales en el Brasil esclavista.

El examen de dicha presencia sirve de eje de “Las ideas fuera de lugar”. Schwarz formula en este ensayo que los desajustes que definen la nación brasileña son el resultado de “la falta de transparencia social, impuesta por el nexo colonial y por la dependencia que lo continuó” (2000a, 59). Tanto el nexo colonial como la dependencia obligan a que Brasil adopte ideas y expresiones culturales de las metrópolis, a pesar de las diferencias de su realidad local. Solo que mientras en la colonia tal adopción podía ser vista como normal —por lo menos por las élites—, en la independencia pasa a ser un problema.¹

Así, tras la independencia, Brasil adopta la ideología liberal, “que era la ideología de las jóvenes naciones”, pese a que no había pasado por las revoluciones sociales que modelaron esa ideología en Europa. En el país sudamericano se mantenían las relaciones productivo-sociales de la colonia, que aún eran funcionales en el mercado mundial. Es decir, el país adoptó las ideas liberales europeas sin modificar

1 En “Nacional por sustracción” (publicado en portugués en 1986) esa misma idea es formulada así: “Digamos, esquematizando al extremo, que en la situación colonial el letrado es solidario de la metrópoli, de la tradición de Occidente y también de sus colegas, pero no de la población local. En tales circunstancias, el cultivo del modelo metropolitano y el alejamiento cultural con relación al medio no aparecen como deficiencia, antes por el contrario. [...] Por lo tanto, la copia no nació con la apertura de los puertos y con la independencia, como pretendía Silvio Romero, pero es verdad que solo a partir de entonces se vio convertida en el insoluble problema que hasta hoy se discute, y que solicita términos como *remedo*, *imitación de macacos* o *pastiche*” (1987, 20).

su “relación productiva fundamental”: la esclavitud (Schwarz 2000a, 48). Como consecuencia, en Brasil, las ideas liberales hacen “un movimiento” particular, una singular “armonización”, que se manifiesta no en las relaciones entre propietarios y esclavos (explotados y silenciados a la fuerza), sino entre los primeros y los hombres libres, que es entre los cuales ocurre “la vida ideológica” del país (49).

Para Schwarz —que sigue en este punto las observaciones de Maria Sylvia Carvalho Franco en *Homens livres na ordem escravocrata*—, la relación entre propietario y hombre libre (“en realidad dependiente” [2000a, 48]) está mediada por el *favor*, que pese a ser tan incompatible con las ideas liberales como la esclavitud, “las absorbe y disloca, generando un modelo particular” (49). Así, las ideas liberales que debían llevar a una crítica de las relaciones de favor, les sirven de sustento o, más exactamente, de “aparente” sustento: les dan la “apariencia” de relaciones racionales y modernas. Con ironía, el crítico señala que esa fue frecuentemente la función de los argumentos “ilustrados” en Brasil: servir como herramienta para dar “lustre”, como “marca de hidalguía” (51) que hacía parecer distinguido y moderno.

Al ser resultado de la armonización de términos “heterogéneos”, “incompatibles”, la figura generada —la razón ilustrada al servicio del favor, ideas liberales en una sociedad esclavista— crearía la sensación de disparate, de despropósito, de artificialidad, es decir, de “ideas fuera de lugar”. Esta es una sensación que acompañaría al Brasil desde sus comienzos hasta el presente, dado que las ideas se transformarían y (bien o mal) se modernizarían sin que las relaciones sociales locales cambiaran significativamente. La sensación de fuera de lugar sería, por eso, sintomática de un problema fundacional y aún irresuelto del país.²

En estas pocas páginas es imposible trazar un panorama de las múltiples discusiones que la tesis de “Las ideas fuera de lugar” ha

2 “Consolidada por su gran papel en el mercado internacional, y más tarde en la política interna, la combinación de latifundio y trabajo compulsivo atravesó impávida la Colonia, Reinados y Regencias, la Abolición, la Primera República, siendo aún hoy materia de controversia y tiros” (Schwarz 2000a, 55).

generado desde el momento de su publicación hasta hoy. Nos limitamos por eso a señalar que la fuerza de la propuesta parece depender de que no se la reduzca al dualismo ideas fuera de lugar/ideas en el lugar.³ Una frecuente malinterpretación del ensayo de Schwarz sostiene que el crítico incurre en una reducción de ese tipo al afirmar que las ideas están fuera de lugar en Brasil y en su lugar en Europa, afirmación que una lectura cuidadosa del ensayo desmiente. Para Schwarz las ideas no están en su lugar en (algunos países de) Europa: solo dan la impresión de estarlo, como dan la impresión de no estarlo en Brasil. Es decir, al hablar de “ideas fuera de lugar” estaríamos hablando de impresiones o sensaciones, no de hechos. Si las ideas liberales causan la sensación de estar en su lugar en Europa es porque allá fueron el resultado de procesos sociales que no se produjeron, o no de la misma manera, en las excolonias donde fueron adaptadas. Las circunstancias de un lado y de otro no pueden ser equiparadas. Así, por ejemplo, incluso si en Europa hubo pensadores liberales que defendieron la esclavitud (como argumenta, contra Schwarz, Alfredo Bosi [1996]), eso no modifica el hecho de que en Europa, en el siglo XIX, la esclavitud no tenía la presencia que tenía en Brasil, o, en otras palabras, que la esclavitud tenía una visibilidad en Brasil que no tenía en Europa.

Este último punto es importante porque de él se desprende —para Schwarz— cierta ventaja en sentir que las ideas están “fuera de lugar” y, por tanto, en estar en la periferia del capitalismo. En este lugar se hace evidente algo que es más difícil percibir en los centros. Si en Brasil las ideas liberales daban la sensación de fuera de lugar, allí se podía percibir más fácilmente que las ideas liberales no eran lo que aparentaban: “al volverse despropósito, estas ideas dejan también de engañar” (Schwarz 2000a, 51). Si las ideas liberales eran sentidas como despropósito en Brasil (como también ocurriría en Rusia, según nos mostrarían sus escritores [57]), entonces, no eran

3 En este sentido, véase el artículo “Lugares y no lugares de las ideas en América Latina”, de Elías José Palti (2007), que incluye un buen recuento de las principales discusiones que ha generado el texto de Schwarz.

universales como se pretendían. De hecho, tras 1848, “la marea de las luchas sociales en Europa mostró que la universalidad disfraza antagonismos de clase” (52). Para Schwarz, por lo tanto, pensar que las ideas liberales estaban en su lugar en Europa es un equívoco, pues allá, como en esta parte del continente, engañaban, solo que de manera diferente: eran ideología en primer grado. Ese carácter ideológico es lo que desde siempre nos habría revelado nuestra ideología en segundo grado.⁴

La cuestión no es, por consiguiente, definir cuáles ideas están en el lugar y cuáles no, sino qué ideas ayudan a entender y a cambiar la situación que genera la incomodidad de sentir “las ideas fuera de lugar”. Como ya se dijo, la sensación se origina por el desplazamiento de ideas a lugares con condiciones sociales diferentes de aquellas en que se produjeron o modelaron. Ahora bien, la sensación de estar fuera de lugar no es resultado simplemente de ese desplazamiento, sino de las relaciones asimétricas de poder implicadas en él. Para Schwarz, si en Brasil frecuentemente se produce la sensación de fuera de lugar eso se debe a su situación dependiente que le somete a una constante importación de ideas. Por eso afirma que el análisis de la sensación de fuera de lugar, que es una particularidad local, lo llevó “a reflexionar sobre el proceso de colonización en su conjunto, que es internacional”; y que el “tictac de las conversiones y reconversiones de liberalismo y favor es el efecto local y opaco de un mecanismo planetario” (2000a, 59). Ese mecanismo es el del capitalismo que en su expansión por el globo generó un desarrollo desigual y combinado, del que se desprendería la sensación de fuera de lugar (Schwarz 2008, 137).

4 Tal vez se podría formular la cuestión también de la siguiente forma, recurriendo a la tradición psicoanalítica lacaniana: en algunos países de Europa la realidad creaba la impresión de recubrir bien el vacío de lo real (principalmente a nuestros ojos periféricos), mientras que en Brasil, y en los otros países de América Latina, la realidad no llegaba a crear una impresión de consistencia; de ahí que Schwarz al hablar de “ideas fuera de lugar” también hable de “una especie de hueco dentro de lo hueco” (2000a, 52).

El fin de la sensación pasaría necesariamente, entonces, por una crítica al capitalismo y por un reconocimiento de los desajustes que este crea a nivel global (por supuesto, a esos desajustes no escaparían las críticas al capitalismo formuladas en los países centrales, que tendrían que ser continuamente “reajustadas” por las periferias a su realidad). Es por esto último que Machado de Assis es una figura tan importante para Schwarz. Machado habría sido un maestro en percibir los desajustes que caracterizan a la sociedad brasileña y en reducirlos formalmente en sus obras literarias, ofreciendo al lector una imagen precisa de ellos.⁵ Si, para Schwarz, Machado es un escritor que parece tan en su lugar (tan característicamente brasileño), es porque en sus obras nos revela que su lugar (Brasil) es el del desajuste.⁶

La manera en que las obras de Machado nos ofrecen revelaciones sobre los desajustes que caracterizan a la sociedad brasileña (pero que son más que un producto local) es lo que Schwarz desarrolla en la tercera parte de su libro *Ao vencedor as batatas*, así como en *Um mestre na periferia do capitalismo*, y en ensayos como “Lecturas en competencia”.⁷ En este último, Schwarz retoma el análisis de las

-
- 5 La tesis de Schwarz de que la forma literaria puede y debe ser dialécticamente relacionada con los procesos sociales es deudora, por supuesto, de Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt; pero no menos —según señala el crítico— de Antonio Candido, que en los años sesenta estaba desarrollando una crítica materialista de la forma literaria (Schwarz 2012, 48).
 - 6 Vale la pena enfatizar que Schwarz no cree que exista ninguna esencia que defina la identidad nacional. Para él, lo que define lo “brasileño” son formas particulares de relación social que resultaron de procesos históricos (al respecto, véase Schwarz 1987). De todas maneras, cabe anotar que la perspectiva nacional de Schwarz es objeto de controversia, dado que algunos consideran que ella no deja de ser una totalización que ignora parte de la heterogeneidad del país. El debate está abierto.
 - 7 “Lecturas en competencia” se publicó por primera vez en el 2006, en la revista *Novos Estudos CEBRAP* 75. Posteriormente, pasó a ser parte del libro *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas* (2012). En 2007, apareció una versión del artículo en inglés, con traducción al español a partir de esa versión en lengua inglesa, en la *New Left Review* 48, revista de la que Schwarz ha sido colaborador en varias ocasiones. La nuestra es la primera traducción directa del portugués y fue hecha a partir de la última versión del ensayo, que es la publicada en libro.

relaciones entre centro y periferia desde un ángulo nuevo. Parte del examen dialéctico entre una crítica machadiana “localista” que se esfuerza por leer y valorar el tratamiento que de lo nacional hace el escritor en sus obras, y una crítica “universalista” que ubica a Machado “en el espacio aparentemente atemporal y homogéneo de las obras maestras de Occidente”, para lo cual deja de lado el componente nacional. Como se verá, el análisis no tiene como finalidad decretar un ganador entre esas diferentes lecturas que compiten entre sí ni hacer una simple enumeración de las virtudes y limitaciones de cada una. Se trata más bien de aclarar lo que se entiende por “local” y por “universal”, así como lo que está en juego en la confrontación: “lucha de clases, lucha entre naciones, niveles desiguales de acumulación cultural, además de lucha artística y crítica”.

La dramatización que del conflicto entre “local” y “universal” hace Machado de Assis en una crónica ayuda a comprender aquello. Se trata de “El puñal de Martica”, cuya traducción al español ofrecemos también al lector. En esta crónica, son contrapuestos los destinos de la clásica Lucrecia de la *Historia de Roma* de Tito Livio —que se suicidó con un puñal luego de ser ultrajada por Sexto Tarquinio— y de Martica, una muchacha de dudosa reputación de la Cachoeira —ciudad del estado de Bahía—, que mata de una puñalada a un tal Juan Limerio, que la quería ultrajar. Esa contraposición es presentada —como observa Schwarz— “desde la perspectiva del literato ultraafectado de Río de Janeiro”; un literato que, no obstante, fluctúa entre su distanciamiento de Martica y la identificación con ella, pues no deja de verse reflejado en la pobre muchacha: “el olvido en que desaparecerá la muchacha de la Cachoeira merece las lágrimas de cocodrilo del humorista de salón, así como las lágrimas sentidas, aunque confusas del escritor nacional, quien lamenta en ella la oscuridad en que vegetan su país y él mismo”.

En su análisis de la crónica, Schwarz nos muestra cómo la contraposición humorística y aparentemente extravagante entre Martica y Lucrecia, la Cachoeira y Roma, más “el cronista culto, portador de un despacho histórico-mundial” que no logra definir su lugar entre

esos polos, revela algo del presente no solo brasileño, sino mundial, haciéndonos dudar “de la universalidad de lo universal” y “del localismo de lo local”. Esa duda, ciertamente, ya inquietaba a Schwarz a finales de los años sesenta e inicios de los setenta, cuando comenzaba a pensar dialécticamente el centro y la periferia, la forma literaria y el proceso social; una manera de proceder cuyas virtudes puede juzgar el lector en el artículo que le presentamos a continuación.

Obras citadas

- Bosi, Alfredo. 1996. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Palti, Elías José. 2007. “Lugares y no lugares de las ideas en América Latina”. En *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, 259-308. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schwarz, Roberto. 1987. “Nacional por sustracción”. *Punto de vista* 28: 15-22.
- _____. 2000a. “Las ideas fuera de lugar”. En *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Comps. y trads. Adriana Amante y Florencia Garramuño. Buenos Aires: Biblos.
- _____. 2000b. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. 2008. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2012. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras.

LECTURAS EN COMPETENCIA*

Roberto Schwarz

Universidade Estadual de Campinas – Brasil

schwarz.r@uol.com.br

Este libro resulta de cuatro conferencias que di en la Universidad de Cambridge [...]. Al hablar precisamente allí, y en inglés, sobre Borges, tuve una impresión curiosa. En el marco de esa universidad inglesa, una argentina hablaba de un escritor argentino a quien hoy se considera “universal”. [...] La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad.

Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*

EL RENOMBRE INTERNACIONAL DE MACHADO de Assis, hoy en alza, hasta mediados del siglo pasado casi no existía. Para no crear un falso problema, es bueno decir que lo mismo sucedía con la literatura brasileña en su conjunto, perjudicada por la barrera del idioma. Tal vez la única excepción fueron las novelas de Jorge Amado, que se beneficiaron de la máquina de propaganda y traducciones del realismo socialista, vinculada a la política externa de la extinta Unión Soviética. Al comentar una tentativa oficial de divulgar a los escritores brasileños en Francia, Mário de Andrade observaba, sin ilusiones, que nuestro arte sería más apreciado en el mundo si la moneda nacional fuera fuerte y tuviéramos aviones de bombardeo (M. de Andrade [1939] 1955, 34). Como ese no era el caso, íbamos creando una literatura de calidad hasta sorprendente, que para uso externo permanecía ignorada.

De aquel entonces hasta ahora, la novela machadiana fue traducida y los estudios extranjeros sobre ella llegaron con cuentagotas, sobre todo en inglés. En parte, el impulso fue dado por la ampliación

* Traducción de Mario René Rodríguez y Néstor Mauricio Solano.

de los intereses norteamericanos en la posguerra, la cual se reflejó en la programación de la investigación universitaria. Orientada hacia regiones que la Guerra Fría hacía explosivas, la creación de *area studies* generaba currículos más adecuados al presente, para mal y para bien. Así, en la estela de la Revolución cubana, el portugués fue declarado lengua estratégica para Estados Unidos, con la financiación complementaria y los dividendos culturales del caso (Miceli 1990, 13).

Ya en la parte propiamente literaria, el reconocimiento se debió a intelectuales con olfato para la calidad y la innovación. Por ejemplo, Susan Sontag cuenta que el editor de su primera novela le dijo que le alegraba notar la influencia de Machado de Assis, cuyas *Memorias póstumas de Brás Cubas*, él mismo había publicado pocos años antes. Era un equívoco, pues ella no conocía ni el libro ni el autor, pero inmediatamente los adoptó como “influencia retroactiva” (Sontag [1990] 2002, 38).¹ La suposición, que no era cierta en el caso de Sontag, lo era, sin embargo, en el del propio editor: Cecil Hemley era novelista también, y dejó un excelente testimonio de su interés por Machado. La anécdota muestra el clima de complicidad exclusiva que se estaba formando en torno al escritor.² En el mismo sentido se

1 La novela de Sontag, *The Benefactor*, es de 1963. William L. Grossman, el traductor de las *Memorias póstumas* al inglés (*Epitaph for a Small Winner*, 1952), vino a Río de Janeiro en 1948, por invitación del gobierno, para crear un *business school*. Al respecto, véase su testimonio en la reseña de Alexander Coleman a la nueva traducción de la novela, de 1997, ahora con el título *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*: <http://www.americas-society.org>

2 Véase “A Stifled Yearning for Grace”, la reseña de la novela de Cecil Hemley, *The Experience*, hecha por el mismo William Grossman. Este señala la influencia de Machado en la estructura y el estilo del libro. A la reseña la acompaña un comentario de Hemley, que transcribo integralmente, por todo lo que anticipa: “Debo admitir mi deuda con el gran escritor brasileño Machado de Assis, cuyas obras me causan admiración desde que tomé conocimiento de ellas, hace ocho años. Siempre me fascinó Laurence Sterne, y, de hecho, cuando era joven, escribí una prosa muy influenciada por él. Por supuesto que Sterne fue también uno de los escritores que le abrió los ojos a Machado, así que Machado y yo ya éramos cercanos antes de encontrarnos. Sin embargo, la importancia del escritor brasileño para mí no se debió tanto a aquellos elementos técnicos evidentes que él había tomado prestados de Sterne —tales como los capítulos breves y las interrupciones súbitas de la narración por parte del autor—. Lo que me resultó particularmente estimulante fue su ruptura radical con la tradición realista.

encuentra el testimonio de Allen Ginsberg, quien, al visitar Santiago en 1961, le dijo al escritor chileno Jorge Edwards que consideraba a Machado otro Kafka.³ Véase también el prefacio de John Barth a una reedición de sus primeros libros. El novelista —ganador del *National Book Award* en 1973— recuerda que intentaba encontrar su estilo, con ayuda de Boccaccio, Joyce y Faulkner, cuando la suerte hizo que leyera a Machado de Assis. Este le enseñó que las acrobacias narrativas no excluían el sentimiento genuino ni el realismo, en una combinación *à la Sterne*, que más adelante se llamaría posmoderna.⁴

En cuanto a la academia, la investigación machadiana desarrollada en Estados Unidos acompañó a las corrientes de crítica que allá estaban en boga. El patrocinio teórico venía, entre otros, del *New Criticism*, de la deconstrucción, de las ideas de Bajtín sobre la carnavalización en la literatura, de los *Cultural Studies*, así como del gusto posmoderno por la metaficción y por el bazar de estilos y convenciones. La lista puede extenderse fácilmente, y no para de crecer. Más acorde con la mayoría silenciosa, indiferente a las novedades, estaba aún el análisis sicológico de corte convencional. La sorpresa quedaba por cuenta del propio Machado de Assis, cuya obra, originaria de otro tiempo y país, no solo no ofrecía resistencia, sino que parecía hecha a propósito para ilustrar el repertorio de las teorías

Claro que hay muchas maneras de escribir una novela y no deseo menoscar novelas y novelistas de tendencias diferentes a la mía. Machado me mostró una manera de volver contemporánea la novela clásica. No quiero decir que lo copié. En ciertos aspectos mis ideas llegan a oponerse directamente a las de él. No soy un nihilista, pero me he interesado por el tratamiento cómico de las ideas, así como por maneras diferentes de lidiar con los personajes, para huir del sicologismo de los escritores en busca del *Zeitgeist* (espíritu de época). En efecto, mi visión del universo no confiere un lugar muy alto a la psicología y a la sociología, así que el tipo de forma que desarrollé está estrechamente conectada con mi tema. El ser humano se preocupa por el Ser, quíeralo o no, y es una criatura filosófica por naturaleza. Cualquier novela que no tenga dimensiones metafísicas y ontológicas estará necesariamente truncada” (Hemly citado en Grossman 1960, 20). Debo la cita a Antonio Candido, a quien agradezco.

3 Esto me lo contó personalmente Jorge Edwards.

4 Véase el “Prefacio” de *The Floating Opera* and *The End of the Road* (Barth 1988). Las novelas son de 1956 y 1958, respectivamente.

recientes. El punto de contacto se encontraba en el cuestionamiento del realismo o de la representación, y en cierto realce de la forma, *concebida como extranjera a la historia*. Hay aquí una cuestión que vale la pena enfrentar: ¿cómo entender la afinidad entre un novelista brasileño del último cuarto del siglo XIX y el conjunto de las teorías críticas que ahora se destacan en las metrópolis?

El camino de la crítica brasileña en el mismo periodo fue distinto. Ella no tenía ante sí a un gran escritor desconocido, sino, por el contrario, al *clásico nacional anodino*. Aunque se daba por sentada, la grandeza de Machado no encajaba con la vida ni con la literatura nacionales. La sutileza intelectual y artística, muy superior a la de sus compatriotas, en lugar de aproximarlos, lo apartaba del país. El gusto refinado, la cultura esmerada, la ironía discreta, sin vestigios de provincianismo, la pericia literaria, todo eso era objeto de admiración, pero parecía formar un cuerpo extraño en el contexto de las precariedades y urgencias de la joven nación, marcada por el reciente pasado colonial. Eran victorias sobre un ambiente ingrato al que no daban continuidad, y no sus expresiones. Dependiendo del punto de vista, sus perfecciones podían ser impedimentos. Una prueba curiosa de esa dificultad son las posiciones ambivalentes de Mário de Andrade al respecto. Este anticipaba con orgullo que Machado llegaría a ocupar un lugar destacado en la literatura universal, pero no por eso ubicaba sus novelas entre las principales de la literatura brasileña (M. de Andrade [1939] s.f.).⁵

Ahora bien, a partir de mediados del siglo XX, la tónica se invierte con el apoyo de una sucesión de descubrimientos críticos. El distanciamiento olímpico del maestro no desaparece, pero pasa a funcionar como un parapeto decoroso, que disfraza la relación aguda con el presente y las circunstancias. El centro de atención se desplaza hacia el procesamiento literario de la realidad inmediata, poco notado hasta entonces. En lugar del indagador de las constantes del

5 Para la trayectoria de la recepción brasileña de Machado, véase Candido ([1968] 2004). Para la recepción norteamericana, véase Patai (1999).

alma humana, por encima y por fuera de la historia, indiferente a las particularidades y a los conflictos del país, aparecía un dramaturgo malicioso de la experiencia brasileña. Este no solo se vinculaba con las luminarias de la literatura universal, con Sterne, Swift, Pascal, Erasmo, etc., como querían los admiradores cosmopolitas, sino que, con discernimiento memorable, había estudiado la obra de sus predecesores locales, menores y menos que menores, para profundizar en ella. Bien o mal, los cronistas y novelistas cariocas habían formado una tradición, cuya trivialidad pintoresca él supo redimensionar, descubriéndole el nervio moderno, elevando la experiencia provinciana a la altura del gran arte de su tiempo (Candido [1959] 2006, 436-437). En cuanto al difundido desinterés del escritor por las cuestiones sociales, uno de los principales estudiosos de Brasil puso punto final a la controversia: sistematizó las observaciones sobre la realidad, dispersas en la obra machadiana, llamando la atención sobre su cantidad y calidad, y con ellas documentó un libro de quinientas páginas sobre la transición de la sociedad estamental a la sociedad de clases (Faoro 1974). Digamos que el trabajo esclavo y la plebe colonial, el clientelismo generalizado y el propio trópico, además de la Corte y de la figura del Emperador, daban a la civilización urbana y a sus anhelos europeizantes una fisonomía especial. Componían una sociedad inconfundible, con cuestiones propias, que el novelista no disolvió en sicología universalista, contrariamente, por cierto, a lo que supuso el historiador.⁶

En las siguientes etapas del cambio interpretativo, que aún está en curso, la composición de la novela machadiana fue vista como formalización artística, precisamente, de ese conjunto singular en el cual se delataba la excolonia. La galería de los personajes, la naturaleza de los conflictos, la cadencia de la narrativa y la textura de la prosa —elementos de forma— ahora manifestaban, como transposiciones, una diferencia perteneciente al mundo real. Además, los

6 “Lo que le faltaba, y eso lo enmarca en la línea de los moralistas, era la comprensión de la realidad social, como totalidad, nacida en las relaciones exteriores e impregnada en la vida interior” (Faoro 1974, 504).

trazos distintivos eran sorprendidos donde, con menos fallas y más civilizada o adelantada, se creía la joven nación. Explorados por la creatividad del novelista, los aspectos de atraso civilizatorio mostraban sus vínculos y exponían el tejido de sus implicaciones, muchas de las cuales eran muy modernas, además de incómodas. Las peculiaridades se ligaban: a) al patrón patriarcal; b) a nuestro *mix* de liberalismo, esclavitud y clientelismo, con sus estridentes paradojas; c) al engranaje también *sui generis* de las clases sociales, inseparable del destino brasileño de los africanos; d) a las etapas de la evolución de ese todo, y e) a su inserción en el presente del mundo, que fue y es un problema (o una salida) para el país y, ¿por qué no?, para el mundo. De esta manera, las cuestiones estéticas, consideradas abstractas, como la congruencia formal y la dinámica interna, así como la originalidad, se fueron haciendo inseparables de su peso histórico específico, lo que obligaba a la reflexión desde el ángulo particular de la formación social en sí misma. Así, aunque conocido por desacatar los preceptos elementales de la verosimilitud realista, el arte machadiano hacía de ordenamientos nacionales la disciplina estructural de su ficción. Sin desconocer la diferencia de posturas entre los críticos, la naturaleza complementaria de los trabajos que llevaron a ese cambio de lectura se impone, lo que sugiere una gravitación de conjunto. Paso a paso, el novelista fue transformado, de fenómeno solitario e inexplicable, en continuador crítico y culminación de la tradición literaria local, en anotador y anatomista eximio de las características singulares de su mundo, al cual se decía que no prestaba atención, y en idealizador de formas a la medida, capaces de dar una figura inteligente a los desajustes históricos de la sociedad brasileña.⁷ En suma, existe un nexo, que ha de ser explorado, entre la originalidad artística de la obra y la diferencia histórica de la nación.

Recientemente, con ocasión de nuevas traducciones de *Memorias póstumas* y de *Don Casmurro*, la *New York Review of Books* publicó

7 El conjunto de esos pasos está conformado por Silviano Santiago (1978); Roberto Schwarz (1977; 1990); Alfredo Bosi (1982; 2006); John Gledson (1984; 1986); José Miguel Wisnik (2004).

una amplia y consagratoria reseña de la novela machadiana, escrita por Michael Wood (2002). Nótese que el autor no es especialista en Machado ni brasileñista, sino un crítico y comparatista preocupado por la latitud del presente. El lugar de la publicación y el papel de los autores sobre los cuales el crítico ha escrito —Beckett, Conrad, Stendhal, Calvino, Barthes, García Márquez— parecen indicar que, después de cien años, el novelista brasileño entró en el canon de la literatura viva. Dígase de paso, en los Estados Unidos, Machado comienza a ser enseñado también fuera de los departamentos de literatura brasileña, en el área de literatura comparada, en cursos sobre los clásicos de la novela moderna.

A cierta altura de su ensayo, que tiene en cuenta la crítica brasileña, Wood propone una disociación sutil. Las relaciones con la vida local —como las que se señalaron— pueden existir sin que, no obstante, esclarezcan la “maestría y modernidad” del escritor. O, en otro pasaje: ¿sería necesario interesarse por la realidad brasileña para poder apreciar la calidad de la ficción machadiana? O también, ¿la peculiaridad de una relación de clase, aunque fascinante para el historiador, no será “un tópico demasiado monótono para dar cuenta de una obra maestra”? Y, finalmente, faltaría saber “por qué las novelas son más que documentos históricos”. No hay una respuesta fácil para esas preguntas que no niegan las conexiones entre literatura y contexto, pero ubican la calidad en un plano aparte. Las preguntas tienen la realidad a su favor, pues es un hecho que la reputación internacional de Machado se formó sin apoyo en la reflexión histórica. Tomando distancia, digamos que ellas, las preguntas, resumen a su modo el estado actual del debate, en que se distinguen una lectura nacional y otra internacional (o varias no nacionales), muy diferentes entre sí.

La divergencia se origina en líneas de fuerza de la escena intelectual contemporánea y no hay por qué esquivarla. Para prevenir la simplificación, que siempre ronda esas diferenciaciones, vale recordar que varias contribuciones a la línea nacional vinieron de extranjeros, y que buena parte de la crítica brasileña siguió el modelo de los centros internacionales. Pero si es verdad que el color del pasaporte y

el lugar de residencia de los críticos no son determinantes, lo es que las matrices de reflexión de que se desprende la divergencia tienen realidad en el mapa y dimensión política, además de que compiten entre sí como partes del sistema literario mundial.⁸

Una de las matrices es la lucha inconclusa de la excolonia por la formación de una nacionalidad moderna, normal por así decirlo, bajo el signo del trabajo libre y de los derechos civiles. Desde el ángulo de la historia, se trataría de la dialéctica entre la joven nación y su fondo heredado de segregaciones y coacciones, en disonancia explícita (o en armonía secreta, dirían los antiimperialistas) con los tiempos. Como punto de partida está el enigma estético-social representado por el surgimiento de una obra de primera línea en medio de la falta de preparación, de la falta de medios, del anacronismo y de la falta de unidad generales. ¿Cómo es posible que en esas condiciones de inferioridad se haya producido algo equiparable a las grandes obras de los países del centro? Se trata de un *acontecimiento* que sugiere, por analogía, que el paso de la irrelevancia a la relevancia, de la sociedad anómala a la sociedad constituida, de la condición de periferia a la condición de centro no solo es posible, sino que, de hecho, por momentos, ocurre. Así, la obra de calidad va a ser interrogada bajo el signo de la lucha contra el subdesarrollo. La reflexión busca identificar en ella los puntos de articulación posible entre la creación artística, las tendencias internacionales dominantes y las constelaciones sociales y culturales del atraso, *con sus sinergias correspondientes*. Estas últimas, inseparables tanto del componente nacional como del extranacional, son la prueba viva de posibilidades reales, debidas a conjunciones únicas; algo de agudo interés, cuyo análisis promete conocimientos nuevos, autoconciencia intensificada, además de grados de libertad imprevistos en relación a los determinismos corrientes. Entretejidas con el deseo colectivo de

8 Sigo aquí los planteamientos generales del libro de Pascale Casanova (1999). En una buena discusión al respecto, Christopher Prendergast (2004) destaca el interés de los esquemas de Casanova, sin ocultar que los análisis propiamente literarios dejan que desear.

impulsar un salto histórico, las observaciones estéticas adquieren una connotación peculiar. Combinadas con observaciones y categorías económicas y políticas, así como con aspiraciones prácticas, ellas adquieren la apariencia de recomendación indirecta al país. Se ubican en contravía de la teoría del arte en los países centrales, la cual ve en los aspectos referenciales o nacionales de la literatura algo anticuado y erróneo.

Dicho esto, está claro que la integridad propia de la gran obra es siempre un enigma que corresponde a la crítica dilucidar, sea donde sea. En el marco de una sociedad inferiorizada, no obstante, la explicación adquiere relevancia *nacional*, como parte de un discurso crítico *sui generis*. Se trata de un programa tácito, cuyo significado iluminador o meramente fantástico permanece abierto. Bajo su óptica, lugares comunes de la historia del arte incorporan nuevos significados. La dialéctica entre acumulaciones artísticas localizadas y virajes con potencia estructural, entre préstamo extranjero y eclosión de la originalidad nativa, entre vanguardismo artístico e incorporación de realidades sociales relegadas, entre acentuación de tendencias, explosión de coordenadas y elevación del nivel, así como creación genial de nexos y soluciones donde solo parecía existir discontinuidad cultural y desorganización extrema de las relaciones de clase, todo eso compone un patrón imprevisto, que escapa de los esquemas del evolucionismo y del progreso lineales.⁹ Con riesgo evidente de regresión, el anhelo atrasado de integración nacional ayudaría a que el país se revolucionara, o se reformara, o salvara la distancia que lo separa de los países-modelo, o a que se refundara culturalmente (y, en cualquier caso, si todo fallara, permitiría reflexionar al respecto). Sean cuales sean los resultados en el futuro, la

9 “Pero tanto Marx como los teóricos del subdesarrollo no eran evolucionistas” (Oliveira 2003, 121). Para el estudio a gran escala de movimientos de esa índole en la literatura nacional, véase Candido ([1959] 2006). La posibilidad de retomar esos mismos esquemas en otras esferas de la cultura nacional y de insertarlos en la dialéctica general del mundo moderno está esbozada en el conjunto de la obra de Paulo Arantes. Véase, especialmente, *Sentido da formação* (Arantes y Arantes 1997).

discusión de esos desfases históricos y de esas soluciones artísticas, propias de nuestra integración social precaria, responde al orden presente del mundo, de cuyo “desarrollo desigual y combinado” fija aspectos sustantivos.

En la otra matriz, con sede en los países del centro, una vanguardia de lectores —los intermediarios políglotas y peritos a que se refiere Casanova— se empeña en la identificación de obras maestras remotas y aisladas, incorporadas en seguida al repertorio de los clásicos internacionales (Casanova 1999, 37-40). Es con ese espíritu cosmopolita que Susan Sontag concluye su presentación de *Memorias póstumas*, deseando a los lectores que el libro de un lejano novelista latinoamericano los haga menos provincianos.

Como parte de esa segunda matriz, el trabajo académico de los países centrales se plantea, también él, las tareas de reconocimiento y apropiación. Las teorías literarias vigentes en las principales universidades del mundo, hoy sobredeterminadas por las norteamericanas, buscan extender su campo de aplicación, como si fueran empresas. El interés intelectual no desaparece, sino que se combina con el establecimiento de franquicias. En esa perspectiva, una obra de tierras distantes, como la de Machado de Assis, en la que se puedan estudiar con provecho —supongamos— los procedimientos retóricos del narrador, las ambigüedades en que se especializan los deconstruccionistas, la ensalada estilística del posmodernismo, etc., será consagrada como universal y moderna. La naturaleza reductora de ese sello de calidad, que corta la afluencia de las connotaciones históricas, es decir, de las energías del contexto, salta a la vista. Por supuesto que no se trata de desconocer el buen trabajo realizado dentro de cada una de esas líneas críticas, que solo puede ser discutido caso por caso, sino de señalar el efecto automático y conformista de las asimetrías internacionales de poder. Por otro lado, el arsenal de teorías literarias en boga en los posgrados de Estados Unidos es heterogéneo, originario en buena medida de lugares tan poco americanos como la Unión Soviética, París o Nueva Delhi, y en ese sentido no parece uniformizador. Sin embargo, la mixtura en el mercado académico

“local”, una instancia del *American way of life* y una novedad histórica ineludible, aleja las teorías de sus motivaciones de origen. El mecanismo les sobreimprime una involuntaria apariencia común, mediante la cual pasan a ejercer sus funciones de hegemonía, en escala planetaria de ser posible, y en medio de mucha desarticulación. El lado incongruente de esa neouniversalidad tal vez sea más visible para críticos periféricos, al menos mientras no la tratan de adoptar.

Así, la consagración actual de Machado de Assis se sustenta en explicaciones opuestas. Para unos, su arte supo recoger y desprovincializar una experiencia histórica más o menos reprimida, ausente hasta entonces del mapa del espíritu. La experimentación literaria en este caso diseñaría soluciones para las parálisis de una excolonia en proceso de formación nacional. La calidad del resultado se debería al contenido sustantivo de las dificultades transpuestas, que no son solamente artísticas y que le infunden algo de su tensión. Para otros, la singularidad y la fuerza innovadora no se alimentan de la vida extraliteraria ni mucho menos de una historia nacional remota y atípica; observan que no fue necesario conocer ni acordarse de Brasil para reconocer la calidad superior de Machado ni para señalar su afinidad con figuras centrales de la literatura antigua y moderna, o con las teorías que se destacan en el momento, o, sobre todo, con el propio espíritu del tiempo. La idea aquí, si no me equivoco, es de diferenciación intraliteraria, o sea, endógena, en el ámbito de las obras maestras: Machado es un Sterne que no es un Sterne, un moralista francés que no es un moralista francés, una variante de Shakespeare, un modernizador tardodecimonónico e ingenioso de la novela clásica, anterior al realismo, además de ser terreno fértil para las teorías del punto de vista, aunque de una manera diferente a la de su contemporáneo Henry James. En suma, un escritor plantado en la tradición de Occidente, y no en su país. La figura no es imposible —aunque el recorte exclusivo sea tosco— y le corresponde decidir a la crítica. No cuesta notar, sin embargo, la semejanza con el *clásico anodino* de que hablábamos páginas atrás, cuyas superioridades cosmopolitas, o desustancializadas, la crítica que se remite a lo nacional intentó cuestionar.

La oposición se presta a la querrela de escuelas e invita a tomar partido. Pero ella también encarna el movimiento del mundo contemporáneo, una guerra por espacio, motivada por procesos rivales, que no se agota en disputas de método. Las relaciones entre los adversarios, en las que cada cual descalifica al otro, aunque presenta también algo que le hace falta, no son simples. Para dar una idea, nótese que difícilmente un adepto del Machado “brasileño” protestará por la nueva reputación internacional del novelista, por más que difiera de los términos en que se plantea. En efecto, ¿qué machadiano no se siente enaltecido con el reconocimiento finalmente alcanzado por el compatriota genial? El carácter algo ridículo de la pregunta hace eco del amor propio insatisfecho de los brasileños, que en principio no tendría razón de ser en un debate literario que se precie, para el cual ese tipo de melindres es letra muerta. Pero el ridículo en este caso es lo de menos, pues nada más legítimo que la vanidad de ver reflejados a los exponentes nacionales en aquellas teorías recién salidas, que a fin de cuentas son las depositarias del diálogo crítico internacional y, mal que bien, del *presente del mundo*, del que es necesario participar, aunque sea al precio de algún autoolvido. Formulando la pregunta desde el campo opuesto, ¿por qué diablos enterrar a un autor ostensiblemente universal en el particularismo de una historia nacional que no le interesa a nadie y no tiene interlocutores?

De acuerdo con esta perspectiva, el éxito internacional vendría de la mano del desaparecimiento de la particularidad histórica, y el énfasis en la particularidad histórica prestaría un mal servicio a la universalidad del autor. El artista entra en el canon, pero no su país, que continúa en el limbo, y la insistencia en el país no contribuye a establecer al artista en el canon. Parecería que la supresión de la historia abre las puertas de la actualidad, o de la universalidad, o de la consagración, que permanecen cerradas a los esfuerzos de la conciencia histórica, atrapada en una calle que no tiene salida a la latitud del presente. Veremos que la disyuntiva está mal planteada y que no hay por qué darle la última palabra. Pero es cierto que en el estado actual del debate ella encierra un poco de verdad, pues la falta

de articulación interna, de tránsito intelectual entre el análisis de las formas, la historia nacional y la historia contemporánea es un hecho, con consecuencias tanto políticas como estéticas.

En cuanto a los trabajos artísticos de primera línea producidos en excolonias, la tesis de la inutilidad crítica de las circunstancias y de la particularidad nacional tal vez no sea lo suficientemente consciente; le falta la conciencia de sus efectos, que son de marginación cultural y política a nivel mundial. Además, desconoce la construcción en muchos frentes, colectiva y acumulativa, artística y extra-artística, en parte inconsciente, sin la cual la integridad estética y la relevancia histórica, que pretende aplaudir, no cristalizan. Sea como sea, la neouniversalidad de las teorías literarias también podría convenir a sus adversarios, que al criticarla saldrían de las cuatro paredes de la patria y pondrían un pie en el tiempo presente o, más bien, en un simulacro de él. El reconocimiento internacional de un escritor cambia la situación de la crítica nacional, que no siempre se da cuenta de lo ocurrido.

Helen Caldwell inicia *The Brazilian Othello of Machado de Assis* —el primer libro norteamericano sobre el novelista— con una afirmación impactante. El escritor sería un diamante supremo, un *Koh-i-Noor* brasileño que el mundo debería envidiar. A continuación, *Don Casmurro* es considerado “tal vez la mejor novela de América” (Caldwell 1960, 1). No es poco decir, más aún si recordamos que eran los años de la revalorización de Hawthorne y Melville, y sobre todo del inmenso auge de Henry James en la crítica. Dicho esto, continúa Caldwell, es posible que “solo nosotros los de lengua inglesa” estemos en condiciones de apreciar debidamente al gran brasileño, “que constantemente usaba nuestro Shakespeare como modelo” (1960, v). Así, al reconocimiento y a la cortesía le sigue la sorprendente reivindicación de la competencia exclusiva, aunque expresada con humor (“con perdón de la megalomanía”).

Pero es un hecho que la familiaridad con Shakespeare le permitió a Caldwell invertir la lectura corriente de *Don Casmurro*, tributaria hasta entonces de los presupuestos masculinos de la sociedad

patriarcal brasileña. Más inmersa en los clásicos de la tragedia que en la idealización que de sí mismas tenían nuestras familias acomodadas, la crítica norteamericana —profesora de literatura griega y latina— estaba en buena posición para notar algunas de las segundas intenciones de Machado. Una especialista en Shakespeare no podía pasar por alto la confusión mental y la prepotencia de Bento Santiago, el amable y melancólico marido-narrador de la novela. La lección terriblemente equivocada que él, Casmurro, saca del desastre de Otelo era la prueba indiscutible, entre muchas otras, de que sería necesario desconfiar de sus suposiciones sobre la infidelidad de su mujer. Véase al respecto el capítulo decisivo en que Bento, atormentado por los celos, va a distraerse al teatro, donde por coincidencia asiste a la tragedia del moro. En lugar de enseñarle que los celos son malos consejeros, esta refuerza su furia y le da la justificación del precedente ilustre: si por un pañuelo Otelo estranguló a Desdémona, que era inocente, ¿qué no debería haber hecho el narrador a su adorada Capitú, que sin duda era culpable? (véase Assis 1959a, especialmente cap. CXXXV) El cortocircuito mental, casi un *gag*, no deja duda en cuanto a la intención maliciosa de Machado, que escogía con detenimiento los errores y sinsentidos oscurantistas que echarían por tierra —si no fueran pasados por alto— la credibilidad de su narrador suspicaz, y lo transformarían en personaje ficcional propiamente dicho, que actúa con los demás y es tan cuestionable como ellos. A la manera del extrañamiento brechtiano, son pistas para que el lector se emancipe de la tutela narrativa, reforzada por la trama de las costumbres y de los prejuicios establecidos. Si el toque de alerta artístico es oído, el lector pasa a leer con independencia, es decir, por cuenta propia y a contrapelo, movilizándolo todo el espíritu crítico de que disponga, como corresponde a un individuo moderno. La confianza inocente y, dígame de paso, injustificable que, a menos que se indique lo contrario, los narradores acostumbran merecer queda desautorizada. La inversión de perspectivas no podía ser más completa: el problema no estaba en la infidelidad femenina, como quería el protagonista-narrador, sino en la prerrogativa patriarcal,

que controla la narración y tiene la palabra, *que no es fiable ni neutra*. Gracias a ese dispositivo formal, que descalifica el pacto narrativo, la disposición cuestionadora lo absorbe todo, desde la primacía considerada normal de los maridos sobre las mujeres —centro de la polémica de Caldwell— hasta el crédito que se debe dar a un narrador que habla correctamente, así como a la virtud patriótica del encantamiento novelesco y a la respetabilidad de las élites ilustradas brasileñas. De modelo nacional de memorias elegantes y tradicionalistas, el libro pasa a ser experimento de punta y obra maestra implacable.

El descubrimiento crítico, en este caso, eleva mucho el potencial intelectual de la novela. Ya señalamos lo que ese descubrimiento le debe a la familiaridad con los clásicos o, más bien, a la extrañeza causada por un equívoco evidente en la interpretación de uno de ellos, independientemente de consideraciones de contexto. O, visto de otra manera, su contexto efectivo fue la propia tradición canónica, cuyas luces sirvieron para revelar las hipocresías y cegueras arraigadas en el orden social. De hecho, la familiaridad con ese orden podría haber sido un obstáculo, como en efecto lo fue para la crítica brasileña durante sesenta años, desde la publicación de la novela, en 1899, hasta el estudio de Caldwell, en 1960. Fue con merecida satisfacción que este salió al campo para corregir a “tres generaciones de críticos”, a quienes las insinuaciones del exmarido, hoy un viudo enloquecido en el papel de pseudoautor, les convencieron de la culpa de Eva/Capitú (Caldwell 1960, 72). Por supuesto que muchos brasileños habían leído *Otelo* y es probable que hubieran notado que Casmurro saca una conclusión aberrante de la muerte de Desdémona. Sin embargo, emparentados con el universo ideológico del narrador, no les pareció que el “desliz” obligara a cuestionar las líneas de poder de la situación narrativa. Inclínados a acatar el punto de vista patriarcal y la veracidad de los memorialistas, o, también, sin los presupuestos para dudar de la buena fe de un narrador de buena sociedad, dueño de una prosa sin par en la literatura brasileña, así como de acciones, esclavos y casas de alquiler, no creyeron que fuera el caso de dudar de un personaje tan bien recomendado. Pasaban de largo ante el

vértigo inscrito en el dispositivo literario machadiano, que detrás de la apariencia de un memorialista fino y poético, ciudadano libre de toda sospecha, hacía ver, primero, al marido discretamente empeñado en la destrucción y difamación de su mujer, y, en seguida, al señor patriarcal en la plenitud de sus prerrogativas inciviles.

Cotejado con su modelo, Casmurro aparece como una variante original, ya sea porque recombina a Otelo y a Yago en una sola persona, ya sea porque mezcla las condiciones de personaje y de narrador, haciendo incierta una distinción importante. En lo que respecta al juego ajedrecístico de las situaciones literarias, la creatividad machadiana es diabólica. Investido de la credibilidad que la convención realista asocia a la función narrativa, Bento Santiago es, no obstante, una parte nada imparcial del drama. El garante del equilibrio expositivo carece de equilibrio él mismo: el memorialista honesto y nostálgico es un marido desatinado, que trata de convencerse y de convencer al lector de que había hecho bien al expulsar de casa y desterrar a otro continente a su Capitú/Desdémona. Ahí están, con un alcance general tan supranacional como las instituciones del matrimonio o de la narración, *los estragos causados por los celos, por la prerrogativa masculina y por la autoridad incuestionable de quien detenta la palabra*. Son resultados de tipo *universal*, obtenidos por Caldwell en el espacio aparentemente atemporal y homogéneo de las obras maestras de Occidente, por medio de la comparación abstracta de caracteres o situaciones, y de análisis también universalistas. Los paralelos con Shakespeare, la Biblia y la mitología; las especulaciones sobre el significado de los nombres propios de los personajes machadianos en el campo general de la onomástica; el estudio de la consistencia funcional de sistemas de imágenes, a la manera de Freud y del *New Criticism* shakesperiano; la revelación de la duplicidad del Otelo narrador, que es un hecho crítico notable: *nada de eso necesitó recurrir a la configuración específica del país*, considerada irrelevante a efectos de interpretación.

Ahora bien, Bentinho no es Otelo, Capitú no es Desdémona, José Días y Pádua no son Yago y Brabantio, ni el Río de Janeiro

decimonónico es la Europa renacentista. El siglo XIX y su sistema de sociedades, diferentes entre sí y en su temporalidad, entran por la puerta de atrás; y mal que bien la ceguera del universalismo para la historicidad del mundo queda patente, sin que eso impida eventuales descubrimientos sensacionales. Las diferencias entre Machado, Shakespeare y los demás clásicos no son importantes una a una, en el vacío, de manera elemental, como aspectos de un mismo y único conjunto: ellas tienen un desempeño estructural-histórico, que sugiere mundos correlativos y separados, *que estéticamente sería regresivo confundir*. La presencia ubicua del color local no puede ser mero ornamento, so pena de rebajamiento artístico. La propia desautorización del narrador masculino, tan esclarecedora, solo alcanza la plenitud de su irradiación cuando combina los atropellos de los celos —una pasión relativamente extraterritorial— con las particularidades del patriarcalismo brasileño de la época, vinculado a la esclavitud y al clientelismo, teñido de la autocomplacencia de las oligarquías, además de humillado por la sombra del progreso europeo.

Al pensar en ventajas comparativas, o en lo que las lecturas pueden ofrecer o envidiar una a la otra, nótese que la interpretación universalista da por descontada la grandeza que la interpretación con base nacional intenta demostrar. ¿Esto indica una superioridad? ¿Una inferioridad? Por supuesto que “grandeza” en este caso tiene dos significados que chocan entre sí. Las semejanzas y diferencias con *Otelo*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc., además de las convergencias con tesis del *New Criticism*, deciden la cuestión de la estatura artística por la simple mención de los patronos ilustres, que no dejan de constituir un *establishment*. Así, el procedimiento que hace que *Don Casmurro* sea admitido entre sus pares en el campo de las obras universales tiene algo de cooptación, o de reconfirmación de modelos (¿de cera?) de ultramar. Gracias a un sistema de referencias cultas, medio ostentadas y medio disimuladas —y escogidas por Machado con deliberación detenida—, una novela que no figuraba como canónica cambia de estante. Por otra parte, aunque ponga el libro en las alturas y lo sustraiga de la estrechez provinciana, lo que

tiene un valor innegable, esa universalidad, debida al aire de familia, no satisface la otra lectura, aunque la pueda ayudar mucho. Para esta, el camino hacia la calidad pasa por la profundización crítica de una experiencia estético-social precaria, en buena parte oscura, hasta entonces mantenida al margen, cuya densidad interna se trata de consolidar y cuya relevancia se trata de demostrar e, incluso, construir. No hay cómo desconocer el papel que la tradición clásica tiene en la obra de Machado, pero lo que interesa identificar es la reorientación nada universal que, gracias al autor, la problemática particular del país le imprime. El carácter reivindicatorio, así como el esbozo de un contra *establishment*, o la reconsideración del *establishment* anterior bajo una luz nueva, no existen en la otra lectura.

Aun en el capítulo de la ayuda entre adversarios, véase que el *Brazilian Othello* causó un cambio memorable en nuestro medio, sin ser fuerte en su propio terreno: a medida que aborda las semejanzas y diferencias entre personajes machadianos, shakesperianos y otros, que hace fluctuar en la región común de las obras universales, donde todo se compara con todo, Caldwell va perdiéndose en lo inespecífico, por no decir arbitrario. La verdad es que lo mejor de su intervención —su habilidad para identificar la mala fe del seudautor— no fructifica en el ámbito comparatista, y sí en el de la reflexión nacional. Esta última, demasiado bloqueada como para percibir el artificio machadiano, había hecho un papelón. Sin embargo, una vez instruida al respecto de tal artificio, era la reflexión nacional la que tenía más elementos para apreciar su agudeza y explicar su alcance, sea artístico, sea de crítica de costumbres, sea político. En suma, el resultado permanente del libro de Caldwell no fue tanto la revelación de una obra maestra como la invalidación de la lectura conservadora de un clásico nacional, hasta entonces asegurada por una alianza firme entre convencionalismo estético y prejuicios de sexo y clase. La solidez social de ese lazo le dio a los nuevos argumentos un valor contestatario inesperado, que escapa al programa de las teorías literarias universalistas. Invirtiendo la broma inicial de la autora, según la cual solo los anglófonos y shakesperianos estarían en condiciones de

apreciar a Machado de Assis, digamos que fue en el ambiente saturado de injusticias nacionales y de historia que el hallazgo universalista adquirió la densidad y el impulso emancipador indispensables para una idea fuerte de crítica.

¿Por qué suponer, aunque sea tácitamente, que la experiencia brasileña tenga un interés apenas local, mientras que la lengua inglesa, Shakespeare, el *New Criticism*, la tradición occidental y *tutti quanti* serían universales? Si la pregunta tiene por fin encubrir nuestros déficits de excolonia, no vale la pena comentarla. Si el propósito es dudar de la universalidad de lo universal, o del localismo de lo local, ella es un buen punto de partida.

La cuestión es importante para el arte de Machado, que la dramatizó en una de sus crónicas más ingeniosas, llamada “El puñal de Martica” (Assis [1894] 1959, 638).¹⁰ La crónica presenta, en un pastiche de prosa clásica, los destinos paralelos de dos puñales. Uno legendario e ilustre, que sirvió para el suicidio de Lucrecia, ultrajada por Sexto Tarquinio; otro, común y brasileño, por eso mismo destinado al “óxido de la oscuridad”, que le permitió a Martica vengarse de las importunaciones de un tal Juan Limerio. La muchacha, ante la insistencia de aquel, le advierte: “No se acerque o lo rajo”. Como él se aproxima, “ella le dio una puñalada que lo mató instantáneamente”.

La noticia, encontrada en un periódico de la Cachoeira, en el interior del estado de Bahía, es puesta al lado del célebre capítulo de la *Historia de Roma* de Tito Livio. Al exponer los contrastes entre los dos textos, el cronista admite que la gaceta de Bahía no puede competir con el insigne historiador; que Martica, como todo indica, no es un modelo de virtud conyugal romana, más bien todo lo contrario; y que Juan Limerio no tiene sangre regia en las venas. Las comparaciones, todas despectivas, están hechas desde la perspectiva del literato ultraafectado de Río de Janeiro, que divierte a los lectores a costa de una ciudad modesta, que a nadie se le ocurriría comparar con el modelo de la Antigüedad. En este punto, Machado

10 Como se trata de un texto breve, no se indican las páginas de las citas.

invierte la ironía —de lo contrario, no sería quien es— y observa que la cachoeirense no tiene nada que envidiar a la romana en valentía: Martica se venga con sus propias manos mientras que la otra confía la venganza al marido y al padre, por no mencionar que castiga la mera intención, y no el ultraje consumado. El carácter irreverente de esta segunda distinción, destinada a poner en cuestión la honestidad de Lucrecia, no deja de ser un descubrimiento memorable, especialmente viniendo de un reparador de injusticias... Sea como sea, por un momento es Lucrecia quien debe mirarse en el ejemplo de Martica, y no viceversa: un giro de un alcance casi inconcebible.

Está claro que esas superioridades, tanto como las inferioridades, no son para tomarse demasiado en serio. Ellas son el resultado de la comparación abstracta de vicios y virtudes, elemento por elemento, perfil contra perfil, que prefiere el ejercicio retórico al faro histórico; una opción que el tiempo había tornado obsoleta y burlesca. Así, la comparación nos hace reír de la Cachoeira, porque ella no se compara con Roma, y reír de Roma, que tal vez no pase de una Cachoeira revestida de bellas palabras. Reflejadas una en la otra, la localísima Cachoeira y la universalísima Roma funcionan como una pareja de comedia. Los clichés se anulan mutuamente, para gozo de los entendidos, y no queda nada. Artificioso y sumario, el dualismo tiene cierta esterilidad que no lleva a ninguna parte.

A pesar de la ecuanimidad patente de la argumentación, el paralelo es hecho con ánimo de burla y tiene una marca inconfundible de clase, esta sí interesante y, entre paréntesis, nada equitativa. El cronista deplora la negra suerte de sus compatriotas pobres y provincianos, pero la comparación culta, en realidad, le sirve para subrayar la distancia que lo separa de ellos y de nuestra provincia llena de cuchilladas. Le sirve también para figurar en el grupo internacional de los cosmopolitas de fin de siglo, que no se dejan engañar por Roma y la palabrería clásica, aunque dispongan de su repertorio. Por un lado, busca diferenciarse de la barbarie popular; por el otro, integrarse a la élite mundial de los espíritus educados, utilizando siempre

un lenguaje hecho para pocos, que marca una superioridad medio caricaturesca. El lector es tratado en la ostentosa segunda persona del plural, con subjuntivos y condicionales difíciles: “Tal vez esperarais que ella se matara a sí misma. Esperaríais lo imposible y mostraríais que no me entendisteis”. Al igual que la facilidad de la pirotecnia gramatical, las aspiraciones son mediocres, llenas de autocomplacencia risible; sin embargo, ellas tienen nivel artístico, ya que su esnobismo da forma a aspectos importantes de la desigualdad moderna.

Precedida por el artículo definido y singularizador “la”, Cachoeira pasa a ser un lugar familiar, que queda allí no más, incluso para quien no la conozca. Algo análogo se da con Martica, que posiblemente sea un tanto bárbara, de mala vida y culpable de homicidio, pero a quien el diminutivo afectuoso acerca mentalmente, incluyéndola en la esfera de la cordialidad brasileña o del sentimiento nacional, y desmintiendo las segregaciones sociales heredadas del tiempo de la Colonia. En otras palabras, algunos indicadores gramaticales funcionan en sentido contrario a la dicción pomposa, de cuyas presunciones de ejemplaridad, estilo elevado y civilización desentonan, o, incluso, a cuyas divisiones se oponen.

Digamos entonces que el paralelo clásico milita, en cuanto a la forma, en favor de la separación de los espacios que compara. También, desde el punto de vista de clase, ese paralelo separa más de lo que aproxima, porque alinea al escritor en la franja europeizada y culta, ajena a las circunstancias cruentas y remotas de la vida popular en el interior del país. Estamos cerca de la posición del letrado colonial, que vive en estos matorrales en contra de su voluntad, en la compañía consoladora de ninfas y pastores convencionales. Al mismo tiempo, las caídas de la prosa en lo familiar y llano, menos evidentes, pero no menos significativas, hacen suponer un alineamiento político diferente, en que aquellas separaciones no se dan por establecidas. A cada paso, a pesar de la coraza retórica, el escritor parece reconocer como propias a la gente y a los lugares de la excolonia, ahora Brasil. También está implícita la opción recíproca, según la cual esa gente

y esos lugares podrían contar con él en alguna medida. Esta es la posición del intelectual posterior a la Independencia, impregnado de tradición europea, pero bloqueado por ella.

Como ejemplo de esta contradicción, nótese el aprecio ambiguo por la valentía de Martica, con su toque malicioso. Las palabras de entusiasmo no tienen cómo alcanzar a la muchacha, pues el paralelo con Lucrecia la despoja de su contexto próximo y, en el fondo, la hace perder de vista, aunque le dé visibilidad y universalidad en otro nivel. Enredado en su cultura aparatosa, el escritor está en el lado contrario al que desearía defender, ocultando el mundo diferente que le gustaría revelar. Las bellas letras no solamente funcionan como ventaja, sino también como obstáculo; a la vez que la experiencia local —que es un núcleo de identidad, pero de una identidad de poco prestigio— fortalece tanto como disminuye y limita a su portador. La mezcla de las dicciones —de la dicción alambicada y de la dicción familiar— interioriza y escenifica la crisis, que se resuelve en las líneas finales, con la derrota de la aspiración nacional: luego de indignarse por la “desigualdad de los destinos”, que solo recoge y transmite lo que está en los libros canónicos, ignorando lo que existe en la realidad —léase Brasil—, el escritor tira la toalla y toma el partido del opositor, el del literato adiestrado que trae consigo. “Pero no hablemos más de Martica”, es decir, no hablemos de Brasil.

La conclusión no debe ser acatada, o mejor dicho, debe ser desobedecida. Se trata de una versión más del refinado procedimiento machadiano del *finale* en falso o del *finale* inaceptable; en realidad, es una provocación que exige reexaminar críticamente a la *persona* que tiene la palabra. En seguida, el literato consumado que no tiene el valor de romper con la máquina literaria culta se transforma en una figura deplorable. Debe cederle el paso a su *alter ego* reprimido, que sí es capaz de reconocer la poesía que existe en Martica y en la Cachoeira: una poesía sin afectación, sin las fórmulas de Tito Livio, sin actitudes trágicas, sin gestos de oratoria, sin nadería clásica, pero con “valor natal y popular” —incluidas las afrentas a la gramática— y “que vale por todas las bellas frases de Lucrecia”.

Así, el narrador duda entre actitudes opuestas, muy representativas, en conflicto dentro de él. En una, la anécdota local —marcada por el carácter primitivo y por vestigios de la Colonia, que son la sustancia efectiva de lo pintoresco— es sometida a la luz de los llamados modelos universales, que se le imponen como medida. En la otra, la misma anécdota o materia sería valorada según sus propios parámetros, libre de las convenciones literarias que nos separan y esconden de nosotros mismos, aunque nos identifiquen como civilizados. ¿Qué sería esa prosa vuelta hacia lo natal y lo popular, sin un vestuario clásico, y aun así capaz de merecer un lugar en la memoria de los hombres?

Nótese que el ideal de autosuficiencia estética, vinculado al nacionalismo romántico, así como a una concepción mítica de la Independencia, incluye acabar con la jerarquía entre las naciones, que serían todas igualmente válidas, aunque diferentes. El rechazo de los paradigmas externos, antiguos o contemporáneos, es una idea que, a su modo, converge con el deseo de autarquía y con la aspiración moderna de acabar completamente con los convencionalismos. Pero la equiparación general entre las naciones, que anularía los hegemonismos, ¿sería una posibilidad real? Aunque solo sea imaginaria, esa verdadera revolución cultural, que obligaría a la redefinición de las afinidades de clase internas y externas, y compondría un bloque histórico diferente —en que las clases cultas se deberían más a su pueblo que a sus pares en los países avanzados—, hace retroceder al cronista, que vuelve a las garantías tradicionales de la posición anterior.

En resumen, el paralelo con Lucrecia comienza como una broma de literato distinguido y rebuscado, conformista en el fondo. En seguida, al invertir las precedencias entre la romana y la bahiana, la broma toma un rumbo menos convencional, pero aún así se enmarca dentro de la autosatisfacción de las clases cultivadas, únicas en condiciones de apreciar la ocurrencia. Es en un tercer paso que el puñal de Martica y el olvido carente de gloria que le espera adquieren connotaciones notables. Como lo indica la familiaridad del lenguaje, Martica no es solamente una representante de las costumbres

bárbaras que los civilizados de todas partes, entre los cuales se encuentra el cronista, observan con curiosidad, desde fuera y desde arriba. Ella también hace parte del *pueblo brasileño* y, en ese sentido, de la problemática interna del mismo cronista. El hombre ilustrado, que es siempre un consejero de la patria en formación, siente que el destino de sus compatriotas pobres y relegados es menos exótico y más representativo de lo que parecía. Mal que bien, la falta de reconocimiento en que viven no deja de preocuparle. Además, ¿la inadecuación literaria del cronista, es decir, su reverencia por Lucrecia, no estaría relacionada con la condición insignificante que disminuye a su gente? ¿Y no habría también en él mismo algo de la marginalización histórica, por no decir de la barbarie y hasta del exotismo de Martica? Esto sin contar con que la simplicidad clásica de la puñalada a Juan Limerio revela riquezas inexploradas de la nación, al menos en cuanto a las posibilidades literarias.

Como indican esas inherencias a distancia, o determinaciones recíprocas entre clases, dejamos el ámbito retórico de las oposiciones abstractas y maniqueístas, además de vagamente colonialistas, del tipo civilización vs. barbarie. En lugar de esto, aparecen las identidades problemáticas, las desigualdades nacionales e internacionales, más la correspondiente dialéctica social, con sus interrelaciones imprevistas y significados inestables. Bajo la forma manifiesta está la forma latente: la valentía o fiereza de la muchacha da lugar a comparaciones ingeniosas y anacrónicas, pero también transmite la ambigüedad estético-política de quien escribe, lo que imprime a la prosa un dejo de inquietud y culpa históricas. Dentro del cronista coexisten y luchan, o se alternan, el cosmopolita altivo y el escritor contrariado por la situación brasileña, con todas las ambivalencias del caso. De esta forma, el olvido en que desaparecerá la muchacha de la Cachoeira merece las lágrimas de cocodrilo del humorista de salón, así como las lágrimas sentidas, aunque confusas del escritor nacional, quien lamenta en ella la oscuridad en que vegetan su país y él mismo.

Para medir la distancia abismal de clase que hay detrás de esas vacilaciones, basta ponerse en la posición de la heroína medio

anónima y casi admirada que está en el otro extremo. Sometido a vaivenes, el destino popular puede ser tanto enaltecido y servir de bandera regeneradora, como simplemente dejado de lado, según la inspiración momentánea de los distinguidos, que están y no están comprometidos con los compatriotas pobres.

Ahora bien, nuestra presentación, en un punto delicado, ha sido un poco forzada: palabras de la esfera histórico-política como patria, nación, Brasil, etc., y también las referencias a la cuestión nacional, en que insistimos, no aparecen en el argumento explícito de la crónica. Ellas son sus presencias ausentes. Al lamentar las injusticias de la fama que, como todo indica, no conservará la puñalada de Martica, el cronista toma el camino de la metafísica, en detrimento del sentido histórico. Según su explicación, a Martica se la “llevará la corriente del olvido” porque es una criatura “tangible”, como lo es todo el mundo, y no por ser brasileña y popular, como lo indica el contexto. La “parcialidad de los tiempos”, de la cual ella es víctima, no se refiere a la falta de importancia que aflige a Brasil y a sus clases pobres, sino a la oposición entre los clásicos y la simple vida de carne y hueso. Como los clásicos son “pura leyenda”, “ficción” y “mentira” reunidas en libros de renombre, notables por la perfección gramatical, está claro que no dejan lugar para la muchacha empírica de la Cachoeira, que tiene domicilio y oficio conocidos, se equivoca en el uso de los pronombres y no fue celebrada por los poetas, ya que ella sí es real y verdadera. La conclusión vana del cronista filósofo, que medita “sobre el destino de las cosas tangibles en comparación con las imaginarias”, es que los humanos solo dan valor a lo que no existe. “Gran sabiduría es inventar un pájaro sin alas, describirlo, hacer que todos lo vean y terminar creyendo que no existen los pájaros con alas...”.

La ironía está en la composición. Como en sus grandes novelas, Machado hace literatura “de su tiempo y de su país” —para decirlo en palabras de su famoso programa— por medio y a costa del personaje cosmopolita que tiene la palabra y se considera por encima de las circunstancias, lo que lo hace más local (Assis 1959b, 817). Le corresponde al lector, armado de disconformidad y antena histórico-social,

contraponer la fisonomía brasileña de las situaciones a la reducción que el cronista hace de esta a una generalidad atemporal y vacía. Es verdad que es posible reducir la lista de nuestros rasgos evidentes de excolonia a la categoría de los “tangibles”, por oposición a los “imaginarios”, preferidos por la fama. Sin embargo, también es posible percibir en esa burla del espíritu un ejemplo más del defecto nacional, listo para figurar en aquella misma lista de rasgos de atraso, a la que se integra perfectamente la manía de transformar nuestros defectos históricos en asuntos filosóficos. La función ennoblecedora y encubridora del desplazamiento habla por sí misma.

Para entrar en materia, digamos que en la crónica está Martica, entre familiar y desconocida, así como el pueblo al que pertenece; su condición social de don nadie, sin apellido de familia ni protección de la ley, y con nombre en diminutivo; la puñalada medio urbana, medio del sertón; y la Cachoeira, que es un “Lejano Oeste” con rasgos locales. En el terreno de los educados, está el exhibicionismo retórico y gramatical, que compensa el complejo de inferioridad heredado de la Colonia; el sentimiento general de irrelevancia y de vida de segunda clase, además del resentimiento por la falta de repercusión de nuestras cosas; están aún las provincias remotas como un ultramar, envueltas en cierto apego sentimental, etc. La incongruencia entre todo eso, “tan Brasil” (Bandeira 1966, 103), y los conceptos filosóficos del cronista incita a la reflexión histórico-social, que es desafiada a completar y denominar lo que está configurado, incluso la incongruencia. El procedimiento machadiano es vertiginoso, pero efectivo: la agudeza mimética para los problemas brasileños se combina con la inclusión maliciosa de ratiocinios desenfocados y con la exclusión, también deliberada, del vocabulario y de los argumentos vinculados a la cuestión nacional. Esta cuestión, cuya ausencia es escandalosa, pasa a tener la presencia que el lector insatisfecho sea capaz de darle por cuenta propia, con los contenidos que tiene a mano y lejos de los clichés románticos y naturalistas disponibles por entonces. La dinámica de la crónica sobrepasa el marco explícito establecido con

pompa por el explicador de la fábula, y “le corresponde al lector sacar las conclusiones de la conclusión” (Baudelaire 1951, 1000).

Si bien el cronista se queja del poco éxito de Martica, queda claro que ella está más que inmortalizada, gracias a esa misma queja, que trae consigo, sin saberlo, una condición moderna de gran resonancia artística. Para el cronista, indeciso entre lo clásico y lo autóctono, ambos incapaces de asegurarle a la muchacha “un lugar de honor en la historia”, no hay cómo escapar del callejón sin salida. Ya en el caso de Machado —que inventaba la situación narrativa— el trío formado por a) la región relegada del universo, b) el repertorio clásico que rebaja las realidades locales y c) el cronista culto, portador de un despacho histórico-mundial, es el mismo trío la solución. Una vez articulada por el juego literario, esta verdadera célula social-histórica imprime a la escena algunas de las líneas ocultas de la actualidad. Ella deja entrever una historia más real, en marcha, pero de rumbo incierto, en la cual la elección entre localismo y universalismo funciona de modo imprevisto, con estas nociones cambiando constantemente de posición, en discrepancia con su concepto abstracto. Si observamos con detenimiento, Martica no se volvió inmortal, o relevante, porque un literato localista se ajustó a los términos de ella y de la Cachoeira, rechazando la tradición extranjera que les impedía brillar. Por el contrario, en ausencia del paralelo ilustre, el episodio quedaría reducido a una puñalada entre otras. En realidad, es la referencia a la dama célebre o al repertorio clásico lo que saca a la muchacha de la fosa común del meretricio local, transformándola en tema “para la tribuna, para la disertación, para la palestra”; no porque esté a la par de Lucrecia, como desearía el cronista, sino porque la comparación no es procedente, lo que hace girar en falso la cultura canónica e indica algo que se le escapa, que queda atravesado y sería lo principal.

Un desplazamiento análogo desuniversaliza la forma del paralelo, que de clásica se torna pintoresca. En tono grave, como conviene a las comparaciones cultas, esta deja a la vista un conjunto de realidades risibles y distintivas que desentonan del modelo. Las afrentas

incluyen nuestro reflejo de lo extranjero delante de los compatriotas pobres, desprovistos de existencia civil; las veleidades de refinamiento de los educados y su ansia de reconocimiento; el papel antipopular de la alta cultura y la adopción semiculta y pretenciosa de ese mismo papel, y así en adelante. Entretejidos con la retórica rebuscada, esos signos de fragilidad adquieren textura literaria, además de darle a Martica la tercera dimensión propiamente brasileña y *actual*, o *moderna*, que parecía faltarle.

Como dispositivo formal, la comparación de los puñales es un escenario de cartón, pero dotado de la fuerza reveladora de los hallazgos oswaldianos: “El lado doctor, el lado citas, el lado autores conocidos. Conmoveror. Rui Barbosa: un sombrero de copa en Senegambia. Todo revirtiendo en riqueza” (O. de Andrade 1978, 5). Sin ningún propósito clasicizante, las segundas intenciones del paralelo son satíricas y apuntan al presente, en complicidad maliciosa con el realismo decimonónico. La lección que dejan, una documentación que parece casual, ofrecida a quien quiera verla, es un subproducto de la inadecuación de la forma misma. Impregnado de conciencia y humorismo históricos, el despropósito formal, que es un artificio descarado, impone a las anécdotas locales un telón de fondo extra. El estado incipiente y tan pobre de relaciones de los relatos brasileños, insuficientes para sostener una prosa a la altura del tiempo, es corregido por la sombra clásica y universal, o por la alegoría caricaturesca. Con la distancia adecuada, la “desigualdad de los destinos” lamentada en la crónica se aparta de Martica y Lucrecia, de la pequeña figura popular y del busto de museo —que no tienen por qué ser iguales—, para aludir a la condición inferiorizada y problemática de país periférico, atascado en su conformación y en sus privaciones de excolonia, estas sí difíciles de ser encuadradas en el marco de las naciones civilizadas. Martica es a Lucrecia lo que Brasil a los países adelantados. Tan arbitrario como cualquier montaje, el paralelo entre el *fait divers* bahiano y uno de los episodios fundadores de la mitología de la Roma antigua es una sustitución sutil que expresa, en términos tradicionalistas y de farsa, un malestar contemporáneo.

En suma, universalismo y localismo son ideologías o estereotipos, o sellos, de los que se vale Machado como de elementos prefabricados susceptibles de uso satírico. La parafernalia de la retórica y del humanismo, universal por excelencia, le sirve, siempre y cuando se destaquen por su inadecuación, nada universal, con funciones de lugar y clase históricamente marcadas. Una inversión análoga afecta al anhelo patriótico de liberar la materia local de los encuadramientos de apariencia *alienígena* de la cultura erudita. También este patriotismo sirve, siempre y cuando lleve adonde no quiere, a la insignificancia provinciana y al aislamiento, a los que el propósito elevado imprime una connotación cómica, esta sí contemporánea y relevante. Las resonancias no programadas de los registros universalista y localista son lo que estos tienen de más verdadero. Al explorar sus disonancias y hacer que alternen, Machado da forma artística a la posición en falso de la excolonia. Se trata de los resultados locales y disformes de grandes tendencias-norma de la actualidad, los cuales dicen y valen más de lo que parece. Son especificaciones contraideológicas: cultura hegemónica manifiesta, pero descalificada por el paisaje social discrepante; y vida popular a la que no falta poesía, pero acompañada de las restricciones de la norma civilizada. Estamos delante de un *material* con fisonomía propia, heterogéneo, inarmónico y rebajado, que es un producto histórico y puede ser un punto de partida artístico. Esos *quid pro quo*, que son depositarios de la transformación periférica de la cultura europea, plantean una problemática inédita, difícil, de clases y de inserción internacional, sobre la que la oposición corriente entre localismo y universalismo ofrece una versión distorsionada y característica.

El proceso de fondo es la formación de la nacionalidad en las condiciones heredadas de la colonización, inevitablemente fuera de cuadro, si el cuadro es las autoidealizaciones de la Europa adelantada. Si traducimos los términos por su desempeño, “local” es el déficit de mediaciones, el abismo entre el día a día semicolonial y la norma del mundo contemporáneo; y “universal” es lo consagrado y obligatorio, lo que se supone que es ejemplar, que se convierte en una

quimera o en una estupidez cuando se aplica tal cual a la circunstancia local. Las mediaciones no se pueden fabricar voluntariamente, de un día para otro. Al desarrollar una escritura en que los dos registros interactúan sin acompañamiento y con ironía, incongruentes, complementarios y resultando en su contrario, Machado creaba un equivalente estilístico de esa constelación histórica, además de ponerla en movimiento, con sus intensos momentos de verdad. Lo universal es falso, y lo local participaría de lo universal si no estuviera aislado y puesto aparte, un escalón abajo.

Mientras otros escritores buscaban el color local en regiones y clases poco afectadas por el progreso, donde un ciudadano al día con los tiempos lo admite fácilmente, con agrado y sin ver afectada su autoestima, Machado fue a detectarlo en nuestras clases más civilizadas, o universales, o residentes en la Corte. El frecuentador carioca de Tito Livio —que se burla de los compatriotas menos favorecidos e íntimamente se siente ofendido por el destino que les corresponde al margen del mundo— no es menos pintoresco que Martica. Pero no se puede decir que sea una figura localista, pues sus resentimientos derivan claramente de la historia contemporánea en sentido amplio, la cual expresan y cuyo cuadro de desigualdades y humillaciones internacionales no solo les compete a los brasileños, sino a todo el mundo, aunque de maneras diferentes.¹¹ Al hacer de ese personaje su narrador o, dicho de otra manera, al desuniversalizar al narrador cosmopolita —una operación formal decisiva—, Machado *desegregaba* la materia local. Esta salía de su confinamiento histórico y se veía *intermediada* por un vivísimo juego de intereses de clase atrasado-modernos, nacionales e internacionales, disfrazados de universales. Por debajo del engranaje retórico, lógico y estético de lo particular y de lo universal, presionándolo y dándole verdad, como un inmenso sobrentendido, hay lucha de clases, lucha entre naciones, niveles desiguales de acumulación cultural, además de lucha artística y crítica.

11 Sobre el carácter histórico-mundial de ese tipo de resentimientos, véase Arantes (1996).

El referente remoto, que valida o descalifica la composición artística —si no nos equivocamos—, es el orden mundial desequilibrado y en litigio, del que el país hace parte. La última palabra no pertenece a la nación ni a la cultura hegemónica internacional, sino al presente conflictivo que las atraviesa y contradice. Entre otras cosas, este presente es una fábrica de represiones, que reconoce solo lo que está consagrado por el *establishment*, o lo que se parezca a él. Y deja olvidadas en un rincón a las excolonias, que no corresponden al modelo. Era el propio desequilibrio, siempre en proceso de renovarse, el que dictaba a los escritores la angustia en que se expresa la condición periférica: ¿si el espíritu vale es porque, a pesar de estar desterrado, se vincula al repertorio de los modelos europeos? ¿O vive del apego al modo peculiar, muchas veces inaceptable y embarazoso, *además de propio y nuevo*, del país en formación?¹² Machado de Assis, que era contrario a la unilateralidad, no se limitó a no tomar partido, sino que tomó el partido de asumir y acentuar los desajustes, haciendo de estos y de su juego —entre Roma y la Cochinchina— una regla de su prosa. Más heterogénea y tensa de lo que se dice, ella articulaba una asociación de incompatibles. Unía la investigación amplia y original de las relaciones sociales brasileñas al uso extenso del paquete greco-romano-humanista-ilustrado-cientificista, en suma, universalista, en parte avanzado, en parte un anacronismo irónico. Por supuesto que la vecindad inmediata y metódica entre local y universal, familiar y encorbatado, informal y oficial, contingente y clásico, arbitrario e ilustrado, nacional y extranjero, desconocido y célebre, y, en resumen, excolonia y países-paradigma, apuntaba hacia un denominador común, aunque movedido y dotado de innumerables facetas. Las dualidades se superponían en parte, se expresaban una a través de la otra y originaban un juego de sustituciones que las sobrepasaba.

12 A propósito de *O cortiço*, que es muy esclarecedor en relación con Brasil, en parte porque debe mucho a *L'Assommoir*, de Zola, Antonio Candido menciona “un problema de filiación de textos y de fidelidad a los contextos” ([1973] 2004, 106). Centrada en esa vinculación doble y en sus paradojas, la fórmula sintetiza un programa crítico.

La nota discordante, sin perspectivas de solución, ofrecía posibilidades cómicas y representatividad nacional, además de funcionar como caricatura del presente del mundo, en el que las experiencias locales dejan mal parada a la cultura autorizada y viceversa, en un rebajamiento recíproco de gran envergadura, que es un verdadero “universal moderno”.

(2006)

Obras citadas

- Andrade, Mário de. (1939). s.f. “Machado de Assis”. En *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins.
- _____. (1939) 1955. “Feito em França”. En *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins.
- Andrade, Oswald de. 1978. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. En *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Arantes, Paulo. 1996. *Ressentimento da dialética*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Arantes, Paulo y Otilia Fiori Arantes. 1997. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra.
- Assis, Machado de. (1894) 1959. “O punhal de Martinha”. En *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar.
- _____. 1959a. *Dom Casmurro*. En *Obra completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar.
- _____. 1959b. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. En *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Bandeira, Manuel. 1966. “Não sei dançar”. En *Libertinagem. Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Barth, John. 1988. “Prefacio”. En *The Floating Opera and The End of the Road*. Nueva York: Anchor.
- Baudelaire, Charles. 1951. *Madame Bovary*. En *L'art romantique*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Bosi, Alfredo. 1982. “A máscara e a fenda”. En *Machado de Assis*, orgs. Alfredo Bosi et al. São Paulo: Ática.
- _____. 2006. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Caldwell, Helen. 1960. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press.
- Candido, Antonio. (1959) 2006. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- _____. (1968) 2004. “Esquema de Machado de Assis”. En *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- _____. (1973) 2004. “De cortiço a cortiço”. En *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Casanova, Pascale. 1999. *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- Faoro, Raymundo. 1974. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Gledson, John. 1984. *The Deceptive Realism of Machado de Assis*. Liverpool: Francis Cairns.
- _____. 1986. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Grossman, William. 1960. “A Stifled Yearning for Grace”. Reseña de *The Experience* de Cecil Hemley. *The Saturday Review* (19 de marzo): 20-21.
- Miceli, Sergio. 1990. *A desilusão americana*. São Paulo: Sumaré.
- Oliveira, Francisco de. 2003. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo.
- Patai, Daphne. 1999. “Machado in English”. En *Machado de Assis, Reflections on a Brazilian Masterwriter*, org. Richard Graham. Austin: University of Texas Press.
- Prendergast, Christopher. 2004. “Introduction”. En *Debating World Literature*, ed. Christopher Prendergast. Londres: Verso.
- Santiago, Silvano. 1978. “Retórica da verossimilhança”. En *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.
- Schwarz, Roberto. 1977. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. 1990. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades.
- Sontag, Susan. (1990) 2002. “Afterlives: The Case of Machado de Assis”. En *Where the Stress Falls*. Nueva York: Picador.
- Wisnik, José Miguel. 2004. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. En *Sem receita*. São Paulo: Publifolha.
- Wood, Michael. 2002. “Master among the ruins”. *The New York Review of Books* (18 de julio).

EL PUÑAL DE MARTICA*

Joaquim Maria Machado de Assis

¿QUERÉIS VER LO QUE SON los destinos? Escuchad. Ultrajada por Sexto Tarquinio, una noche, Lucrecia resuelve no sobrevivir a la deshonra, aunque antes denuncia al marido y al padre la alevosía de aquel huésped, y les pide que la venguen. Ellos juran vengarla y buscan liberarla de su aflicción diciéndole que solo el alma es culpable, no el cuerpo, y que no hay crimen donde no hubo aquiescencia. La honesta joven cierra sus oídos al consuelo y al raciocinio, y, tras sacar el puñal que traía escondido, lo clava en su pecho y muere. Ese puñal podía haberse quedado en el pecho de la heroína, sin que nadie más supiera de él; pero, arrancado por Bruto, sirvió de estandarte para la revolución que hizo caer a la realeza y concedió el gobierno a la aristocracia romana. Esto bastó para que Tito Livio le diera un lugar de honor en la historia, entre enérgicos discursos de venganza. El puñal se convirtió en un clásico. Por su doble carácter de arma doméstica y pública, sirve tanto para exaltar la virtud conyugal como para dar fuerza y luz a la elocuencia política.

Bien sé que Roma no es la Cachoeira, ni las gacetas de esa ciudad de Bahía pueden competir con historiadores de genio. Pero es eso mismo lo que deploro. Esa parcialidad de los tiempos, que solo recogen, conservan y transmiten las acciones elogiadas en los buenos libros, es lo que me entristece, por no decir que me indigna. Cachoeira no es Roma, pero el puñal de Lucrecia, por más digno que sea de los encomios del mundo, no ocupa tanto lugar en la historia como para que no quede un rincón para el puñal de Martica. Entre tanto, veréis que esta pobre arma va a ser consumida por el óxido de la oscuridad.

Martica ciertamente no es Lucrecia. Me parece hasta, si bien entiendo una expresión del diario *A Ordem*, que es exactamente lo

* Traducción de Mario René Rodríguez y Néstor Mauricio Solano.

contrario. “Martica (dice este) es una muchacha menudita, además moderna y muy conocida en esta ciudad, de donde es natural”. Si es joven, si es natural de la Cachoeira, donde es muy conocida, ¿qué quiere decir moderna? Naturalmente quiere decir que hace parte de la última leva de Citera. Esta condición, en lugar de perjudicar el paralelo de los puñales, le da mayor realce, como vais a ver. Por otro lado, conviene notar que si bien las personas se contraponen, existe una coincidencia en el lugar: Martica vive en la calle del Pagano, nombre que recuerda a la religión de la esposa de Colatino. Las circunstancias de los dos actos son diversas. Martica no dio posada a ningún joven de sangre regia o de otra cualidad. Andaba de paseo, de noche, un domingo del mes pasado. El Sexto Tarquinio de la localidad, llamado cristianamente Juan, con el apellido de Limero, agredió e insultó a la joven, irritado naturalmente por sus desdeñes. Martica se resguardó en su casa. Nueva agresión, en la puerta. Martica, indignada, pero aún prudente, le dijo al impertinente: “No se acerque o lo rajo”. Juan Limero se acercó, ella le dio una puñalada que lo mató instantáneamente.

Tal vez esperarais que ella se matara a sí misma. Esperaríais lo imposible y mostraríais que no me entendisteis. La diferencia entre las dos acciones es precisamente la que va del suicidio al homicidio. La romana confía la venganza al marido y al padre. La cachoeirense se venga por sí misma y, notad bien, se venga de una simple intención. Las personas son desiguales, pero es forzoso decir que la acción de la primera no es más valiente que la de la segunda, dado que esta última cede a tal o cual sutileza de motivos, natural de este siglo complicado.

Dicho esto, ¿en qué es inferior el puñal de Martica al de Lucrecia? No es inferior, sino que hasta cierto punto es superior. Martica no profiere una frase de Tito Livio, no acude a João de Barros, denominado el Tito Livio portugués, ni a nuestro João Francisco Lisboa, gran escritor de igual valía. No quiere cenefas literarias ni ensaya actitudes de tragedia, no hace aquellos gestos oratorios que la historia antigua pone en sus personajes. No, ella dice simple e incorrectamente: “No

se acerque o lo rajo”. La palmeta de los gramáticos puede castigar esa expresión; no importa, el *lo rajo* tiene un valor natal y popular que vale por todas las bellas frases de Lucrecia. Y además, ¡qué eufemismo más conmovedor! Rajar por matar; no sé si Martica inventó ese uso, pero, fuera ella u otra la autora, es un descubrimiento del pueblo, que no echa mano de tratados de retórica y sabe más, algunas veces, que los retóricos de oficio.

A pesar de todo eso, acción arrojada, defensa propia, sencillez de palabra, Martica no verá su puñal en el mismo conjunto de armas que los tiempos resguardan del óxido. El puñal de Carlota Corday, el de Ravailac, el de Booth, todos esos e incluso otros harán la corte al puñal de Lucrecia, lustrados y listos para la tribuna, para la disertación, para la palestra. Al de Martica se lo llevará la corriente del olvido. ¡Así son las cosas de este mundo! ¡Así es la desigualdad de los destinos!

Si, por lo menos, el puñal de Lucrecia hubiera existido, ¡bueno!; pero tal arma, ni tal acción, ni tal injuria existieron jamás; todo no es más que pura leyenda que la historia introdujo en los libros. La mentira usurpa así la corona de la verdad, y el puñal de Martica, que existió y existe, no logrará ocupar un lugarcito al pie del de Lucrecia, pura ficción. No le tengo aversión a las ficciones, las amo, creo en ellas, me parecen preferibles a las realidades; no por eso dejo de filosofar sobre el destino de las cosas tangibles en comparación con las imaginarias. Gran sabiduría es inventar un pájaro sin alas, describirlo, hacer que todos lo vean y terminar creyendo que no existen los pájaros con alas... Pero no hablemos más de Martica.

La semana, 5 de agosto de 1894

MACABÉA Y LAS MIL PUNTAS DE UNA ESTRELLA*

Nádia Battella Gotlib

Universidade de São Paulo – Brasil

nadia.gotlib@gmail.com

La primera historia

MACABÉA NACIÓ EN EL SERTÓN de Alagoas. Soportó hambre y penurias en su infancia. Perdió a sus padres siendo aún niña, fue criada por una tía que la maltrataba y que la llevó a Río de Janeiro. Al morir su tía, Macabéa, sola, comienza a vivir en un cuarto de pensión en los suburbios, junto a cuatro muchachas que trabajan como vendedoras en las Lojas Americanas.¹ Trabaja como dactilógrafa en una oficina, pero, por ser incompetente, se encuentra a punto de ser despedida por su jefe, don Raimundo. Vive la rutina de una vida miserable, sin darse cuenta de esa miseria, pensando que la vida es así normalmente. Tiene algunos pequeños placeres: recortar retratos de artistas de cine y anuncios de periódicos viejos, oír canciones románticas e informaciones inútiles transmitidas en la emisora Radio Reloj.

Un día Macabéa conoce a un paraibano de nombre Olímpico, que se convierte en su novio. Es un fanfarrón ambicioso y también un ladrón que tiene el firme objetivo de triunfar en la vida y ser un político. Pero Gloria, una compañera de la oficina de Macabéa, una joven bien alimentada, sensual y despierta, le roba el pretendiente. Después intenta atenuar su culpa invitándola a comer algo en su casa. Allí, Macabéa come demasiado y se siente mal. Por causa de esta indisposición y también porque siente dolor en todo el cuerpo,

* Este texto fue publicado originalmente como “Macabéa e as mil pontas de uma estrela”, en el libro *Personae*, orgs. Lourenço Dantas Mota y Benjamin Abdala Jr. (São Paulo: SENAC, 2001), 285-317. Traducción de Claudia Esperanza Durán.

1 Populares almacenes de cadena en Brasil [N. del T.].

la nordestina busca un médico cuando recibe su salario; un médico que está frustrado por ser médico de pobres y no ganar dinero. El médico se da cuenta de su estado de desnutrición y de una neumonía incipiente, y le receta lo que ella nunca podría comprar: buena alimentación. Gloria es también quien, con la buena intención de que Macabéa tenga una vida mejor, le recomienda una adivina, Madame Carlota, gracias a la cual ella misma consiguió a su novio Olímpico.

La adivina, exprostituta y proxeneta, le lee la suerte a Macabéa y, siendo una comerciante astuta, le vende la ilusión de un futuro feliz, anunciándole un matrimonio con un extranjero atractivo y rico. Macabéa sale de allí llena de esperanza y, justamente al salir de la consulta, es atropellada por un carro de marca extranjera, un Mercedes-Benz. Tendida en el suelo, como si hubiera sido perforada por una estrella de mil puntas que explotó en sus entrañas, intenta vomitar y escupe un poco de sangre. Este es su momento de brillo y gloria, ya que por primera vez se siente notada por las personas que se aproximan a verla; es cuando alcanza la plenitud de aquello que siempre quiso ser, una estrella de cine. En ese momento, Macabéa muere. Y consigue ser Macabéa, ella misma, en su grandeza de brillo, mirada por todos los que la rodean, en su miseria de ser siempre nada y nadie, arrojada cerca del andén y de la hierba que nace entre las piedras de un callejón.

Esta podría ser una historia de Macabéa, a partir de la selección de unos pocos datos biográficos suyos que aparecen en la novela *La hora de la estrella*, escrita por Clarice Lispector y publicada en 1977. Solo que estos hechos, aunque hagan parte de la historia de Macabéa, son insuficientes para traducirla. Macabéa no es solo el resultado de la suma y de la secuencia de hechos. Lo que hace la novela no es lo que acontece, sino lo que circunda ese acontecer, tal como se presenta en la línea del romance moderno de Virginia Woolf, conforme lo entendió el crítico Erich Auerbach (1950). O sea, no son apenas los hechos los que hacen al personaje. Existe toda una materia narrativa que lo envuelve para tratar de desvendarlo y alcanzarlo en su esencia. Al final, ¿quién es Macabéa? Esta es la pregunta que nosotros,

lectores de la novela, hacemos. Y es la pregunta que se hace en todo momento Rodrigo S. M., el narrador de la historia, y lo que lo motiva a escribir esta historia.

La segunda historia

Macabéa es entonces un producto de su narrador. Sin embargo, todo personaje es, de hecho, el producto de un narrador que cuenta la historia, quien quiera que sea este. Pero en esta novela se da un caso especial: Macabéa nace del propio narrador que hace parte de la historia, pues este también es un personaje. Él es el autor de la novela en la cual nos cuenta cómo “crea” a Macabéa. Él es el creador y Macabéa es su criatura. Macabéa existe como proyección suya, como parte suya y en función suya. Esto es, Macabéa existe en la relación con el narrador, el personaje Rodrigo S. M. Es él quien nos cuenta la historia de cómo él, un escritor, inventa a Macabéa, explicando en todo momento cómo desarrolla el difícil trabajo de lidiar con las palabras y escribir una novela.

Más allá de la historia del personaje Macabéa, existe entonces otra historia paralela: la de cómo se hace la novela.² Sin embargo, parece que Macabéa se encuentra incorporada en su narrador y poco a poco se va desgarrando de él. Hay en realidad un “parto ficcional”, no solo en el sentido de que se trata de ficción —un autor procrea un libro—, sino en el sentido de que esta es la historia de la cual está compuesta “en realidad” la novela. Él nos cuenta cómo inventa el personaje Macabéa de su novela, que nace, crece, trabaja, se enamora, sueña y muere.

2 Vale notar que la película *A hora da estrela*, dirigida por Suzana Amaral y basada en la novela de Clarice Lispector, se detiene en una sola historia —la de Macabéa— deshaciendo ese entrecruzamiento de historias que es característica básica de la construcción de la novela.

El nacimiento

Macabéa nace pronto, al inicio de la novela. Sin embargo, es allí cuando el narrador cuenta cómo sucede todo inicio, con el paso del caos a la forma. Es el comienzo del mundo y de la vida —del mundo ficcional de la novela y, con él, de la vida de Macabéa—: “Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula le dijo sí a otra y nació la vida” (Lispector 2011, 12).³

En ese mismo momento en que las moléculas se unen en un “estructuendo de átomos” (13), empiezan las preguntas, incluso al respecto del propio inicio, inalcanzable: “¿Cómo comenzar por el principio, si las cosas suceden antes de suceder?”. También se da inicio a las frustraciones de conseguir contar la verdad de las cosas a través de la palabra: “La verdad siempre es un contacto interior e inexplicable”. Y el narrador insiste: “Mientras tenga preguntas y no haya respuestas continuaré escribiendo” (12). Macabéa es la puesta en marcha de ese cuestionamiento. Es la personificación de las preguntas posibles.

En este inicio aparece también por primera vez la alusión a aquella que está naciendo como un personaje y que, por ahora, forma parte de un tipo de personas: las nordestinas, que creen en la palabra “felicidad”: “Nunca vi palabra más demente, inventada por las nordestinas que andan por ahí a montones” (12). Según el testimonio del autor-narrador, su personaje es una nordestina que él vio “en una calle de Río de Janeiro”, cuando atrapó “al vuelo el sentimiento de perdición en el rostro de una muchacha nordestina. También sé de las cosas por estar viviendo. Quien vive sabe, aún sin saber que sabe” (13). Así, por la lástima de Rodrigo, nace la nordestina que todavía no tiene nombre.

De este modo, esas dos líneas narrativas —o dos historias— que aquí nacen juntas, también caminan juntas a lo largo de toda la novela. De un lado, la historia de Macabéa, personaje caracterizado por

3 Todas las citas de la novela hacen referencia a la edición de Aguilar (véase Lispector 2011). En adelante, se mencionará únicamente el número de página.

la “falta”, por la miseria y con cierta dosis de ingenuidad al pensar que la tal “felicidad” pueda existir. Por otro lado, de forma paralela, la historia de Rodrigo que escribe su novela, inventando a Macabéa y manifestándose sobre ella, a través de comentarios, críticas, autoexigencias, ansiedades, titubeos, miedos y frustraciones, en un testimonio “en directo”, mientras escribe sobre su experiencia profesional de escritor. Por un lado, la historia de la conciencia de Macabéa, su personaje. Por otro, la historia de la conciencia que tiene de ella el escritor, su creador. Este juego de modos de ver y de construir la historia es importante como marca de la narrativa: el asunto de la novela es la propia ejecución de la novela. Se trata, por este motivo, de una metanovela.

Macabéa nace así fusionada a su narrador, con uno u otro dato que despunta en medio de las consideraciones que este va haciendo sobre su escritura, teniendo ante sí pocos datos con los cuales construye su personaje, y mucho que comentar sobre su difícil trabajo. De cualquier manera, Macabéa nace del dolor, el dolor que provoca la miseria o, de modo general, *el lado feo* de la vida, que es tan difícil de enfrentar, y al cual el narrador propone dar vida para que, al sacarlo de sí, pueda entonces percibirlo y reconocerlo. Macabéa, al final de la historia, también vomita su propio dolor, o su verdad interior, sobre la forma de estrella que le tortura las entrañas en mil puntas lacerantes.

En ese inicio, Macabéa es una obra en vías de ser ejecutada, “en la inminencia de”, mientras el narrador calienta el motor para poner en marcha su personaje. De ahí la aproximación que se hace poco a poco, por el narrador y por nosotros los lectores que lo acompañamos, en este proceso en etapas sucesivas, una “visión gradual” y por un contacto difícil, peligroso, sufrido, decisivo, irremediable. Pero, ¿por qué tanta dificultad y tanto sufrimiento? Por ser Macabéa quien es.

La infancia

Hija del sertón, nace una niña raquítica. Queda huérfana a los dos años, cuando los padres mueren de “malas fiebres” en el interior de Alagoas. Va para Maceió con la tía solterona, su única pariente, que le pegaba mucho y como castigo le prohibía comer queso con dulce de guayaba, “la única pasión de su vida”.

Infancia “sin pelota ni muñeca”, no podía ni siquiera jugar con animales —porque serían una boca más que alimentar—, entonces, jugaba con pulgas. Trabajaba para la tía: barría el piso. Oía canciones infantiles. Y, no se sabe bien por qué, se mudan las dos para Río de Janeiro.

Vivía, entonces, sin saber, sin preguntar y sin reclamar. Vivía apenas, como un día habría de morir y ser torturada, solo que sin saberlo. Es ese modo naturalmente instintivo de adherirse a la vida lo que da consistencia al personaje, y lo que alimenta la inquietud del narrador, ávido y temeroso, en esta, su jornada para retratar a Macabéa.

El jefe: don Raimundo

La tía, que le consigue un empleo, muere. Y ella, sola, comienza a vivir en una pensión en los suburbios, en la calle del Acre, en un cuarto con cuatro muchachas vendedoras de las Lojas Americanas, las cuatro Marías: María da Penha, María Aparecida, María José y María, a secas. Vive allí, cerca de las prostitutas, de los depósitos de carbón y cemento y de los muelles del puerto. Hablaba muy poco. Hacía un año que estaba resfriada. Y tosía. Por las noches tenía hambre, pensaba en un muslo de vaca y luego masticaba y engullía papel. Se tomaba un sorbo de café frío antes de dormir, se despertaba con acidez. Cuando comía huevo, le dolía el hígado porque la tía le enseñó que así pasaba y ella obedecía. Para ella no había Dios, ni el otro. De vez en cuando iba a la zona sur a mirar tiendas.

Entonces, no es solo una muchacha que vive en Río de Janeiro, sino que vive en una “ciudad hecha contra ella”. La muchacha, que por ahora es “una nordestina” todavía sin nombre, se va así

formando a partir de aquello que ella es: lo que *no* tiene. Por ejemplo, al contrario de las jóvenes que venden su cuerpo, que es su “única posesión real”, el personaje ni eso tiene: “ni cuerpo tiene para vender”. Vive sobre el rechazo: “nadie la quiere, ella es virgen e inocua, a nadie le hace falta”. Es anónima, como muchas otras muchachas, “desparramadas por conventillos, en cuartos con cama, trabajando atrás de los mostradores hasta la estafa”, como objetos permutables que “tanto podrían existir como no” (13). No se daba cuenta de que “vivía en una sociedad técnica donde ella era un tornillo del que se podía prescindir” (23). E inmediatamente el narrador la asocia con él mismo: “Además —descubro ahora— yo tampoco hago la menor falta y hasta lo que escribo podría escribirlo cualquier otro” (13). Al reconocerse en Macabéa, se reconoce también como un número, perfectamente intercambiable.

Pero mientras el narrador es escritor y novelista que manipula los recursos del lenguaje con tal de mover a su lector, Macabéa es una dactilógrafa que simplemente copia, y mal, letra por letra, textos que le dan para transcribir, adiestrada por la tía, ya que había estudiado apenas hasta el tercero año de primaria. Copiaba, por ejemplo, “de la letra linda y redonda del amado jefe la palabra ‘designar’ de modo como en la lengua hablada se diría: “designinar” (14).

Por eso el cuidado del narrador en mostrar su pobreza, aunque corra el riesgo irremediable de transformarla en otra cosa, ya que él, como escritor, posee erudición, aunque afirme no ser un intelectual porque escribe con el cuerpo. Teme “desfigurar” la pobreza de la muchacha, que es ignorante, enriqueciéndola con sus propios bienes intelectuales y artísticos de escritor. En este caso, la palabra embellecida no corresponde con la cosa que ella representa:

No voy a adornar la palabra porque si llego a tocar en el pan de la muchacha, el pan se convertirá en oro y la joven (ella tiene diecinueve años) y la joven no podría morderlo y moriría de hambre. Tengo entonces que hablar de un modo sencillo para captar su delicada y vaga existencia. (14)

El escritor intenta así alcanzar a Macabéa —es decir, su lenguaje simple y despojado de cánones, de algún “otro”— incluso minimizando su propia tradición de significaciones. Esta experiencia de lenguaje suicida es el triunfo revolucionario de esta novela.

Y el narrador propone este proyecto en todo momento, que es no solo de él, sino de todos nosotros. Este es el carácter político-militante de la experiencia del lenguaje de Macabéa, la que todavía no tiene nombre, que nace del barro y cuyo destino el narrador nos delega a nosotros, sus lectores: “Cuiden de ella porque mi poder consiste solo en mostrarla para que ustedes la reconozcan en la calle, andando levemente a causa de su flacura revoloteante” (17). Al exponerse en esta confrontación difícil, con su cara al mismo tiempo despreciable y seductora, la intención del narrador parece ser enfrentarse con el “otro lado” de cada uno de nosotros y que a todos nosotros nos pertenece.

Porque con el contacto con el personaje hay contacto con lo insípido, con lo que no se puede esquematizar. Y el narrador necesita llenarse de valor para afrontar el estado de riesgo delante de lo que todavía es desconocido, al “abandonar sentimientos antiguos que ya fueron confortables” (17). De ahí el poder desmitificador de la escritura que en esta novela lidia con esa “cosa” que es el personaje sin “valor” de mercado, fuera de cualquier sistema, insólita. Afirma el narrador: “Le faltaba la maña para darse maña” (20). Sin el repertorio de valores consagrados por el medio social, ausente de la conciencia de ese repertorio, la muchacha vive como inmersa en sí misma. Y actúa como si fuese “tonta”.

Así ocurre la primera vez que aparece en escena, dialogando con su “amado jefe” don Raimundo Oliveira. Cuando este la despidе por ser incompetente —se equivocaba mucho y ensuciaba el papel—, ella todavía pide disculpas. Tantas, que el jefe se sorprende “con la inesperada delicadeza y algo en la cara casi sonriente de la dactilógrafa” (20). Suaviza entonces la decisión, diciéndole que el despido puede no ser inmediato, que podría demorar un poco. Es cuando la muchacha, atolondrada, va al baño, mira el espejo y no ve ninguna

imagen, o ve una imagen “deformada” por el espejo “ordinario”, con la nariz enorme como la de un payaso.

Esa incompetencia incomoda. Mejor ignorarla que tratar de tocarla, entenderla, arreglarla. Por eso Macabéa es la herida en carne viva, que se ve en cada esquina. Es como una palabra fuera del canon de determinado código, ausente de su campo de acción, en la que nada significa, dislocada, sin darse cuenta de eso ni de nada. Es una empleada de oficina, pero no tiene función. Este enfrentamiento incita al cuestionamiento. Entonces, ¿cómo es posible que exista eso, Macabéa, tan despreciada por todos? ¿Y cómo es posible que exista en ella la vida, en medio de tanta pobreza? Por eso afirma el narrador: “existir es cosa de locos, caso de locura. Porque lo parece. Existir no es lógico” (17). La novela cuenta la historia de un autor que se encuentra de frente con la vida absurda de Macabéa.

Los placeres

Los domingos, “se despertaba más temprano para quedarse con más tiempo sin hacer nada” (26-27). El ocio es su gran placer: no hacer nada. Y un cierto domingo tuvo una alegría: vio un arcoíris. Y luego quiso ver fuegos pirotécnicos, como en Maceió. Tenía lujos: pintarse las uñas de las manos de rojo e ir al cine una vez por mes. Y pedía prestado el radio a una amiga del cuarto para oír, diariamente, bien bajito en las madrugadas, por Radio Reloj, el programa *La hora exacta y cultura*.

Pero lo más importante era el modo como vivía, sin pensamientos: “Nunca había pensado en ‘yo soy yo’” (28).

El narrador, que constantemente piensa y que confiesa cierto pudor —tal vez fingido— de falsear la realidad de la muchacha, parece dirigir el proceso narrativo. Sin embargo, a cierta altura él atribuye tal proceso creativo al “Dios dirá”. Ocasión y acaso no se mezclan. Y el lector se queda sin saber, en realidad, quién domina esta situación: el autor de la obra o su propia obra; él o ella, Macabéa, que va adquiriendo consistencia y poder.

Porque Macabéa va ganando fuerza en la medida en que ocupa el espacio de la narrativa, justamente con la gran dimensión de su levedad enjuta e incipiente, no pensante, cuando se impone al autor, si bien de forma involuntaria, mediante su silencio, en cuya memoria no viven ni los nombres del padre o la madre, que la tía nunca mencionó y ella olvidó. No obstante, algunas marcas permanecen. Porque comió gato frito en su infancia, sufría a veces de náuseas cuando comía. Y nunca fue a un restaurante, solo comía en el bar de la esquina, de pie. Pero vivía en la ingenuidad de confiar en la afirmación de que “quien espera siempre alcanza”.

Esta aceptación completa de todo, sin cuestionamientos, la lleva a una especie de fantasía con “deslumbrantes sueños”, aunque sin éxtasis. No era santidad, era apenas “una extensa meditación sobre la nada”. Los anuncios que recortaba de periódicos viejos de la oficina los pegaba en un álbum. En esta colección de residuos del consumo, lo más precioso era la imagen de un frasco de crema, que la lleva a una conclusión: si ella tuviera uno, se lo comería a cucharadas. Y el narrador explica: “[...] es que le faltaban grasas y su organismo estaba seco como bolsa medio vacía de tostadas despedazadas” (29).

Y, cuando ve un hombre “tan, tan, tan lindo” (30), siente deseos de tenerlo en casa.

La serie de ingredientes que el novelista va recortando hace parte de un repertorio descartado de la tradición del arte comprometido con la contemplación de lo que es “bello”. Y la reacción del lector es de malestar e incomodidad. No es agradable conocer a Macabéa. No es agradable leer esta novela. Causa repulsión, a veces repugnancia. Se puede entonces afirmar que el mismo “no”, con el cual compone al personaje, es usado por el autor para construir este libro que se hace contra sí mismo, que se mata a cada página, por la carga de datos negativos que se van sumando para no dejar que ningún valor se sustente. Sobre este aspecto, el libro es en sí una explosión donde todo se desmonta y se desmitifica. De ahí viene, sin embargo, la razón de su valor artístico, que crea una especie de magnetismo de atracción del narrador y del lector por ese personaje, el más abyecto.

Este magnetismo no solo nos atrapa por el extrañamiento de esa figura, Macabéa, sino por el extrañamiento de su narrador, que se descubre a sí mismo, extraño entre todos, a través de ella. Centrado en la conciencia de su papel profesional de escritor y de su clase social más favorecida, el novelista cuenta con un patrimonio intelectual, pero sabe que la lectura de la novela es superflua para quien tiene hambre: analfabeto no lee. Sabe que para la burguesía promedio, la novela es apenas una válvula de escape de la vida torturada que esta clase lleva, sin perspectivas concretas de cambio. Y sabe que la clase alta lo ignora, lo ven “como un monstruo raro” (17). Tiene un libro y no cuenta con posibles lectores. Tal como Macabéa, el narrador se descubre también dislocado, irónicamente, a través de ella.

El pretendiente: Olímpico

Era un “pretendiente raro”. No podría ser diferente, siendo Macabéa quien es.

Y comienza en el mes de mayo, conocido tradicionalmente en Brasil como el mes de las novias. Tuvo incluso cierta preparación, si bien fuese involuntaria. La joven nordestina le miente a su jefe diciéndole que se quitará un diente y consigue un día de descanso, para poder disfrutar del cuarto solo para ella. Justamente en el mes de mayo, cuando encuentra “la primera especie de pretendiente de su vida”, por primera vez Macabéa *habla* en la novela. Conversa —si a esto se puede llamar conversar— con el muchacho que encuentra en medio de la lluvia.

La primera reacción del enamorado cuando él le pregunta su nombre y ella le responde es de extrañamiento. Él no le entiende: “¿Maca qué?”, y opina que ese nombre “parece una enfermedad de la piel” (32). Se configura la rareza de Macabéa ahora a partir de su propio nombre. Solamente en otro encuentro ella recuerda preguntarle su nombre y él responde: Olímpico de Jesús Moreira Chaves, para encubrir el nombre real, que era apenas Olímpico de Jesús, y que lleva el “de Jesús” típico de los hijos naturales.

La realidad de los dos es similar: ambos nordestinos, desplazados en la gran ciudad. Eran, como lo afirma el narrador de esta historia, “animales de la misma especie que se ofalteam” (32). Pero hay una gran diferencia entre los dos: él cree que sabe; ella no sabe nada. Él tiene ambiciones: librarse de esa vida a través del ascenso social, así sea con recursos ilícitos, como el robo, el asesinato, el matrimonio con alguien de posición más elevada. Es por eso que no admite que “no sabe” ciertas cosas, como el propio significado de su nombre, Olímpico. Por eso afirma ser “metalúrgico”, no simplemente “obrero”. Ella, por su parte, cree que no necesita “vencer en la vida” (36).

Durante el noviazgo, aparecen coincidencias desagradables, llueve siempre. Y en las conversaciones hay “falta de tema”.

Es imposible tener intercambio de ideas, emociones, pensamientos, ya que el sentido no camina, permanece estático, en la tautología, esto es: una cosa es siempre esa misma cosa y no otra. Esta tendencia es natural en Macabéa —para ella, las cosas son lo que son y punto—. Para él, “la cosa es apenas lo que es”, es una opción adoptada por astucia, para así zafarse de situaciones embarazosas.

Por eso Macabéa responde al pie de la letra, sin considerar los otros sentidos de cualquier palabra. O responde con un sentido aproximado: para ella, “amor” es un “no sé qué”. O dice cualquier cosa, como cuando se detienen en frente de una tienda de clavos, tornillos, tubos y latas: “A mí me gustan los tornillos y los clavos, ¿y a usted?” (32). Algunas veces, presionada por Olímpico —que la recrimina por no decir nada— dice frases que oye en Radio Reloj, enseñanzas inútiles del tipo “Y tú sabías que...”, como esta: “¿Y tú sabías que la mosca vuela tan deprisa que si volase en línea ella daría la vuelta al mundo en 28 días?” (40).

Cuando Macabéa le pregunta cosas que él no sabe, el taimado Olímpico tiene otras salidas: agradece a Macabéa, reprendiéndola por hacer tantas preguntas; o la recrimina porque hace preguntas para las que no hay respuesta. Durante un paseo por el Jardín Zoológico, Macabéa le pregunta: “En Radio Reloj dijeron una palabra que me pareció medio rara: mimetismo” (39). Las palabras aquí son cosas,

casi personajes que forman parte del repertorio de lo que el romance discute: el lenguaje y el universo de la representación. Olímpico no sabe responder, la mira desconfiado y la reprende, usando la fuerza del macho: “¿Te parece que son palabras para que diga una chica virgen? ¿Y para qué sirve saber tanto? El Mangué está lleno de jovencitas que hicieron demasiadas preguntas” (40). En una sola réplica, para camuflar sus propias fallas (él no sabe qué significa “mimetismo”), el hombre le atribuye a la mujer una moral (existen cosas que ella no puede hacer), la ignorancia (ella no necesita saber mucho) y le hace una amenaza (el castigo para la mujer desobediente sería vivir en la zona roja, como prostituta, lugar donde “solo pueden ir los hombres” [40]).

La reacción de Olímpico con relación a Macabéa puede ser la de nosotros los lectores frente a ella. En la mitad de un diálogo sin nexo —ya que habitan diferentes universos y no se pueden entender— él le hace una pregunta importante: “[...] Escucha: ¿estás fingiendo que eres idiota o lo eres?”. Esta tal vez sea la afirmación que más apropiadamente traduzca el modo de ser de Macabéa, y el nuestro como lectores, que delante de ella tenemos una doble reacción: ella nos provoca risa, seguida de culpa por haber reído. Ella es y no es idiota. Y nosotros nos reímos y no nos reímos de ella.

En el contexto del libro, la respuesta de Macabéa también es significativa, cuando ella responde: “No sé bien lo que soy, me encuentro un poco... ¿qué?” (40). Es decir, lo que ella es, para ella no está definido. Ella personifica, en este aspecto, la verdad que nunca se alcanza, la representación, por medio de la palabra que nunca es fiel a la cosa representada, ya que el mimetismo (la representación) es siempre una “imagen” de lo real, nunca la cosa en sí. Esa cosa es inexplicable, como Macabéa es inexplicable, y acaba siendo construida por su creador a través de intentos de aproximación de aquello que tal vez ella sea.

Tanto que enseguida se comprueba la diferencia entre los dos personajes, en el diálogo en el cual Olímpico le pregunta si ella sabe por lo menos que se llama Macabéa. Y ella responde: “Es verdad. Pero no sé lo que hay dentro de mi nombre. Solo sé que nunca fue

importante...”, a lo que Olímpico responde: “Pues quiero que sepas que mi nombre será escrito en los diarios y será conocido por todo el mundo” (40). Ella vive naturalmente la “falta” o el “hueco” de sí misma, en un eterno presente. Él proyecta un futuro promisorio, por la exhibición y la propagación de las apariencias.

A esta altura, el narrador, que había dejado a sus dos personajes dialogando, vuelve a asumir la narración, un tanto sorprendido por estar allí, solo registrando los hechos, sin hablar de sí mismo. Por eso se pregunta, intercalándose en la historia, entre paréntesis: “(¿Pero y yo? ¿Y yo, que estoy contando esta historia que nunca me sucedió ni a mí ni a nadie que yo conozca?)”. Se trata de la ironía del autor, que sabe que historias como esta suceden a cada instante. Y al mismo tiempo en que afirma que escribe ficción —la historia es inventada— vuelve sobre sí mismo justamente para mostrar que “él sabe”, esto es, queda abismado consigo mismo “al saber tanta verdad”, ya que este es su oficio de escritor, el de “adivinar en la carne la verdad que nadie quiere observar” (40). Una ironía más del narrador, que afirma la fuerza de su acto ficcional mientras desvela la verdad encubierta en este su universo de ficción.

Aquel noviazgo solo puede terminar en nada. La vida de Macabéa era “insulsa como pan viejo con manteca”. Y él “era un diablo premiado y vital y de él nacerían hijos” (42). Si él tenía el semen, ella tenía los ovarios marchitos. Dicho y hecho: el noviazgo llega a su fin.

La compañera: Gloria

Es aquí cuando el narrador de repente descubre que Olímpico no estaba satisfecho del noviazgo y se interesa por Gloria, la compañera de oficina de Macabéa. Mientras que Macabéa era un “subproducto”, Gloria tenía “clase” y, a pesar de ser fea, estaba bien alimentada. Tenía madre, padre, comida a sus horas. Además, el padre trabajaba en una carnicería...

Cuando el noviazgo termina, Macabéa, que esperaba comprometerse y casarse, que tenía deseos y sensualidad, aún sin saber que los

tenía, no llora. Reacciona como siempre: acepta sin llorar. Hasta ríe, sin saber muy bien por qué razón. No siente ni tristeza —porque “la tristeza también era cosa de ricos, para quien podía, para quien no tenía nada que hacer. Tristeza era lujo” (43)—. Y compensa la falta con algo que le da placer: ya que los otros no le hacen ninguna fiesta, organiza para sí misma una fiesta particular, al día siguiente de terminar la relación. Compra un pintalabios nuevo, bien rojo, y se pinta los labios, pero cuando se mira al espejo, el color rojo parece más “sangre gruesa” brotándole de los labios. Y Gloria, sorprendida, creyendo que parecía “endemoniada” y prostituta, “mujer de soldado”, le hace una pregunta terrible: “¿Ser fea duele?” (44). Por cierto, Macabéa toma aspirina porque ella “siente dolor todo el tiempo”.

En este momento, Macabéa se encuentra más cercana a Gloria, que era taquígrafa, ganaba más y no se enredaba con las palabras difíciles. Para Macabéa, “Gloria era un estruendo de la existencia” (43). Tiene aquello que ella siempre deseó: gordura. Y lo que intentó tener, haciendo a la tía el único pedido de su vida: tomar aceite de hígado de bacalao, que vio en un anuncio y que le fue negado porque era un lujo. Gloria tenía también sensualidad, con sus cabellos oxigenados, lunar junto a la boca, bozo fuerte que parecía bigote, trasero alegre, aire de “nadie me manda a mí”.

De esta manera, combinaba bien con Olímpico que, para impresionarla y ganar posición de macho, masticaba pimienta malagueta sin tomar agua después. Olímpico intentaría continuar escondiendo, avergonzado, su corazón solitario para “subir” en la vida y entrar en ese “mundo de los otros”. Y el narrador le perdona esa ambición desenfrenada, surgida por marginalización social, un tipo de masacre de la especie indefensa. “El sertanejo es, antes que nada, una víctima. Yo lo perdono” (46), afirma el narrador, lector de *Los sertones*, de Euclides da Cunha, y que parodia la frase en la que el escritor afirma que “ante todo, el sertanejo es fuerte” (Cunha 1980, 75); parodia que funciona como un libelo político en defensa del pueblo explotado, que se tiene que armar para sobrevivir y que todavía puede esperar su momento.

Si bien Macabéa no llega a ser amiga de Gloria ni ella de esta, aun así, Gloria tiene atenciones para Macabéa. Conversaba con ella en la oficina. Le ofrecía aspirina cuando la necesitaba. Se reía de ella sin maldad. Era “una desvergonzada muy lista, pero tenía fuerza en el corazón”. Pero no era una amiga, era una compañera. Al final, afirma el narrador: “Nadie puede entrar en el corazón de nadie” (45).

Macabéa tenía en Gloria una conexión con el mundo, aunque leve, como la que tuvo en el pasado con su tía, don Raimundo, Olímpico y con las muchachas con las que compartía el cuarto. En el campo de los sueños había todavía presencias constantes, como el retrato de Greta Garbo, a la que admiraba Macabéa, aunque quisiera ser Marilyn Monroe. Este mundo de ligeras conexiones contaría con dos eslabones: el médico y la adivina.

El médico de pobre

Invitada por Gloria a comer algo en su casa en el suburbio cario-ca, Macabéa bebe y come demasiado. Y se enferma. Solo no vomitó para no desperdiciar lo que había comido. Días después, con el dinero del sueldo, busca “al médico barato” recomendado por Gloria. Y la consulta muestra una situación más de calamidad, cuando la pobreza es una gran enfermedad, pues el médico le pregunta si hace dieta (ya que era tan delgada), lo que ella comía (perro caliente y a veces emparedado de mortadela) y lo que bebía (solo café y gaseosa).

¿Qué hace un médico de pobre que detesta ser médico de pobre? Da lo mínimo de sí, ya que no gana el dinero que le gustaría ganar. Finge que no percibe nada de esa miseria. Y le recomienda buscar un psicoanalista, porque comer solo perros calientes era pura neurosis. Después de sacarle una radiografía, comprueba el inicio de una tuberculosis, a lo que ella responde: “Muchas gracias, ¿sí?”. Y le recomienda un buen plato de “espaghettis bien italianos” (47). Al final, después de recomendarle que no tomara alcohol y ella no entender qué significa esto, él explota: “¿Sabe una cosa? ¡Váyase y que la parta un rayo!” (48). Si, por un lado, el médico asume una

posición cínica, mezclada con cierto sadismo y grosería, por el otro parece también una víctima de las circunstancias, que deja estallar su propia impotencia delante de las adversidades.

El narrador se introduce nuevamente en la historia para manifestarle a Macabéa su pasión: “Sí, estoy apasionado por Macabéa, mi querida Maca, apasionado por su fealdad y anonimato total pues ella no existe para nadie” (48). Es en ese momento que el narrador entusiasmado con su pobre y amada criatura, prácticamente resume lo que es Macabéa:

Maca, sin embargo, jamás dijo esas frases. En primer lugar, por ser parca de palabra. Y sucede que no tenía conciencia de sí y no exigía nada, hasta pensaba que era feliz. No se trataba de una idiota pero tenía la felicidad pura de los idiotas. Y tampoco prestaba atención en sí misma: ella no sabía. (48)

Inspirado por su objeto artístico y continuando el proceso del intercambio, el narrador actúa con su materia narrada tal como Macabéa, que no piensa. El narrador afirma, entre paréntesis: “(Este relato consta apenas de hechos no elaborados de materia prima y que me afectan inmediatamente antes de que yo pueda pensar en muchas cosas que no puedo decir. Además, ¿pensar qué?)”. ¿Será que dice la verdad? ¿O miente, como también miente Macabéa, de manera infantil, puesto que creía que “la buena educación es saber mentir” (48)?

Es cuando Gloria, quizá por remordimiento, le sugiere a Macabéa buscar también una adivina. Al fin y al cabo, ella consiguió un novio, Olímpico, porque la adivina le anunció que así sería. Macabéa le pregunta si es costoso. En este preciso momento, el narrador interrumpe una vez más el diálogo para meterse dentro de la historia.

Afirma que “está cansado de literatura”, cansado tal vez de la compañía de sus personajes, y no escribe por tres días. Solo, sin personajes, “me despersonalizo”, afirma él, como si se quitase una prenda de ropa. Y cuando regresa, le hace falta Macabéa. Entonces continúa

con el diálogo. Este intervalo incontrolable, que se deshace por momentos en la experiencia tan intensa de crear esta historia, sería una estrategia narrativa más del autor, que manifiesta miedo, aprensión, ansiedad, ante lo que todavía tiene que contar, y que intenta así, una vez más, posponer el desarrollo de su historia. Y de esta forma, hábilmente cultiva un cierto suspenso, que aumenta la ansiedad del lector.

Con dinero prestado por su compañera Gloria, Macabéa fue hacia Olaria en taxi, encontró fácilmente el apartamento del primer nivel y, mientras tocaba el timbre, notó que “entre las piedras del suelo crecía hierba”, y que “la hierba es tan fácil y tan simple” (50). Por cierto, tan fácil y simple como la propia Macabéa. Y como a Rodrigo le gustaría ser. Por lo menos es lo que nos dice a cada paso en la novela, lo que sin embargo puede ser también un recurso más del que se vale para seducirnos, para provocar en nosotros la pasión por Macabéa, una pasión que él mismo afirma sentir por su pobre Maca. Esta es también una historia de amor del autor por su criatura.

La adivina

Con la adivina se dará el último empujón a la vida de Macabéa, en el sentido de sacarla del vacío, insertándola en aquello en lo que se cree que es la felicidad. Pero lo que Macabéa recibe es otro “no” disfrazado de “sí”, a través de la apariencia fingida de la eficacia de la adivina, que intenta seducirla con ilusiones y mentiras. Macabéa, encantada, admira la sala, en la que todo es de plástico: poltronas, sofás, flores. Y después de que sale de allí una joven con los ojos rojos de tanto llorar, es finalmente recibida por Madame Carlota, maquillada de forma exagerada y de mal gusto.

Mientras habla, la adivina come chocolates, sin ofrecerle a Macabéa, quien, a su vez, no se extraña, ya que “había aprendido que las cosas son de los otros”. Mientras la bruja le cuenta sus logros, queda patente también su miseria, pues pasó por la prostitución, se contagió de enfermedades, sufrió decadencia física y fue víctima de violencia y explotación. Y al ver las cartas, intercala comentarios de mujer

experimentada, como por ejemplo: el olor del hombre es bueno y hace bien a la salud o “entre mujeres, el cariño es mucho más sutil” (51).

Cuando Macabéa parte las cartas “con la mano trémula”, el lector percibe que el personaje puesto en escena es efectivamente encaminado hacia un momento de grandeza: “Por primera vez iba a tener un destino” (51). Se crea así un cierto suspenso, frente a la revelación que le iba a ser dada.

Hay dramatismo en el habla de la adivina, con el objetivo de “impresionar” a su cliente, como cuando le cuenta cómo fue y es su vida, tan fácil de adivinar, por cierto. Y, de repente, cambia el curso de su versión con relación a la vida de Macabéa: le promete felicidad. Predice cambios desde el momento en que ella salga de esa casa: tendrá el novio de regreso, habrá matrimonio, el empleo estará garantizado por su actual jefe, habrá dinero de manos de un hombre extranjero. Por cierto, el matrimonio será con este extranjero, “que al parecer se llama Hans” y que “es rubio y tiene los ojos azules o verdes o castaños o negros” y tiene mucho dinero, y va a vestirla “con terciopelo y satén, y hasta vas a tener un abrigo de piel” (53).

La charlatanería de la bruja queda patente. A la muchacha que salió de allí llorando y que era feliz, le anunció infelicidad. A Macabéa le anuncia la realización de los sueños, que ella experimenta en una especie de mareo. Se siente boba, el corazón le bate fuerte, queda “embriagada”, “desorientada”, asume que está enamorada del gringo que ni siquiera conoce: Hans. Y parte al encuentro de su “maravilloso destino” (54).

La muerte

Agradecida, Macabéa le da un beso a la adivina; ella, que solo besaba la pared cuando pequeña, porque no tenía a quién besar. Y consigue ver que su vida era una miseria. Al salir de allí, al fin de la tarde, sabe que hubo un cambio —a través de palabras—. “Así como había sentencia de muerte, la cartomante le había decretado sentencia de vida” (54). Comienza a atravesar la calle y es atropellada por un auto

amarillo, un Mercedes-Benz “enorme como un transatlántico” (55), marca que tiene justamente una estrella como símbolo.

Macabéa tampoco lamenta esta otra caída. Ni se da cuenta de lo que realmente le sucede cuando un hilo de sangre le baja de la cabeza, la cara volteada hacia el andén, donde “vio entre las piedras del desagüe la rala hierba de un verde de la más tierna esperanza humana. Hoy, pensó ella, hoy es el primer día de mi vida: naci” (55).

El narrador hace breves comentarios que va encajando en la narrativa, ya sea para intentar retomar la historia antes del accidente, o bien para constatar que “la verdad es irreconocible” para los hombres y, por lo tanto, no existe; ya sea para preguntar, condolido, si “todas las historias que ya se escribieron en el mundo son historias de amarguras” (56).

Macabéa luchaba allí, “muda”, sin gritar, cerca del andén y del pasto entre las piedras del callejón, cuando comienza a lloviznar. Y, por primera vez, las personas se aproximan a mirarla. Macabéa no muere rápido. Por el contrario, todavía el narrador pregunta si ella va a morir, como luchando contra este destino, mientras alguien ya ha puesto al lado del cuerpo una vela encendida. Y se interroga al respecto de su narración: “¿Así se escribe? No; no es acumulando y sí desnudando. Pero tengo miedo de la desnudez, pues ella es la palabra final” (56).

En este final, Macabéa está próxima a ser lo que ella es: Macabéa, desnuda por el narrador, reducida a lo que es en realidad: Macabéa. O Nada. Por eso afirma el narrador: “Macabéa en el piso parecía volverse cada vez más Macabéa, como si llegase a sí misma” (56).

El narrador incluso sondea el tiempo y se pregunta si llegó la hora: “Descubro con alegría que todavía no llegó la hora de estrella de cine en la que Macabéa muera”. Si pudiera matar ahora a Macabéa lo pospone, porque quiere lo peor, la vida, que nos llega a nosotros, lectores, como “un puño en el estómago”. Es cuando observa a Macabéa abrazada a sí misma, en posición fetal, repitiendo yo soy, sin saber quién era: “Era una maldita y no lo sabía” (57). Ella allí, a

la espera de la muerte, como todos nosotros: porque ella “está como nosotros en vísperas de la muerte”.

En esa última agonía, en la que la muerte se confunde con el deseo y el gozo, con una fuerte connotación sensual, Macabéa se descubre también como mujer: “[...] pues solo ahora entendía que mujer nace mujer desde el primer vagido. El destino de una mujer es ser mujer”. Y pronuncia las palabras que nadie entendió, apenas el narrador: “En cuanto al futuro” (58), y que aparece como uno de los trece títulos del libro, que queda vibrando en el lector, en suspenso, como una puerta abierta hacia la nada.

Es en este momento que Macabéa, traspasada por la tortura interior, intenta expulsar su esencia: “En esta hora exacta Macabéa sintió unas profundas náuseas en el estómago y casi vomitó, quería vomitar lo que no es su cuerpo, vomitar algo luminoso. Estrella de mil puntas”. Y vomitó un poco de sangre. El narrador cuenta cómo se dio este último momento de la muerte con algunas imágenes. Cada una es un intento de traducción de esa “devoración”, la muerte como algo salvaje e instintivo de lucha por sobrevivir: “Y entonces —entonces el súbito grito estertéreo de una gaviota, de repente el águila voraz irguiendo hacia los aires elevados a una tierna oveja, el gato suave despedazando a cualquier ratón inmundo: la vida se come a la vida” (58). El narrador mata a su personaje para que su historia acabe; él es también un animal que devora a su presa. Aunque también ocurre lo contrario. “Macabéa me mató”, afirma él.

Macabéa es una parte del autor con la cual él finalmente se encuentra, después de dilatar hasta las últimas consecuencias el hilo de tal confrontación, al morir él con ella. “La muerte es un encuentro con uno mismo” (58), afirma. Solo le resta al narrador “prender un cigarrillo e irme a casa”, cuando manifiesta lo que todos nosotros, lectores, sentimos en esa aproximación gradual de Macabéa, que a estas alturas también es nuestra: “Dios Mío, solo ahora me acordé de que la gente muere. Pero, ¡¡pero yo también?!” (59).

El narrador acompaña así a Macabéa en sus incursiones por la vida al pasar por los múltiples espacios posibles: el campo profesional

del trabajo, el campo sentimental de las relaciones afectivas, el campo físico de la salud, el campo religioso de las creencias y las sectas místicas. Aunque en ninguno de ellos hay una puerta de salida. Sin embargo, la visión que se tiene de Macabéa no es una visión negativa. Por un lado, ella encarna el no-tener en un mundo regido por la urgencia de tener. Se concluye que, en nuestro país, el pobre no tiene cabida. Pero ella también encarna el milagro de la supervivencia como especie arcaica que resiste, en su fuerza instintiva de animal fuerte, por cuanto es materia viva latiendo, inmune a la violencia de los agravios que la vida le causa a cada instante.

La tercera historia

Macabéa también es la imagen positiva de cierto encanto que se intenta aferrar. Sobre este aspecto, encarna el gusto por la palabra que también es una cosa intangible. De ahí su pasión por la palabra “efemérides”, aún sin saber lo que significa. Y por la cosa-libro. Oye en la radio que había un libro que se llama *Alicia en el país de las maravillas*. Y se siente atraída por un libro que el jefe había dejado encima de la mesa y que se llama... *Humillados y ofendidos*. Más ironías crueles del autor.

Macabéa, que nunca había recibido ni carta ni telefonema, sueña con ser artista de cine; solo iba al cine cuando el jefe le pagaba el sueldo y a los cines más baratos. “Adoro los artistas. ¿Sabías que Marilyn era toda color de rosa?” (38). Le gustaban los musicales y las películas de terror. Con la ingenuidad de quien cree en todo lo que le dicen o ve. Cree en ángeles.

Esta ingenuidad inofensiva e indefensa causa una consternación enternecida por parte del narrador —y del lector—. Porque, a pesar de toda su pobreza o su miseria, “no había en ella miseria humana. Es que tenía en sí mismo algo de flor fresca”. De hecho, en esa reducción de sí misma, consigue ser, aunque involuntariamente o sin advertirlo, “materia viviente en su forma primaria”. Y se basta con

eso, en lo poquísimo o casi nada de lo que está compuesta, ya que tiene apenas “la pequeña flama indispensable: un soplo de vida” (29).

¿No sería esa la ambición escondida del narrador? En todo este proceso de aproximación a su personaje, lo que él quiere es justamente alcanzarla, alcanzándose a sí mismo de la forma más profunda posible, encarando la falta. Cuando piensa que ella podría haber nacido, se estremece y siente culpa. Pero al lograr matar a Macabéa, y morir con ella como narrador, ¿no habría alcanzado él su esencia propia, tanto desde el punto de vista personal, íntimo, suyo, como desde el punto de vista colectivo, social, de clase? En ambos casos, emerge una intimidad hasta entonces resguardada, encubierta, camuflada, ante su lado más miserable y despreciable.

La espina dorsal de Macabéa como “persona ficcional” reside en una constatación: “Están los que tienen. Y están los que no tienen. Es muy simple: la muchacha no tenía” (21).

Ese aparente fatalismo de Macabéa apenas realza, por contrapunto, el permanente estado de crisis y de la disponibilidad del grito y la rebeldía por parte del narrador, que siente por Macabéa lo que ella no tiene condición de experimentar por sí misma: el derecho al grito, mediante el compromiso serio con la reivindicación.

El lector tiene, pues, una misión que cumplir, lo que nos delega a nosotros como lectores-cómplices de este destino: “[...] si hubiera algún lector para esta historia quiero que se empape de la joven así como un trapo de piso todo encharcado. La muchacha es una verdad de la cual yo no quería saber. No sé a quién acusar pero un reo debe de haber” (29).

Tal como otros tantos personajes de la ficción de Clarice Lispector, como Joana, Virginia, Lucrecia, Lori, GH, Angela o Ana y Laura, Macabéa se integra en un circuito de mujeres-personajes desestabilizadoras del orden e instauradoras de cuestionamientos de

la propia palabra, en un bombardeo de lenguaje que inaugura una nueva postura delante del proceso del sentido y de la significación.⁴

Macabéa es el nombre —o la palabra— que las personas no necesitan entender, pero sí percibir. Es lo que estos personajes femeninos y algunos masculinos —como Martín, por ejemplo, de *La manzana en la oscuridad*— consiguen traducir a lo largo de la ficción. Macabéa afirma, cuando no entiende lo que es “Olímpico”: “No es necesario que la gente entienda los nombres” (33). Irónicamente, se acaba despreciando también lo “olímpico”, el gesto del hombre que “sabe” y quiere “vencer” en la vida.

Por eso Macabéa es musical. Sobrepasa la carcasa de la palabra. Sobre este aspecto el personaje es como un sonido que se suma a otros. Y el libro puede ser leído —u oído— como si fuera una partitura. El narrador grita al inicio una música de dolor, “melodía sincopada y estridente” (12), su historia tiene “ritmo descompasado” y le falta “melodía cantáble”, en un “allegro con brío”, “que tiene como contratono el bajo grueso del dolor”. Quiere alcanzar el trombón más grueso y bajo, grave y tierra”, o también “la flauta dulce”, acompañada por el “redoblar enfático de un tambor tocado por un soldado” (19), que cesará cuando comience a contar la historia, con acompañamiento de “violín plañidero tocado por un hombre muy flaco que está en la esquina” (20), mientras cuenta la historia de Macabéa, o “toca” en ella. La única cosa bellísima en la vida de Macabéa es haber escuchado *Una furtiva lagrima*, cantada por Caruso. La lectura del libro es un “zambullida en la vastedad del mundo musical que no necesitaba ser entendido” (37).

Si los hechos son sonoros, entre ellos está el susurro, tal como el soplo de vida de Macabéa. Y, en la hora de la muerte, “como cuando en el canto coral se oyen agudos sibilantes” (23). Hay intérprete de violín en la hora de su muerte (56), cuando las campanas tañen, sin sonido (59). En fin, “el sustrato último de la música era su única vibración” (37).

4 Desarrollo estas propuestas en el texto *Clarice, uma vida que se conta* (São Paulo: Ática, 1995).

Si la música domina, esparciéndose entre las palabras, favoreciendo la lectura como una percepción de múltiples sensaciones, otras artes confluyen en el sentido de dar cuenta de quién es Macabéa, que es transfigurada por la pintura, ahora figurativa, después más abstracta; por el dibujo, cuando se quiere alcanzar una sensación fina y que “esa delicadeza no se acabase en un final de frase perpetuo” (17); por la fotografía, en las innumerables fotos que el narrador toma de ese personaje; por algún evento que cuenta con el patrocinio de una bebida famosa, la Coca-Cola y, como si fuese un espectáculo de teatro, con un narrador que se revela “más actor”, y que, con “malabares de entonación”, obliga “al respirar ajeno” a “observar el texto”. Y, al juntar las diversas secuencias de experiencias de Macabéa y del narrador, surgen repetidamente, en los momentos más efusivos, las “explosiones” entre paréntesis, como marcas escénicas de la reacción de los personajes.

Y acuden también diferentes voces, de diferentes lugares, en una mezcla igualmente descentrada, sin el poder de un centro clasificador y jerárquico. Es como si la preocupación erudita de usar los recursos de la metanovela, que el narrador manipula con la perfección de una esmerada sofisticación, se fuera abriendo a los recortes extraídos del repertorio oral de frases hechas, de la sabiduría popular, como por ejemplo: “Un medio de obtener es no buscar, un medio de tener es no pedir” (14). La voz del documento oficial aparece, cuando escribe como si fuese por motivo grave, de “fuerza mayor” o por “fuerza de ley”. Y del imaginario nordestino viene la imagen de la literatura de cordel,⁵ explícitamente mencionada en esta especie de folletín melodramático, con referencia a historias oídas en la infancia —la historia del viejo que se subió en la espalda del joven para pasar un

5 La literatura de cordel es un género literario heredado de Portugal, dirigido a un público popular, en el que se publicaban escritos de relatos orales en forma de poesía rimada, a la manera de folletos. Esta tradición se remonta al siglo XVI, cuando se imprimían los textos y se colgaban en cuerdas para ser vendidos. La tradición literaria brasileña heredó el nombre, el formato y los temas del género, aunque no el modo de su exposición para la venta, si bien conservó el nombre [N. del T.].

río y, luego de atravesarlo, no lo abandona jamás— y de canciones infantiles: “Quiero una de vuestras hijas chiribín chiribín chiribín” (25). Y está el discurso de declaración amorosa: “¿Qué es lo que me pides llorando que yo no pueda darte cantando?” (22).

La voz de los medios de comunicación de masas emerge en los programas de radio —Radio Reloj con su música sentimental, la hora exacta, enseñanzas típicas de lo que se conoce como cultura de almanaque, absolutamente inútiles, como: “El único animal que no se cruza con el hijo era el caballo” (28)— y anuncios comerciales. Los recortes de anuncios extraídos de periódicos y revistas componen el álbum de la memoria de esa muchacha, que es pasto del consumo, son piezas de la cultura chatarra recicladas y guardadas por Macabéa. Y el mundo hollywoodense del cine está presente en las paredes de su cuarto de inquilinato, donde pega retratos de Greta Garbo y Marilyn Monroe, modelos de belleza y placer que alimentan la fantasía inocente de Macabéa.

El autor implícito parece servirse de todas las artes y de todas las voces para querer llenar la falta que su Macabéa le hace sentir. Pero todo esfuerzo es inútil. El arsenal de las representaciones le deja solo la confirmación de que todo eso no sirve sino como moneda que se crea y que se destruye para, mediante el uso de ese repertorio, destruir su propia eficacia de representación, en un proceso suicida de la palabra —y del arte en general—. La palabra solo vale cuando no se precisa más de ella; alcanza el sentido pleno en la desnudez del silencio.

La cuarta historia

Si Macabéa nace de padres cuyos nombres se pierden en la memoria, y si tiene como padre también al narrador que la parió a lo largo de su narrativa, tiene también una relación de maternidad fuerte con la autora, Clarice Lispector.

La historia de Macabéa en ciertos aspectos se repite en su relación con Clarice Lispector. Clarice cuenta, en febrero de 1977, en una entrevista para la TV Cultura de São Paulo, que paseaba por la feria de

los nordestinos del barrio de São Cristóvão, en Río de Janeiro, cuando se encuentra con la mirada de una muchacha nordestina medio perdida en la gran ciudad. Y hace anotaciones sobre personajes de la novela. Informa: “Es la historia de una joven nordestina, de Alagoas, tan pobre que solo comía perro caliente”. Y complementa: “La historia no es solo eso. La historia es de una inocencia pisada, de una miseria anónima” (Lispector 2012).

En esa misma entrevista no menciona el nombre de la nordestina, Macabéa. Ni el título del libro que sería publicado en ese mismo año: *La hora de la estrella*. Pero anuncia que el libro tenía “trece nombres, trece títulos” que se mantuvieron, sin embargo, desde la primera edición en columna vertical y con el nombre propio de autora inscrito entre ellos, Clarice Lispector, como si fuese una firma. La lista de los títulos del libro que antecede el inicio de la historia funciona como una especie de guía de las posibles lecturas, por las muchas sugerencias que ofrece al lector, como si fuesen puntas de una estrella que se proyectan en varias direcciones, hilos de sentido que pueden ser seguidos por el lector, al escoger alguno o algunos de esos títulos si quisiera.

El nombre del personaje, Macabéa, nos dirige a tiempos más remotos, a los macabeos, gente fuerte que se resistió a los griegos defendiendo el templo en el Monte Sión, y negándose a desobedecer las leyes judaicas. Es imposible dejar de remitirse a otro dato biográfico de Clarice Lispector, descendiente de judíos rusos que vinieron de la antigua Ucrania para establecerse en el Nordeste, precisamente en Alagoas, y luego en Recife, al inicio de la década de 1920. Conviene recordar también que su familia, huyendo de la miseria, emigra para Río de Janeiro en la década de 1930, realizando así un trayecto semejante al de su personaje Macabéa.

Las relaciones de la autora con su personaje son evidenciadas por la propia Clarice. En la entrevista mencionada, Clarice, que a aquella altura residía en Río de Janeiro, afirma que vivió en Recife, fue criada en el nordeste e, incluso, que consultaba una adivina, que funcionó también como motor de la historia de su novela: “[...] fui a una adivina e imaginé... que sería muy gracioso que un taxi me cogiera, me

atropellara y me muriera después de haber oído todas esas cosas buenas. Entonces fue naciendo también la trama de la historia” (2012).

Esa entrevista fue concedida por Clarice Lispector en su último año de vida, cuando entonces pidió a su entrevistador, Júlio Lerner, la promesa de emitirla solo después de su muerte. Clarice Lispector murió el día 9 de diciembre de 1977. Y el entrevistador mantuvo su compromiso.

Si Clarice Lispector acaba estando presente en nuestra lectura por las asociaciones inevitables entre los datos biográficos de la autora y de sus personajes —Macabéa y Rodrigo—, la autora se hace también explícitamente presente como autora en un texto de dedicatoria, publicado antes de la lista de títulos de la novela, titulado “Dedicatoria del autor (En realidad Clarice Lispector)”. Allí evoca nombres de personas, la mayoría músicos, a los que dedica esta obra, *La hora de la estrella*; personas en nombre de las cuales ella escribe, ya que necesita de los otros y sin esos otros ella no vive o, mejor, en función de los otros ella intenta saber quién es. ¿Por eso escribiría la novela, para saber, a través de Macabéa y Rodrigo, quién sería ella misma, Clarice?

No solo eso. Diría que Clarice Lispector no se limita a una identidad única, sino que se desdobra en las muchas voces con las que puebla su narrativa, en una especie de orquestación ficcional que tiende, como todo, al silencio. Y abre nuevas perspectivas de sentido a nuestra Macabéa, al anunciar, por ejemplo, que esta historia, también transfigurada en esa “cosa ahí”, igual de inexplicable, “sucede en estado de emergencia y de calamidad pública” y que se trata de un “libro inacabado porque no tiene respuesta” (10). Espera que alguien le dé esa respuesta, tal vez nosotros, los lectores, así introducidos en esta trama desde la primera página del libro. Y abre un abanico de opciones para los cómplices de la situación, estimulando nuestros ojos críticos, buscando culpables.

Clarice, que tiene su nombre en la portada del libro, que tiene su firma entre los títulos, que asume la autoría del texto desde la dedicatoria de la novela, es la autora que también se hace presente de modo implícito en la historia, aunque desaparezca dentro de ella. O mejor

allí permanece, aunque travestida de Rodrigo, el escritor-hombre a quien ella cedió su voz, para huir del “lagrimear sentimentalismos” de mujer. ¿Y lo ha conseguido? ¿O resultó precisamente lo contrario? Finge que es un hombre, Rodrigo, el que cuenta sin sentimentalismo, para justamente mostrar lo contrario y escribir lo que escribiría como mujer que es y como en realidad escribe.

Si consideramos que Macabéa es creación de Rodrigo, quien a su vez es creación de Clarice Lispector, la autora implícita en la novela, en un juego de “identidades intercambiables”, según la expresión de Benedito Nunes (1989, 165), también podemos considerar tanto a Macabéa como a Rodrigo como una imagen de la propia autora, Clarice Lispector, como si allí existiera un triángulo: la escritora (de la dedicatoria) y el escritor (el narrador de la novela) se encuentran con su objeto (la novela, la palabra, Macabéa), despreciable y atraente, que encanta y que repugna, y que es al final “inenarrable”: su sentido es vacío y nunca se alcanza.

Tampoco se puede olvidar que este “ser novelesco” es también alimento del artista. Al final, al desmontar los papeles, se desmonta la tradición de la novela social de la década de 1930 en Brasil, que tenía como uno de sus temas la miseria del nordestino. La literatura de Clarice se levanta contra la tradición del realismo histórico y del marxismo teórico, tal como observó Silviano Santiago, al considerar la novela como literatura política a partir de la revolución que se hace desde el propio lenguaje (1997).⁶ Santiago añade, aun así, que tal novela, al sorprender al nordestino ya radicado en la gran ciudad, no solo no confía más en el soporte de la tradición realista, aunque lo use también, entre tantos otros soportes, como materia prima para

6 Además de explicar el carácter político revolucionario de Clarice Lispector, que se pone en contra del realismo histórico desde la propia construcción del lenguaje, Silviano Santiago se vale del texto de Walter Benjamin “Programa para una filosofía futura”, de 1918, para explicar el carácter de “experiencia”, tal como aparece en la literatura de Clarice Lispector, no como actividad racional, sino como aquella que “incorpora lo pre-racional, lo mágico e incluso la locura” (Santiago 1997, s.p.).

ser poco a poco desmontada por el narrador, sino que somete su propio papel de escritor a tal desmontaje: el escritor también usa lo “pobre” como objeto de novela. Solo por medio de la ironía el narrador podría sacar adelante, como de hecho lo consigue, tal situación de conflicto suicida de la creación novelesca.

La quinta historia

La historia final de Macabéa solo puede ser absorbida leyendo el texto, de principio a fin, para saber que al final ella aparece apenas a partir de determinados detalles, que siempre remiten a la nada que ella es y que se intenta tocar, agarrar, llenar, en esa búsqueda de sentidos; incursión fallida a través de la lectura de la obra de arte literaria. Y que nos trae, por lo menos, una certeza: a Macabéa, “en realidad, Macabéa”, la podemos percibir apenas de vez en cuando, de prisa y por algunos instantes, antes de que se nos escape de nuevo.

Macabéa es así un objeto para ser tocado, pero para demostrar que es intocable, o sea, que su realidad está tan inmanentemente adherida a su condición, que no se puede conseguir separarlas o representarlas. Ella es. Ella es la “cosa” despreciable que rechazamos: “El pelo en la sopa”. Aunque también es el ser inmune a las adversidades que nos gustaría ser: “Flor fresca”.

Y si se nos escapa, no es por la trascendencia —ella no está más allá—, sino por la inmanencia —está embebida en sí—. Resguardada en su propia forma de ser, intangible frente a lo que la rodea, inmune al magnetismo de las relaciones sociales, Macabéa, esa “cosa”, permanece siempre en un lugar neutro, utópico, insostenible, en un vacío que es al mismo tiempo el lugar de la exclusión —fuera de los sistemas—, ser rechazado; y el lugar en que, como ser vivo, se basta en cuanto pulsión vital, en la “vida primaria que respira, respira, respira”. Por eso nos causa, al mismo tiempo, indignación y encantado espanto.

Obras citadas

- Auerbach, Erich. 1950. "La media marrón". En *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, 493-521. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cunha, Euclides da. 1980. *Los sertones*. Trad. Estela dos Santos. Caracas: Ayacucho.
- Lispector, Clarice. 2011. *La hora de la estrella*. Trad. Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2012. "Panorama com Clarice Lispector". Video de YouTube, 28:31, entrevista para *TV Cultura* realizada en febrero de 1977, publicada por "TV Cultura". <http://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>
- Nunes, Benedito. 1989. "O jogo da identidade". En *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, 160-171. São Paulo: Ática
- Santiago, Silviano. 1997. "A política em Clarice Lispector". *Jornal do Brasil* (29 de noviembre).



Reseñas

Schwarz, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 312 págs.*

Martinha versus Lucrecia, el último libro del crítico literario Roberto Schwarz, se publicó en Brasil en 2012, trece años después de *Sequências brasileiras*, su antología de ensayos inmediatamente anterior. En el 2012, también se cumplieron treinta y cinco años de la publicación del libro *Ao vencedor as batatas*, obra que reordenó, en clave materialista y dialéctica, los estudios sobre quien es considerado por los brasileños como su escritor más importante: Machado de Assis. Como fruto de un proceso de maduración de la mirada de Roberto Schwarz sobre la dinámica histórica y social brasileña, *Martinha versus Lucrecia* presenta al lector un poco de lo que se vio en los libros anteriores: por un lado, la lectura minuciosa [*close reading*] y políticamente incansable de Machado de Assis; y por otro, el afán de comprender el presente brasileño y sus reverberaciones en la forma literaria.

En Brasil, el libro ocupó las secciones culturales de revistas y periódicos, provocando un aire saludable de polémica, aunque sin duración ni rigurosidad garantizadas. Las discusiones se generaron básicamente por dos motivos: 1) por el análisis cuidadoso, detallista y venenoso del libro ambiguo *Verdad tropical*, de Caetano Veloso y 2) por la insistencia del crítico, según algunos injustificada, en interpretar la experiencia histórica brasileña a partir de nuestras producciones culturales, especialmente de aquellas provenientes de la literatura, actualmente desprestigiada como actividad estética de investigación, interpretación y conocimiento de la dinámica del mundo real. Si desde el título (irónico y combativo, muy al modo brechtiano que caracteriza a su autor), el libro de Schwarz lleva, con ánimo dialéctico, la marca de la intensificación del debate, no deberíamos esperar algo distinto: la crítica literaria aún tiene la facultad de cuestionar certezas y provocar la reflexión. Tal vez esté allí, en el sano inconformismo con el tedioso debate literario brasileño contemporáneo, un poco del mérito de ese brillante conjunto de textos.

* Traducción de Néstor Mauricio Solano González.

Martinha versus Lucrecia asume el desafío de mantener en buena forma la mirada dialéctica y llena de negatividad y actualidad de Schwarz. El libro sale a la luz oportunamente, ya sea porque cumple la misión de pensar en qué anda Brasil luego de los años de neoliberalismo o porque consolida definitivamente al autor como un clásico de los estudios literarios brasileños. Digamos, no obstante, que nada podría ser más contrario a su disposición antiacademista que convertirse en jerga universitaria. Esa es otra gran razón para que saludemos la obra; razón que, sin duda, la polémica mezquina de muchos de sus detractores no captó ni de lejos. *Martinha versus Lucrecia* le ofrece al lector el viejo crítico adorniano, aunque renovado, en una prosa madurada en los mejores ejercicios de la reflexión dialéctica. La sintaxis es elegante, irónica y está alimentada sin piedad por las contradicciones, como si fuera una clave mutante capaz de adecuarse a los problemas impuestos por los nuevos tiempos. La elección de los textos contempla géneros diversos, que van desde la pura crítica literaria hasta entrevistas y “textos de intervención” (prefacios, homenajes, réplicas). El panel, así, es variado, y su fuerza está en la unidad de disposición, que se puede resumir bien recurriendo a un párrafo del autor que trata de la toma de partido histórica en el análisis de las formas, la cual “sería un principio ordenador individual, que regula tanto un universo imaginario como un aspecto de la realidad exterior” (48). Como es habitual en Schwarz, lo mejor del marxismo es movilizadado en función de la interpretación de los intercambios productivos, y puesto en tensión entre la forma estética y el proceso social.

En lo que se refiere a la crítica literaria, el volumen nos reconcilia con viejas “ideas fijas del crítico”, por medio de la lectura de Machado de Assis, al que Schwarz trata en profundidad en otro plano, armado para el debate literario cosmopolita, como se ve en los ensayos “Lecturas en competencia”¹ y “A viravolta machadiana”.

1 La traducción de este ensayo se encuentra en el presente número de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* [N. del T.].

En ellos es fundamental la disposición para debatir, en términos internacionales, el valor local de la obra machadiana, debate que intenta hacer ver en qué medida radicalmente política “los reajustes en materia y forma operados por Machado hacían que un universo ficcional modesto y de segunda mano se elevara a la complejidad del arte contemporáneo más avanzado” (248). Así, Schwarz hace un análisis de Machado para el lector no brasileño, escudriñando un poco los motivos falsos y frágiles de su bella y reciente aceptación en el exterior. Al analizarlo para el lector extranjero, el crítico termina analizándolo también para el lector brasileño que, a veces, es tan ajeno a Brasil, de tan enmarañado que vive en la última moda crítica o literaria que viene de lejos.

Es, sin embargo, el conjunto de textos que sigue a la entrevista “Sobre Adorno”, el que esconde el detonador de la polémica que rodeó la recepción del libro. Son tres textos sobre literatura brasileña contemporánea, entre los cuales está el agudo ensayo inédito sobre *Verdad tropical*, supuesta autobiografía del cantante y compositor brasileño Caetano Veloso, que Schwarz presenta en los primeros párrafos del ensayo así: “Además de autobiografía de artista, *Verdad tropical* es una historia del tropicalismo y una crónica de la generación que giró alrededor de 1964. Su asunto son las cuestiones estético-políticas del oficio de *pop star* en las condiciones del Tercer Mundo” (53). El texto sobre el narrador voluble, espectacular y autoindulgente de Caetano Veloso se destaca por el grado de agudeza crítica y la capacidad de poner en marcha los más diversos recursos teóricos. Si se piensa bien su lugar en la economía del libro, aunque se sustente solo, “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*” funciona mucho mejor cuando se lee junto con los dos ensayos que le siguen. No sería, por cierto, un despropósito pensar que los ensayos sobre *Elefante*, de Chico Alvim (“Um minimalismo enorme”), y sobre *Leche derramada*, de Chico Buarque (“Cetim laranja sobre fundo escuro”), están puestos en secuencia como complementos críticos del análisis sobre *Verdad tropical*. No, si pensamos que en esos dos Chicos, paradigmas de un realismo vigente y furioso en

la literatura brasileña contemporánea, se encuentra una corrección en consonancia negativa con la mimesis del Brasil contemporáneo diagnosticada por Schwarz en la forma narrativa de Caetano. Así, se sugiere la hipótesis: si en el narrador de *Verdad tropical* la posición de privilegio de clase actúa en favor de una postura narrativa que mezcla directrices contrarias, en perjuicio de la investigación estética sobre las contradicciones de la experiencia (¿o de la verdad?) tropical, en *Leche derramada* y *Elefante*, según el crítico, esta misma posición reaparece, para oír y reajustar, con tono irónico y desencantado, las contradicciones brasileñas. Lo que, en el caso de *Verdad tropical*, es provecho y celebración, en los otros dos textos representa algo de la intensidad de una liberación de fuerzas abominables de la experiencia brasileña, en clave crítica y lúcida, claro está. Todo se engendra a partir de una perspectiva literaria capaz de agrietar la sonrisa vil de la farsa de los propietarios, volviéndola irremediablemente escandalosa en el país aún miserable del siglo XXI. Como diría Chico Alvim: “¿Quiere ver? / Escucha”²

De esta manera, se unen “las dos puntas del ovillo”: Machado y las letras del Brasil contemporáneo. El análisis de Schwarz acerca del fenómeno machadiano se basa fuertemente en la capacidad que tiene el giro formal de las novelas de la segunda fase para dramatizar las contradicciones de la historia brasileña, desde la perspectiva de los propietarios, así como todas sus implicaciones, que tan bien conocemos. No es difícil aproximar las lecturas de *Verdad tropical*, *Elefante* y *Leche derramada*, pues ellas son facetas del esfuerzo crítico por analizar la comedia de clases en Brasil, a partir de la ecuación literaria lanzada por la voz narrativa o poética. En Caetano Veloso, está el buen y viejo narrador conciliador, deseoso de activar las potencias y riquezas que yacen en el Brasil atrasado, siempre y cuando eso no implique una verdadera democratización y socialización de la cultura, pues su dudoso punto de vista avanza siempre dependiendo

2 La falta de concordancia entre la tercera y la segunda persona del singular en esta frase-poema de Chico Alvim es intencional, y obedece al interés del autor de *Elefante* por acercarse al registro oral [N. del T.].

del éxito de la instauración de mecanismos intensificadores de la industria del espectáculo en tierra periférica. De defensor de la libertad individual destinado a contar una verdad (¿tropical?), pasa a ser portavoz refinado del neoliberalismo y de la regresión artística, presentada siempre con un barniz cínico de avance y emancipación del arte que fue convertido en mero artículo pop: he aquí una posible interpretación del camino del narrador de *Verdad tropical*. El juego de palabras es infame, pero irresistible: la *verdad-tropical* es en el fondo una *verdad-del-capital*. Y, aunque sea cáustico, no deja de ser revelador de la experiencia brasileña posterior al golpe del 64. Así ocurre también en el caso de Alvim y Buarque. Sin embargo, las formas literarias en estas obras menosprecian el refinamiento intelectual de nuestra élite y reaccionan a la miseria periférica (disfrazada de seudomodernización), volviendo problemáticas las propias posibilidades de representación de la historia universal bajo los mecanismos miméticos que esa misma historia legitimó y consolidó a lo largo de la formación brasileña. Sin verdad disponible, ya que ella fue apropiada por los improprios de la clase dominante, Buarque y Alvim buscan un mínimo, que, en este caso, es enorme: ¿cómo representar lo irremediable de la modernización al modo brasileño?

Se arma así el poliedro del duro problema de la lectura del país a partir de la literatura y viceversa, con el sello de la crítica dialéctica, comprometida con la materialidad de las formas del arte y de la historia. En el ritmo binario de la disputa creada por su publicación, o sea, “verdad de los propietarios hecha literatura en estado alfa” vs. “análisis de la cultura brasileña interesada en el conflicto de clases”, el libro *Martinha versus Lucrecia* debe ser acogido como punto a favor de esta, con júbilo, por reactivar, en diferentes campos, algunas pulsiones latentes en el tropicalísimo “legado de nuestra miseria”.

Alexandre Pilati

Universidade de Brasília – Brasil



Dalcastagnè, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012. 208 págs.

En su famoso ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?”, el filósofo italiano Giorgio Agamben, al discurrir sobre Nietzsche y sus *Consideraciones intempestivas*, propone: “Pertenece verdaderamente a su tiempo, es realmente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adapta a sus pretensiones, y es por ello, en este sentido, no actual”.¹

Con una mirada crítica, el libro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, de Regina Dalcastagnè, nos lleva a plantearnos preguntas sobre la producción ficcional reciente en Brasil, sobre la literatura de los márgenes sociales, la de autores que expresan con extrañeza, justamente, su propia época. Al desplazarse entre las décadas de 1960 y la primera década del 2000, desde la literatura producida en el período militar hasta la del restablecimiento de la democracia —todavía claudicante—, la investigación establece relaciones comparativas entre autores poco asimilados por el canon, en un movimiento “abiertamente político de crítica y legitimación” (21).

En este libro, resultado de quince años de investigación, la autora, profesora titular de la Universidad de Brasilia (UnB), en la capital de Brasil, en el Centro-Oeste, se dedica a analizar la ficción producida en el Sudeste industrializado, a través de un panorama multifacético —y en algunos momentos de un mapeo extremadamente fragmentado— de la literatura brasilera contemporánea. La perspectiva de Dalcastagnè —que coordina el Grupo de Estudios en Literatura Contemporánea de la UnB— se aproxima a la propuesta de Agamben al abordar la producción del escritor brasileiro contemporáneo que no coincide exactamente con su tiempo y que, de esta forma, emprende una jornada compleja para el establecimiento de

1 Disponible en http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php. Última consulta 20 de marzo de 2014.

su identidad literaria. Las obras que toma por objeto de estudio están comprometidas con la emergencia de sujetos excéntricos como la mujer, el negro, el homosexual y —sobre todo— el escritor, que escapan a los patrones preestablecidos por una cultura colonizada, cuya propia lengua es extranjera. Dalcastagnè establece una crítica que mimetiza su objeto. De esta manera, teje relaciones comparativas sobre todo en el interior de la propia literatura brasilera, y busca abrir en los estudios literarios brasileros un camino que incluya sus bordes. No es poco para el serio academicismo nacional que tiene dificultad en aceptar narradores que escapen de la erudición de Machado de Assis (1839-1908), entronizado en el papel del mayor escritor de ficción brasilero de todos los tiempos. No obstante, observa la autora, “cambiar el mundo es una tarea demasiado grande para la literatura. Una novela puede expresar la oposición a un estado de cosas, pero si la oposición se restringe a las páginas de las novelas, estará condenada al fracaso” (73).

En la composición del libro, dividido en seis capítulos que mantienen una considerable autonomía, se establece un vínculo entre crítica literaria y una mirada sociológica que expone los mecanismos de exclusión de Brasil al enfocar personajes, tramas y ambientes, al mismo tiempo que revela la identidad de sus autores. En este sentido, tiene como referencia nombres como el de Michel Foucault, que le sirve para analizar cuestiones como la centralidad del dominio del discurso en la literatura brasilera, o Pierre Bourdieu, del que toma el concepto de campo literario, entendido como espacio social, como el lugar en que los productores literarios generan criterios de legitimidad y prestigio.

La perspectiva que relaciona lo literario y lo social remite inmediatamente a la crítica sociológica promovida por Antonio Candido en *A educação pela noite e outros ensaios* (1987), autor para quien el regionalismo brasilero reduce, muchas veces, “los problemas humanos a un elemento pintoresco, haciendo de la pasión y del sufrimiento del hombre rural, o de la población negra, un equivalente de las papayas y de los ananás” (citado en Dalcastagnè, 22). Establecido ese

salvoconducto crítico, la autora despliega un análisis interesado en lo periférico y entabla relaciones con la procedencia de los escritores abordados. Es decir, la investigación transita de lo diegético a lo extradiegético, sin restringirse al universo literario, sino que también mapea cómo se constituyó la producción editorial. Así, incluye en el último capítulo (“Un mapa de ausencias”) un informe sobre 258 obras de ficción publicadas en Brasil entre 1990 y 2004, con gráficos y tablas que muestran tanto las editoriales responsables por las ediciones, los años de publicación de los libros, el número de ventas, las profesiones de los autores y su edad al momento de la publicación, como datos sobre las narrativas en cuestión.

En “Pluralidad y escritura”, a modo de introducción, Dalcastagnè considera la literatura brasilera como un “territorio cuestionado” desde la época en que era instrumento de afirmación de la identidad nacional hasta el momento actual, en el que las múltiples voces de diversos estratos sociales intentan afirmarse. Dalcastagnè parte del reconocimiento de la literatura brasilera como un terreno extremadamente homogéneo —en el que el 72,7% de los autores publicados entre 1990 y 2004 son hombres, 93,9% blancos y más del 60% de ellos residentes en Rio de Janeiro o São Paulo— para tratar de obras de autores poco estudiados, como la minera Carolina Maria de Jesus (1914-1977), residente en São Paulo, autora del célebre (y poco leído) *Quarto de despejo* (1960), cuya identidad de “mujer, negra y *favelada*” proyectó un exotismo que subestimaba lo literario. Como contrapartida, el libro es comparado con *Cidade de Deus* (1997), del carioca Paulo Lins (1958-), también proveniente de una favela, pero que es insertado de forma diferente en el contexto académico, del cual se distanció con el éxito mediático de la adaptación cinematográfica de su novela, dirigida por Fernando Meirelles.

En el capítulo dos, “El lugar del habla”, Dalcastagnè evoca al Roland Barthes de *Crítica y verdad* (1966), para quien “el escritor es el que habla en el lugar de otro” (17), con el fin de llamar la atención sobre el hecho de que la inclusión en el campo literario es

una cuestión de *legitimidad*. La investigadora defiende la lectura de Carolina Maria de Jesus como literatura, y propone que

colocarla al lado de nombres consagrados, como Guimarães Rosa y Clarice Lispector, en vez de relegarla al limbo del “testimonio” y del “documento”, significa aceptar como legítima su dicción, que es capaz de crear fascinación y belleza, por más que se aleje del patrón establecido por los escritores de elite. (21)

Es evidente que los mecanismos de exclusión social se reproducen en el medio literario brasilero y, por eso, la lectura estética de la obra de Carolina Maria de Jesus es muy bienvenida. No obstante, relegar a segundo plano el carácter autobiográfico de su obra es dejar de reconocer un antecedente de la autoficción brasilera, que hoy florece en varios segmentos sociales, de Ferréz (también de origen humilde, como Carolina, y elogiado por la investigadora) a los más pudientes Daniel Galera (1979-) y Ricardo Lísias (1975-).

La elección de Dalcastagnè de autores menos consagrados encamina una lectura fuera de los patrones, *gauche*, que comparte la búsqueda de un espacio autónomo de la mayor parte de los escritores del *corpus* estudiado. A la manera de los autores analizados y de sus personajes *fuera del orden*, la propia crítica asimila la crisis de representación verificada, y busca identificar cómo muchos autores brasileros, al asumir el habla de los desposeídos y al exaltarlos con exotismo, reflejan su origen de elite económica y cultural.

El recorte de las novelas analizadas en el capítulo tres, que son de estructura bastante diversa y fragmentada —como *Avalovara* (1973), de Osman Lins (1924-1978), y *Um romance de geração* (1973), de Sérgio Sant’Anna (1941-)—, destaca “un sentimiento de desasosiego, tal vez el principal responsable por la incomodidad del lector” (66). Para discutir *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, el libro de mayor repercusión editorial incluido en la investigación, Dalcastagnè trae nuevamente el debate sobre la relación entre el intelectual y la masa,

y le da relieve a las diferencias de capital simbólico expresadas por el narrador Rodrigo S.M. y el personaje Macabéa. Aunque propone un enfoque original, al contraponer el universo social del narrador al de su “creatura”, la investigación, en algunos momentos, desmerece el carácter autoirónico de la obra.

En “El narrador y sus circunstancias” (capítulo cuatro), la investigación abre su espacio a la polifonía de la novela brasilera contemporánea, para lo cual cita a Machado de Assis, por medio del narrador de *Dom Casmurro* (1899), que introdujo para siempre la duda en la narrativa brasilera. A partir de este momento, la autora pone en escena, de manera caleidoscópica, novelas contemporáneas como *Juliano Pavollini* (1989), de Cristóvão Tezza (1952-), *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar (1937-2011), *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum (1952-) y *As mulheres de Tijucopapo* (1980), de Marilene Felinto (1957-), para citar apenas algunas de las narrativas agrupadas bajo la perspectiva de búsqueda del presente con una estrategia de farsa. El resultado constituye uno de los capítulos más ricos del libro, porque al mismo tiempo que presenta las obras y sus narradores, constata que, en el centro de la narrativa contemporánea, está el propio escritor.

La importancia creciente de la urbanización en la novela contemporánea brasilera surge como foco central de “Espacios posibles” (capítulo cinco), en el que cuestiones como la desterritorialización y segregación se utilizan como claves de lectura de la narrativa de hoy. En ellas, São Paulo y Rio de Janeiro, las mayores metrópolis brasileñas, muestran facetas diversas y muchas veces segregadoras, como en el caso de Carolina Maria de Jesus, que define la ciudad como una “sala de visitas” y pasa a sentirse como “un objeto fuera de uso” cuando está en la favela (120), como si ese lugar miserable no hiciera parte de la metrópolis paulista.

Con una investigación de largo aliento, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* cumple su propuesta de problematizar la ficción nacional, especialmente a partir del lugar de habla del autor, del narrador, de los personajes o de la propia crítica.

De manera original, el libro llena un vacío al establecer un abordaje menos conformista en relación al hiperrealismo de algunos autores consagrados, como Rubem Fonseca y Dalton Trevisan, e instigar al lector a un análisis inclusivo de las periferias literarias, al recordar a autores como Carolina Maria de Jesus, que remite al hoy revisitado Lima Barreto. La lectura y discusión de este libro en las universidades brasileras y extranjeras puede ayudar a vislumbrar narradores del presente que deconstruyen lo contemporáneo y traen consigo un devenir menos desigual.

Cesar Garcia Lima

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Brasil

ÍNDICE DE AUTORES

Luis Alberto Alves

Graduado en Letras (portugués y literaturas en lengua portuguesa) de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1984). Magíster (1992) y Doctor (2002) en Letras (lenguas vernáculas) de la Universidade Federal do Rio de Janeiro. En esta universidad, actualmente, es profesor asociado del Departamento de Ciencia de la Literatura. Fue organizador de los libros *A formação em perspectiva: ensaios de literatura, cultura e sociedade* (2012) y *40 anos de Formação da literatura brasileira* (2001).

Contacto: laalves@uol.com.br

Julian Boal

Julian Boal ha dirigido innumerables talleres sobre el Teatro del Oprimido alrededor del mundo, algunos de ellos junto a su padre, el dramaturgo Augusto Boal (fallecido en 2009). Es magíster en Historia por la Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) y estudiante de doctorado en Servicio Social en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Actualmente, se desempeña como investigador en el Instituto Augusto Boal.

Contacto: julian.boal@gmail.com

Danielle Corpas

Profesora asociada de Teoría de la literatura en el Departamento de Ciencia de la literatura, de la Facultad de Letras, de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Miembro del grupo de investigación “Formación del Brasil moderno: literatura, cultura y sociedad”. Graduada en Portugués y Literaturas en Lengua Portuguesa, de la Facultad de Artes, de la UFRJ (1993), donde también obtuvo su

maestría en Literatura Comparada (1999) y su doctorado en Teoría de la Literatura (2006). Próximamente saldrá su libro *Os jagunços somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas* (Editorial Mercado de Letras).

Contacto: danicorp@terra.com.br

Eduardo Andrés Mejía Toro

Estudiante de maestría en Estudios Literarios de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. Becario del Programa de Estudiantes - Convenio de Pos-Graduación PEC-PG, de la CAPES/CNPq - Brasil, con el proyecto “O diálogo intelectual entre Antonio Candido e Ángel Rama: duas perspectivas de um projeto latino-americano (1960-1983)”. Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente participa del Grupo de Investigación en Literaturas Andinas y del Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) de la UFMG.

Contacto: eamejiat@unal.edu.co

Marcos P. Natali

Magíster y Doctor (2000) en Literatura Comparada de University of Chicago. Tiene estudios posdoctorales en Literatura Hispanoamericana de la Universidade de São Paulo (USP) (2003). Profesor del Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la USP e investigador del CNPq con el proyecto “O olho, a lágrima: sobre literatura e sofrimento”. Fue profesor invitado en la Universidad Autónoma Metropolitana (México), y publicó el libro *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado* (2006). Trabaja principalmente con la literatura latinoamericana contemporánea, la teoría literaria contemporánea y la teoría poscolonial.

Contacto: mpnatali@hotmail.com

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Graduado en Letras de la Universidade Estadual de Campinas (1983). Magíster en Teoría e Historia de la Literatura de la misma institución (1989). Se doctoró en Letras de la Katholieke Universiteit Leuven (1996) e hizo estudios postdoctorales en la Universidad de Buenos Aires (2007-2008). Actualmente es profesor asociado en la Universidade Federal de Santa Catarina. Es autor de los libros *Juó Bananére irrisor, irrisório* (2009) y *Nos confins de Judas* (2011).

Contacto: capela@cce.ufsc.br

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Estudiante de doctorado en el Curso de Posgrado en Literatura de la Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Tiene un título de maestría de la misma universidad (2010) y un título de pregrado en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia (2006). Actualmente trabaja en un estudio de la obra de João Guimarães Rosa.

Contacto: flint1883@yahoo.com.mx



Convocatoria *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 17, n.º 2 (2015).

**Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia**

Número monográfico

**Los estudios literarios en la era
de la excelencia académica y la globalización**

Límite para entrega de artículos:

1 de febrero de 2015

Lanzamiento de la publicación: junio de 2015

Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, cuyo objetivo es la difusión de trabajos de reflexión e investigación en el campo de los estudios literarios. El tema del primer número de 2015 será “los estudios literarios en la era de la excelencia académica y la globalización”. La motivación de este número se encuentra en las transformaciones que ha sufrido la academia durante las últimas décadas. Junto a las redes virtuales, la llamada globalización del conocimiento y la internacionalización de la universidad han producido transformaciones importantes en la comprensión de la vida académica y del papel de las humanidades en general y los estudios literarios en particular. La universidad globalizada ya no responde necesariamente a las políticas científicas y culturales del Estado al que pertenece, sino que se concibe a sí misma, de un modo cada vez más apremiante, como un agente de producción de conocimiento que busca tener presencia más allá de las fronteras nacionales. Este cambio de paradigma sobre la función de la universidad ha estado acompañado de un uso cada vez más frecuente de la noción de excelencia académica, una noción que, como afirmaba Bill Readings al comienzo de la década de 1990, está vaciada de cualquier contenido cultural, académico o político específico. La universidad globalizada en el mundo de la excelencia se define a partir del principio de la competencia, que funciona de acuerdo con criterios administrativos. Ránquines, volumen de producción, cantidad

de grupos de investigación, número de premios nacionales e internacionales, participación en eventos y búsqueda de financiación externa definen hoy, más que nunca, los criterios generales de la calidad académica.

Este número de la revista busca explorar las implicaciones que tienen estos cambios en la definición y la naturaleza de los estudios literarios. En este sentido, el objeto general de la publicación son los estudios literarios desde una perspectiva académica e institucional. Se busca responder así a una serie de interrogantes: ¿Qué efectos prácticos tienen las últimas transformaciones de la universidad como institución en el campo de los estudios literarios? ¿Qué transformaciones introduce la universidad globalizada y de excelencia en la formación disciplinar en el campo de los estudios literarios? ¿Cómo determinan la estandarización y las nuevas formas de medición de la calidad académica la producción en este campo? ¿Qué papel debe cumplir el Estado y qué relaciones debe establecer la academia con él? ¿Cómo concebir la investigación literaria dentro del nuevo sistema de reglas académicas, que incluyen criterios de indexación de revistas, reconocimiento de publicaciones en índices internacionales, estándares de producción y ránquines de clasificación? ¿Qué posibilidades se abren para la investigación literaria en esta nueva coyuntura? ¿Cómo articular los estudios literarios con otros campos en las actuales condiciones académicas?

Se recibirán únicamente trabajos inéditos y originales, así como traducciones de trabajos destacados que aborden la temática del número, y que no excedan las ocho mil palabras de extensión, incluyendo la lista de obras citadas. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, reflexión personal o ejemplos de trabajos académicos en el área, a partir de la problemática planteada. El comité de redacción de la revista nombrará dos pares académicos nacionales o extranjeros que darán un concepto sobre los artículos y recomendará o no su publicación. La revista utiliza el sistema de citación de la Modern Language Association (MLA). Se aceptan artículos en español, inglés, francés y portugués. Los textos deben ser enviados en formato de texto (archivos .rft, .doc, .docx, .odt etc.) al correo electrónico revliter_fchbog@unal.edu.co.



**Edital *Literatura: teoría, historia, crítica*
vol. 17, n.º. 2 (2015)**

**Revista do Departamento de Literatura
da Universidad Nacional de Colombia**

Número monográfico

**Os estudos literários na era da excelência
acadêmica e da globalização**

Limite para envio de artigos:

1 de fevereiro de 2015

Lançamento da publicação: junho de 2015

Literatura: teoría, historia, crítica é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidad Nacional de Colombia, cujo objetivo é a difusão de trabalhos de reflexão e pesquisa no campo dos estudos literários. O tema do primeiro número de 2015 será “os estudos literários na era da excelência acadêmica e da globalização”. A motivação deste número se encontra nas transformações que a academia vem sofrendo durante as últimas décadas. Junto às redes virtuais, a chamada globalização do conhecimento e a internacionalização da universidade têm produzido transformações importantes na compreensão da vida acadêmica e do papel das Humanas em geral e dos estudos literários em particular.

A universidade globalizada já não responde necessariamente às políticas científicas e culturais do Estado ao qual pertence, mas sim se concebe a si mesma, de um modo cada vez mais urgente, como um agente de produção de conhecimento que procura ter presença mais além das fronteiras nacionais. Essa mudança de paradigma sobre a função da universidade está acompanhada de um uso cada vez mais frequente da noção de excelência acadêmica, uma noção que, como afirmava Bill Readings ao começo da década de 1990, está carente de qualquer conteúdo cultural, acadêmico ou político específico. A universidade globalizada no mundo da excelência se define a partir do princípio de competência, que funciona de acordo com critérios administrativos. Ranking, volume de produção, quantidade de grupos de

pesquisa, número de prêmios nacionais e internacionais, participação em eventos e busca de financiamento externo definem hoje, mais que nunca, os critérios da qualidade acadêmica.

Este número da revista pretende explorar as implicações que essas mudanças na definição e na natureza dos estudos literários têm. Nesse sentido, o objetivo geral da publicação são os estudos literários a partir de uma perspectiva acadêmica e institucional. Busca-se responder, assim, a uma série de interrogantes: Que efeitos práticos as últimas transformações da universidade como instituição no campo dos estudos literários têm? Que transformações a universidade globalizada e de excelência na formação disciplinar no campo dos estudos literários introduz? Como a padronização e as novas formas de medição da qualidade acadêmica determinam a produção nesse campo? Que papel o Estado deve cumprir e que relações a academia deve estabelecer com ele? Como conceber a pesquisa literária dentro do novo sistema de regras acadêmicas, que incluem critérios de indexação de revistas, reconhecimento de publicações em índices internacionais, padrões de produção e ranking de classificação? Que possibilidades se abrem para a pesquisa literária nesta nova conjuntura? Como articular os estudos literários com outros campos nas atuais condições acadêmicas?

Serão recebidos unicamente trabalhos inéditos e originais, assim como traduções de trabalhos destacados que abordem a temática do número, e que não ultrapassem oito mil palavras de extensão, o que inclui a lista de obras citadas. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou exemplos de trabalhos acadêmicos na área, a partir da problemática proposta. O comitê de redação da Revista nomeará dois pares acadêmicos nacionais ou estrangeiros que darão um conceito sobre os artigos e recomendará ou não sua publicação. A Revista utiliza o sistema de citação do Modern Language Association (MLA). Aceitam-se artigos em espanhol, inglês, francês e português. Os textos devem ser enviados em formato de texto (arquivos .rft, .doc, .docx, .odt) ao e-mail *revliter_fchbog@unal.edu.co*.



Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 17, n°. 2 (2015)

Journal of the Literature Department
of the Universidad Nacional de Colombia

Monographic Issue

Literary Studies in the Age of Academic
Excellence and Globalization

Deadline for submission of articles:

1 February 2015

Publication of the issue: **June 2015**

Literatura: teoría, historia, crítica is a biannual publication of the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia, whose objective is the dissemination of theoretical reflection and research work in the field of literary studies. The theme of the first issue of 2015 will be “literary studies in the age of academic excellence and globalization”, which was selected due to the transformations academia has undergone in the last decades. Together with virtual networks, the so-called globalization of knowledge and the internationalization of the university have produced significant transformations in the understanding of academic life and the role of the humanities in general and of literary studies in particular. The globalized university no longer necessarily responds to the State’s scientific and cultural policies, but rather, increasingly conceives itself as a producer of knowledge that reaches out beyond national borders. This change of paradigm regarding the function of the university goes hand in hand with the ever more frequent use of the notion of academic excellence, which, as Bill Readings stated in the early 1990s, is devoid of any specific cultural, academic, or political content. The globalized university in the world of excellence is defined on the basis of the principle of competition, which operates according to administrative criteria. Today, rankings, volume of production, number of research groups, participation in events, and search for external financing determine, more than ever, the general criteria of academic quality.

This issue of the journal seeks to explore the implications of these changes for the definition and nature of literary studies. In this sense, the general object of the publication is literary studies from an academic and institutional perspective, in an effort to answer a series of questions: What practical effects do the recent transformations of the university as an institution have on the field of literary studies? What transformations does the globalized university based on excellence within disciplines introduce into the field of literary studies? How do standardization and the new ways of measuring academic quality affect production in this field? What role should the State play and what relations should academia establish with it? How should literary research be conceived within the new system of academic rules, which includes criteria such as indexing of journals, acknowledgement of publications in international indexes, production standards, and rankings? What possibilities open up for literary research in the current situation? How can literary studies be articulated to other fields in the present academic conditions?

The journal will accept only original, unpublished articles, as well as translations of outstanding articles that address the theme of the monographic issue. Texts must not exceed eight thousand words including the list of works cited. The articles may be the result of research projects, personal reflection, or examples of academic work in the field, which focus on the suggested theme. The journal's editorial committee shall appoint two Colombian or foreign academic peers responsible for issuing an opinion regarding the articles and recommending or rejecting their publication. The journal uses the Modern Language Association (MLA) citation system. Articles in Spanish, English, French, and Portuguese will be accepted. Articles should be sent in text format (.rft, .doc, .docx, .odtetc. files) to the following e-mail: *revliter_fchbog@unal.edu.co*.

Literatura: teoría, historia, crítica

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co

Normas de presentación de manuscritos

Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. La revista, publicada desde 1997, se propone como objetivo principal dar expresión a los avances y resultados de proyectos de investigación en literatura llevados a cabo por los miembros del Departamento y por colaboradores externos, pero, así mismo, dar cabida a ensayos diversos. Se reciben únicamente trabajos originales e inéditos, así como traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios.

Proceso de envío, arbitraje y aceptación del artículo

Los artículos que se sometan a revisión para su publicación deben enviarse a la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* en medio electromagnético, en archivos de formato .doc, .docx, .odt o .rft, al correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co. Los manuscritos también pueden ser remitidos en forma impresa. Los artículos enviados deben ser inéditos y no pueden ser evaluados simultáneamente por otras revistas.

El comité editorial nombrará dos pares académicos expertos en el área, quienes darán un concepto sobre los artículos para recomendar o no su publicación. Los autores recibirán un concepto general que integre las evaluaciones de los árbitros, dé cuenta de las fortalezas del artículo y los aspectos que se deben modificar en caso de ser aceptado.

Cuando un artículo es aceptado, los derechos de publicación y reproducción en medios impresos y digitales que permitan el acceso público son de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, bajo licencia de Creative Commons. Sin embargo, se considerará

cualquier petición por parte del autor para obtener el permiso de su reproducción.

Una vez publicado el artículo, se enviará en formato .pdf a los autores. Para retirar un artículo antes de su publicación, el autor deberá dirigir una solicitud por escrito al editor. Esta se hará efectiva únicamente con la respuesta del editor.

Características formales y presentación de artículos

La revista utiliza el estilo de citación entre paréntesis por autor y páginas: (Autor páginas). Las notas al pie de página se utilizan únicamente para explicar, comentar o complementar el texto del artículo. Para la elaboración de la lista de obras citadas y otros detalles de citación, sugerimos a los autores consultar las normas internacionales de la Modern Language Association (MLA). Estos son algunos ejemplos de casos bibliográficos básicos:

- **Libro**
Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impreso.
- **Capítulo de libro**
Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impreso.
- **Artículo de una revista**
Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impreso.
- **Artículo electrónico**
Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de marzo de 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

El trabajo debe constar de las siguientes secciones:

- Título, nombre del autor (o autores).
- Resumen en español, inglés y portugués (de máximo 100 palabras).
- Palabras clave (entre tres y seis).
- Texto del artículo (máximo ocho mil palabras de extensión, incluyendo lista de obras citadas).
- Agradecimientos (si los hay).
- Obras citadas.
- Bibliografía (si la hay).
- Tablas con sus textos (si las hay).
- Figuras u otras ilustraciones con sus textos (si las hay). Las imágenes deben tener una resolución igual o mayor a 300 dpi.
- Una breve reseña biográfica (máximo 100 palabras) del autor (o autores) que incluya sus títulos, cargos, filiación institucional y publicaciones, así como su dirección postal y electrónica, y números de teléfono y fax.
- En caso de que el artículo sea producto de un proyecto de investigación, deben ser enviados el nombre y número de la investigación o proyecto, y el nombre de la entidad que lo financió.

Literatura: teoría, historia, crítica

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co

Normas de apresentação de textos

Literatura: teoría, historia, crítica é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidade Nacional da Colômbia. A Revista, publicada desde 1997, propõe-se como objetivo principal dar expressão aos avanços e resultados de projetos de pesquisa em literatura realizados pelos membros do Departamento e por colaboradores externos, além de dar espaço a ensaios diversos. Recebem-se unicamente trabalhos originais e inéditos, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários.

Processo de envio, arbitragem e aceitação do artigo

Os artigos que são submetidos ao processo de arbitragem devem ser enviados à Revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, nos formatos .doc, .docx, .odt ou .rft, ao e-mail revliter_fchbog@unal.edu.co. Os textos também podem ser remetidos em forma impressa. Os artigos devem ser inéditos e não podem ser avaliados simultaneamente por outras publicações.

O Comitê Editorial designará dois pares acadêmicos especializados na área, os quais darão um conceito sobre os artigos para recomendar ou não sua publicação. Os autores receberão um conceito geral que integre as avaliações dos árbitros, dê conta das fortalezas do artigo e dos aspectos que se devem modificar caso seja aceito.

Quando um artigo é aceito, os direitos de publicação e reprodução em meios impressos e digitais que permitam o acesso público são da Revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, sob licença de Creative Commons. Contudo, qualquer petição por parte do autor para obter a permissão de sua reprodução será considerada.

Assim que o artigo for publicado, será enviado ao autor no formato .pdf.

Para retirar um artigo antes de sua publicação, o autor deverá fazer uma solicitação por escrito ao editor. A retirada do artigo somente se tornará efetiva com a resposta do editor.

Características formais e apresentação de artigos

A Revista utiliza o estilo de citação entre parênteses autor-página (Autor página). As notas de rodapé são utilizadas unicamente para explicar, comentar ou complementar o texto do artigo. Para a elaboração da lista de obras citadas e outros detalhes de citação, sugerimos ao autor consultar as normas internacionais do Modern Language Association (MLA). Estes são alguns exemplos de casos bibliográficos mais frequentes:

- **Livro**
Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impresso.
- **Capítulo de livro**
Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impresso.
- **Artigo de uma revista**
Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impresso.
- **Artigo eletrônico**
Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de março de 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

O trabalho deve constar das seguintes seções:

- Título, nome do autor (ou autores).
- Resumo em português, espanhol e inglês (máximo 100 palavras).
- Palavras-chave (entre três e seis).
- Texto do artigo (máximo oito mil palavras de extensão, o que inclui a lista de obras citadas).
- Agradecimentos (se houver).
- Obras citadas.
- Bibliografia (se houver).
- Tabelas com seus textos (se houver).
- Figuras ou outras ilustrações com seus textos (se houver). As imagens devem ter uma resolução igual ou maior a 300 DPI.
- Uma breve resenha biográfica (máximo 100 palavras) do autor (ou autores) que inclua seus títulos, cargos, afiliação institucional e publicações, bem como seu endereço postal e eletrônico, além de números de telefone e fax.
- Caso o artigo seja produto de um projeto de pesquisa, devem ser enviados o nome e o número da pesquisa ou projeto, bem como o nome da entidade que o financiou.

Literatura: teoría, historia, crítica

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co

Guidelines for Authors

Literatura: teoría, historia, crítica is a biannual publication of the Department of Literature of the Universidad Nacional de Colombia. It publishes advances and results of research projects by the members of the department and external collaborators, as well as essays on literature and criticism. The journal accepts only original, unpublished articles, as well as translations of outstanding articles in the field of literary studies.

Submission, Peer Review, and Acceptance Process

All submitted articles must be addressed and sent to: *Literatura: teoría, historia, crítica* by e-mail to revliter_fchbog@unal.edu.co in .doc, .docx, .odt or .rft format. The articles must be unpublished and must not be submitted concurrently for evaluation by other journals.

The editorial committee will appoint two academic peers, who are experts in the field to which the article relates. They will then provide an academic opinion which will either recommend publication of the article or reject it. Authors will receive a general report that combines the evaluations of the peer reviewers, specifying the strengths of the article and the aspects that must be modified in case the article is accepted.

Whenever an article is accepted, the rights to publish and reproduce it in printed or digital media that allow for public access belong to *Literatura: teoría, historia, crítica* under a Creative Commons license. However, if the author requests permission for reproduction, the journal shall consider the request.

Published articles will be sent to the authors in .pdf format. To withdraw an article before its publication, the author must send a

written request to the editor, and the withdrawal shall be effective only upon response from the editor.

Formal Features and Presentation of Articles

Literatura: teoría, historia, crítica employs an author-page citation system. The list of works cited should be made according to the same standards. Footnotes should only be included to explain, comment, or complement the text of the article. We suggest that authors follow the international guidelines of the Modern Language Association (MLA). These are some examples of basic bibliographical references:

- **Book**
Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Print.
- **Chapter of a book**
Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Print.
- **Journal article**
Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Print.
- **Article published electronically:**
Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 Mar. 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

The article should have the following sections:

- Title, name of the author or authors.
- Abstract in Spanish, English, and Portuguese (100 words).
- Keywords (between 3 and 6).
- Text of the article (Articles should not exceed 8000 words including the list of works cited).

- Acknowledgements (if any).
- Works cited.
- Bibliography (if there is any additional bibliography).
- Tables and footnotes (if any).
- Figures or other illustrations and footnotes (if any). The images must have a resolution of at least 300 dpi.
- A brief biographical note on the author. It should include his/her titles, current academic affiliation, and published works, as well as his/her postal address, e-mail, and fax and phone numbers.
- If the article is the result of a research project, the name and number of the project and the name of the entity that funded it should be included.

Revista Chilena de Literatura

Una publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile

Fundada en 1970, *Revista Chilena de Literatura* es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, y de todas las épocas.

* Incluida en:

ISI, ERIH, JSTOR, SCIELO, MLA, entre otros.

* Contiene secciones de:

Estudios, Notas, Documentos, Reseñas.

Para suscripción y envío de contribuciones:

Revista Chilena de Literatura
Av. Ignacio Carrera Pinto 1025
Ñuñoa - Santiago
CHILE

Visite también nuestra página web:

www.revistaliteratura.uchile.cl
Contacto: rechilite@gmail.com

I ENCUENTRO DE PROGRAMAS DE CREACIÓN LITERARIA Y ESCRITURA CREATIVA DE LAS AMÉRICAS BOGOTÁ 2015

Marzo 24 al 27



CONVOCATORIA DE PONENCIAS

Dirigida a estudiantes, docentes, críticos,
investigadores, escritores y escritoras.

Temáticas

- ¿Puede enseñarse a escribir?
- Didácticas y pedagogías de la creación literaria
- Leer para escribir
- El oficio de la escritura: ¿Cómo se forma un escritor o escritora?
- El campo laboral de la escritura creativa
- La escritura en la era digital
- El guión y la dramaturgia, técnicas de escritura
- Literatura infantil y juvenil
- ¿Qué es la investigación para el escritor de ficción?
- Procesos editoriales
- La función de la biblioteca en el oficio del escritor
- Memoria y reconciliación: Los escritores y su contexto

Requisitos

Enviar resumen de la ponencia,
máximo 1 (una) cuartilla.
Incluir título y palabras clave.
Arial 12, espaciado 1,5.

Plazo de entrega

10
Octubre
2014

Enviar propuestas a:

1encuentro.escriturasycreacion@gmail.com

Asunto: Ponencia - nombre del autor(a)

Mensaje: Nombre completo, nacionalidad,
Número de documento.

Ver detalles de la convocatoria en:

<http://1encuentroescritur.wix.com/escriturasycreacion>

Organizan:



NOTA: Los autores de las ponencias aceptados deberán pagar US80 (ochenta dólares) de inscripción.
El evento NO se hará cargo de la movilidad o gastos de los ponentes.
El comité organizador emitirá un certificado de participación.

Phoenix: literatura, arte y cultura
literaturaphoenix@gmail.com
<http://phoenixliteraturaarteycultura.blogspot.com>

Convocatoria de textos e imágenes

La revista *Phoenix* invita a las personas interesadas a que envíen textos e imágenes que exploren vínculos y establezcan conexiones entre la literatura, el arte y la cultura.

Phoenix es una revista estudiantil que publica textos de divulgación académica y cultural como ensayos, crónicas, reseñas y traducciones; textos literarios como cuentos y poemas, y piezas gráficas como ilustraciones, dibujos y fotografías.

Para mayores detalles y condiciones de la convocatoria, visite el blog de la revista.

Contacto

Correo electrónico: literaturaphoenix@gmail.com

Blog: <http://phoenixliteraturaarteycultura.blogspot.com>

Twitter: @PhoenixLitArtCu

Facebook: Phoenix Literatura Arte Cultura

Phoenix: literatura, arte y cultura es un grupo estudiantil de la Universidad Nacional de Colombia dedicado a la divulgación académica y cultural sobre las relaciones entre literatura, arte y cultura. El grupo tiene apoyo de la Dirección de Bienestar universitario y las Facultades de Artes y Ciencias Humanas. *Phoenix* edita anualmente una revista de distribución gratuita.

Lea la revista y consulte publicaciones de interés en el perfil de *Phoenix* en su issuu <http://issuu.com/revistaphoenix>

http://www.networkedblogs.com/blog/revista_phoenix

Portal de Revistas UN:
www.revistas.unal.edu.co



**REVISTA
COLOMBIANA
DE SOCIOLOGÍA**

VOL. 36, N.º 2
JUL-DIC / 2013
Departamento
de Sociología
[www.revistacolombiana
sociologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombiana
sociologia.unal.edu.co)
recs@unal.edu.co



**CUADERNOS
DE GEOGRAFÍA**

VOL. 23, N.º 1
ENE-JUN / 2014
Departamento
de Geografía
[www.cuadernosdegeografia.
unal.edu.co](http://www.cuadernosdegeografia.
unal.edu.co)
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co



PROFILE

ISSUES IN TEACHERS'
PROFESSIONAL
DEVELOPMENT
VOL. 16, N.º 1 / ABRIL 2013
Departamento
de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co



**REVISTA
COLOMBIANA
DE PSICOLOGÍA**

VOL. 22, N.º 2
JUL-DIC / 2013
Departamento
de Psicología
[www.revistacolombiana
psicologia.una.edu.co](http://www.revistacolombiana
psicologia.una.edu.co)
revpsico_fchbog@unal.edu.co



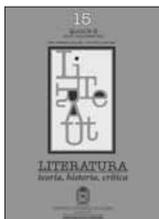
**TRABAJO
SOCIAL**

N.º 15
ENE-DIC / 2013
Departamento
de Trabajo Social
[www.revtrabajosocial.
unal.edu.co](http://www.revtrabajosocial.
unal.edu.co)
revtrasoc_bog@unal.edu.co



**REVISTA
MAGUARÉ**

VOL. 27, N.º 1
ENE-JUN / 2013
Departamento
de Antropología
www.revistamaguare.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co



**LITERATURA:
TEORÍA, HISTORIA,
CRÍTICA**

VOL. 15, N.º 2
JUL-DIC / 2013
Departamento
de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revlitter_fchbog@unal.edu.co



**IDEAS
Y VALORES**

VOL. LXII, N.º 154
ABRIL / 2014
Departamento
de Filosofía
[www.ideasyvalores.unal.
edu.co](http://www.ideasyvalores.unal.
edu.co)
[revideva_fchbog@unal.
edu.co](mailto:revideva_fchbog@unal.
edu.co)



**FORMA
Y FUNCIÓN**

VOL. 26, N.º 1
ENE-JUN / 2013
Departamento
de Lingüística
[www.formayfuncion.unal.
edu.co](http://www.formayfuncion.unal.
edu.co)
revff_fchbog@unal.edu.co



**ANUARIO
COLOMBIANO DE
HISTORIA SOCIAL
Y DE LA CULTURA**

VOL. 40, N.º 2
JUL-DIC 2013
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co



**DESDE EL JARDÍN
DE FREUD**

«Conflicto, segregación, exclusión»
N.º 13 / ENE-DIC / 2013
Revista de Psicoanálisis
www.jardindefreud.unal.edu.co
rpisfreud_bog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN LA LIBRERÍA, BOGOTÁ

Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 29490
Ciudad Universitaria
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co
libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias
Humanas Rogelio Salmons (225)

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN

SIGLO DEL HOMBRE EDITORES

Cra. 31A # 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria., ed. 205, of. 222
Tel: 316 5000 ext. 16208, 16212
editorial_fch@unal.edu.co
www.humanas.unal.edu.co
Bogotá, D.C.

Literatura: teoría, historia, crítica vol. 16, n.º 1 / 2014



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ EN XPRESS ESTUDIO

GRÁFICO DIGITAL.