



Tens@diagonal

Dossier:

Los autores malditos y el malditismo



**Nº 04 Diciembre 2017
Montevideo, Uruguay**

Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.
Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita.
Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.
<http://www.tensodiagonal.org/> ISSN: 2393-6754

| | |
|---|---|
| Contactos: Solicitar información sobre la revista: info@tensodiagonal.org Presentación de trabajos: revista@tensodiagonal.org | Coordinadores: <i>Marcelo Damonte</i> marcelo.damonte@tensodiagonal.org <i>Claudio Paolini</i> claudio.paolini@tensodiagonal.org |
| Imagen de tapa: Idea y diseño de <i>Vincent</i> . | Los diseños de A. Gastán y M. Scocozza han sido realizados exclusivamente para <i>Tenso Diagonal</i> . |
| Imágenes del interior: <i>Agustín Gastán</i> <i>Micaela Scocozza</i> | Diseño gráfico y diagramación: Estudio C.P.V. |

CONSEJO EDITOR

Marcelo Damonte (Coordinador)
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Claudio Paolini (Coordinador)
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Valdir Aparecido de Souza
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Virginia Frade
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Marco Vladimir Guerrero
Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Javier Molea
Díaz Grey Editores, Estados Unidos

Georgina Torello
Universidad de la República, Uruguay

COMITÉ ACADÉMICO

Hebert Benítez
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Elvira Blanco
Consejo de Formación en Educación
Universidad Católica, Uruguay

Riccardo Boglione
Investigador independiente, Italia - Uruguay

Lindsey Cordery
Universidad de la República, Uruguay

María Cristina Dalmagro
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Cristina Elgue de Martini
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Roberto Ferro
Universidad de Buenos Aires, Argentina

María de los Ángeles González
Universidad de la República, Uruguay

Elton Honores
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

María Infante
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Yanina Leonardi
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Adriana Libonati
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Eduardo Marks de Marques
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Claudia Pérez
Universidad de la República
Escuela Multid. de Arte Dramático, Uruguay

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia, España

Elena Romiti
Consejo de Formación en Educación
Biblioteca Nacional, Uruguay

Susana Rostagnol
Universidad de la República, Uruguay

Heloisa Helena Siqueira
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:



SUMARIO

MANIFIESTO

- ♦ La escritura y el veneno: *Marcelo Damonte*.....[5 - 7]

TERRITORIOS USURPADOS

- ♦ La construcción del mito: el malditismo en Horacio Quiroga: *Álvaro Lema Mosca*..... [9 - 20]
- ♦ Narcotopía. El cuerpo carnavalesco del delito en *Estokolmo* y *La alemana* de Gustavo Escanlar: *Germán Pitta*.....[21 - 42]
- ♦ Vivencia y transformación en la fantasmagoría alegórica de Baudelaire: un análisis benjaminiano: *Thiago Souza Pimentel*.....[43 - 50]
- ♦ La poesía sensualista de Baudelaire: entrecruce de la interioridad y el mundo: *Melissa Pérez Peña*.....[51 - 58]

ZONA DE CLIVAJE

- ♦ La viuda de Dios encuentra la voluptuosidad de la nada. Nihilismo y ironía en Machado de Assis y Nietzsche: *Vitor Cei*.....[60 - 70]
- ♦ Deconstrucción de identidades “étnicas” post-independencia en selección de obras de Bessie Head y John Nkemngong Nkengasong: *Edwin Ntumfon Tangwa*..... [71 - 84]
- ♦ No Rio das Amazonas: cultura do homem amazônico em cena: *Valdir Aparecido de Souza* y *Danilo Leandro da Silva*.....[85 - 95]
- ♦ El personaje y lo sobrenatural en lo fantástico y géneros cercanos: *Adriana Azucena Rodríguez*.....[96 - 105]

ENTROPÍAS LIMINARES

- ♦ Vicente Franz Cecim. *Amazônia*: la visibilidad de lo invisible.....[107 - 130]
- ♦ Poemas de Pablo Franco.....[131 - 135]

NOTAS TRANSVERSALES

- ♦ La novedad de lo ya dicho en *El intenso calor de la luna* de Gioconda Belli [sobre *El intenso calor de la luna* (2014) de Gioconda Belli]: *Luana Varela*..... [137 - 141]

- ♦ Cristina Peri Rossi: escritora del deseo [sobre *Los amores equivocados* (2016) Cristina Peri Rossi]: *Rafaela Santi*.....[142 - 145]
- ♦ Un brindis por la perseverancia, cinco años de *Ruido Blanco* [sobre *Ruido blanco 5. Cuentos de Ciencia ficción uruguaya* (2017)]: *Mariana Moreira*.....[146 - 149]
- ♦ *Entusiasmo sublime* de Juan Estévez [sobre *Entusiasmo sublime* (2017) de Juan Estévez]: *Daniela De Los Santos*.....[150 - 152]
- ♦ *Ningún lugar* de Hoski: contra retóricas *kitsch* [sobre *Ningún lugar* (2017) de Hoski]: *Camila Bellas*.....[153 - 156]

CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

- ♦ Condiciones generales.....[157 - 158]
- ♦ Normas para la presentación de escritos.....[158]

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

- ♦ Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[159]

ANUNCIO DE LIBRO PUBLICADO POR *TENSO DIAGONAL*

- ♦ *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Eds. Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade..... [160 - 161]

MANIFIESTO

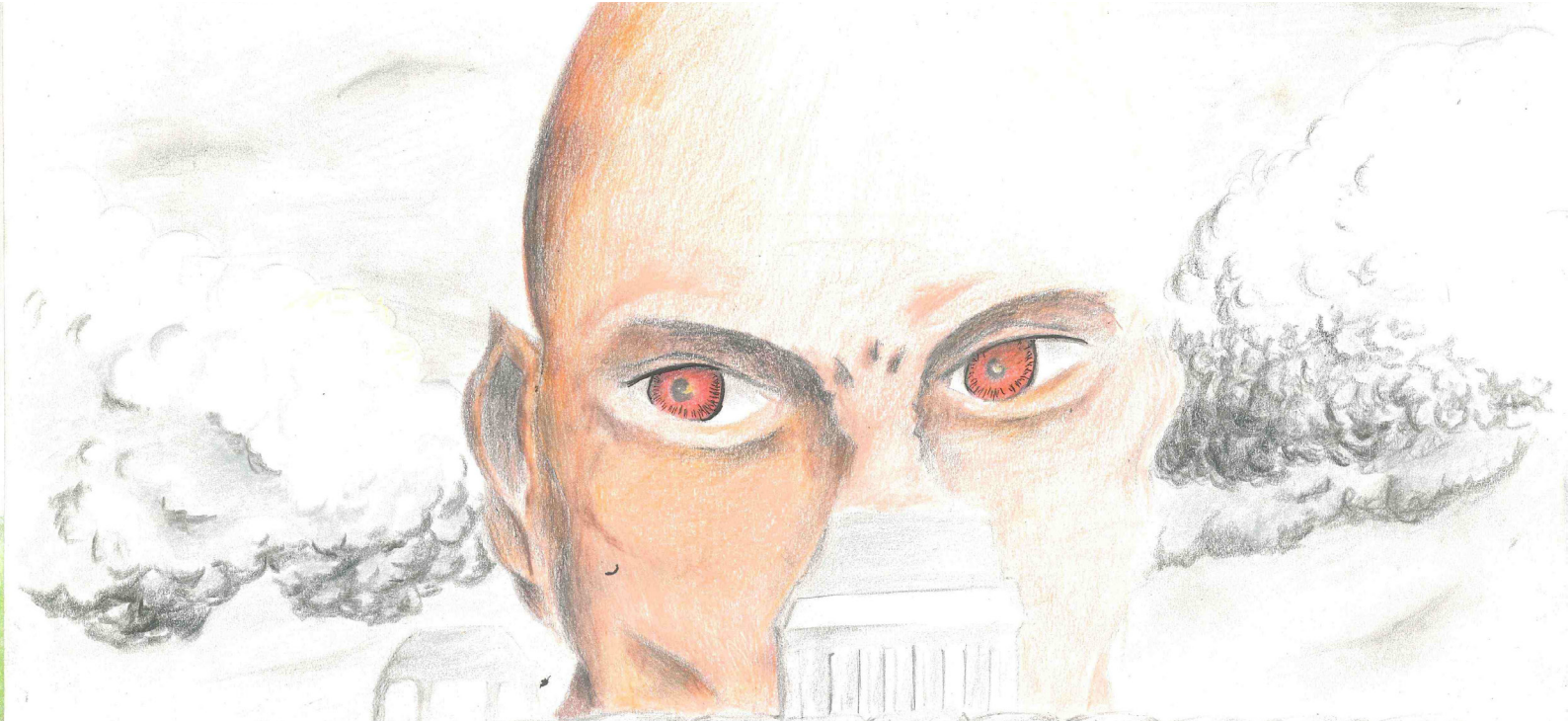
La escritura y el veneno

El mal no tiene un origen, o por lo menos resultaría bastante difícil otorgarle un principio en la historia de la humanidad. Algunos teóricos dualistas puntualizan una *petitio principii* de la maldad en el acaso bíblico, que separa el bien del mal, lo divino de lo diabólico, lo uno de “lo otro” y demás; pero, al parecer, no alcanzaría con esta dislocación para otorgarle su *locatio* original a la idea del mal. «¿Es el mal un problema exclusivamente de índole moral, o hay un mal metafísico? ¿Tiene el mal una entidad propia, real, integrada por una multiplicidad de males particulares, o es solo un valor –o disvalor, valor negativo–, y por lo tanto sujeto a interpretaciones relativistas? ¿Es el mal una entidad negativa opuesta radicalmente a otra, el Bien...?», pregunta Luis Seguí en su libro *El enigma del mal* (2016). La literatura es culpable, y por lo tanto expresa el mal, sugiere Georges Bataille en *La literatura y el mal* (1957), al referir, más que nada, a aspectos de la vida literaria de escritores y escritoras que esencialmente se “fugan” de lo socialmente admitido y correcto, de lo culturalmente considerado pertinente, lo moral y espiritualmente considerado no abyecto, particularidad canónica, no reñida con las buenas costumbres, a la cual el ojo y la conciencia del hombre “civilizado” (no el salvaje, el indio rotundo, definitivamente vinculado a la idea del mal por la Europa de la conquista, junto sus “tierras sin Dios”) debía considerar respetablemente legible y rubricable. En ese sentido, lo “malo”, aquella esencia ligada a una ontología maligna, sexualmente perversa o satánica, se asociaba (y se asocia aún hoy) con lo mal/dito, con aquello considerado ajeno, lo “otro”, alejado del “bien” (lo mismo), sintéticamente: con toda aquella cuestión que preconiza lo malvado y sus configuraciones, las formas desviadas del ideal físico y ontológico de la “humanidad”. Desde esa perspectiva, habría temas o tópicos, autores, de índole maldita, autorizados por una evidencia de malignidad, expresa en sus obras o también en sus biografías, al constituirse en ese otro lado oscuro. Homosexualidad, lo obscuro, las fronteras, el diabolismo, las drogas, el asesinato, la tortura, el alcoholismo, son algunos de los temas relacionados con este carácter malsano (lo malo opuesto a lo sano en una misma palabra, en una misma entidad escrituraria), pasible de ser hallado en la literatura y el arte. Tal es el caso de poetas y narradores tan universales como

Rimbaud, Baudelaire, Poe, Byron, Shelley, Céline, Pasolini, Bukowski, más un largo sinfín de etcéteras que acercan a esta égida también a artistas plásticos y músicos, y que, asimismo, rinde su homenaje al éxtasis maniqueo. América Latina, por su parte, no está exenta de representantes con respecto al tema del “malditismo”. Encabezada por la gigantesca (y “malignísima”, y oscura) figura del uruguayo conde de Lautréamont, la lista es amplia y variopinta. En el Uruguay “maldororiano”: Horacio Quiroga y Tarik Carson; Pablo Palacio en Ecuador, los peruanos Martín Adán y César Moro, el colombiano Barba Jacob, Raúl Barón Biza y Alejandra Pizarnik de Argentina, Severo Sarduy en Cuba, Rodrigo Lira en Chile, Samuel Rawet en Brasil, tal vez Juan Rulfo o Jorge Cuesta en México, y tantos otros. Ellos son los malditos, los desviados, los que se refocilan en el chiquero literario del mal y en las miasmas de la muerte. Porque la muerte es ese tópico que merodea, a su vez, el tema del mal, como una bruma sórdida que cae por horror en una geografía desolada. En su libro *Los malditos* (2011) Leila Guerriero induce a pensar en aspectos muy definidos con respecto a “sus” malditos: «Con los cerebros revueltos por las convulsiones del electroshock, los estados alterados por la pena, el alcohol o la morfina, perseguidores de patrias que no encontraron nunca, extraviados en el amor, perdidos en el sexo, transidos por el abandono...». Para esta ocasión, el manifiesto va a consagrar un ligero desvío en cuanto a la centralidad del tema propuesto, y a partir de esa imagen y condición de desvío construir una suerte de homenaje saludable, un merecido reconocimiento, en la hora de la muerte (esa misma parca que merodea al mal). El reconocimiento a un hombre y una escritura, a un uruguayo desviado, en el mejor de los sentidos. Desviado en toda la inmensidad metafórica que otorga el síndrome de la literatura, epítome carnavalesco (bajtiniano) de lo fuera de lugar, de aquello que vigila en el intersticio, en ese territorio que se exhibe en su maravillosa y contumaz geografía. Permítaseme la cita larga: en *La farmacia de Platón* (1975) dice Jacques Derrida: «Un poco más allá, Sócrates compara con una droga (*fármakon*) los textos escritos que Fedro ha llevado. Ese *fármakon*, esa “medicina”, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser –por turno o simultáneamente– benéficos y maléficos. El *fármakon* sería una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia, si no debiésemos llegar más adelante a reconocerla como la anti-sustancia misma: lo que resiste a todo filosofema, lo que excede indefinidamente como no-identidad, no-esencia, no-sustancia...». No podría haber mejor correlato de la obra entera de Amir Hamed que este fragmento de *La farmacia*. Porque Hamed consagra, resignifica, es esa escritura profunda, virtuosa, que transmite, bajo el signo de su propio hermetismo, el espectro gigantesco de su especificidad literaria. El Artigas vampiro de *Artigas Blues Band* (1994)

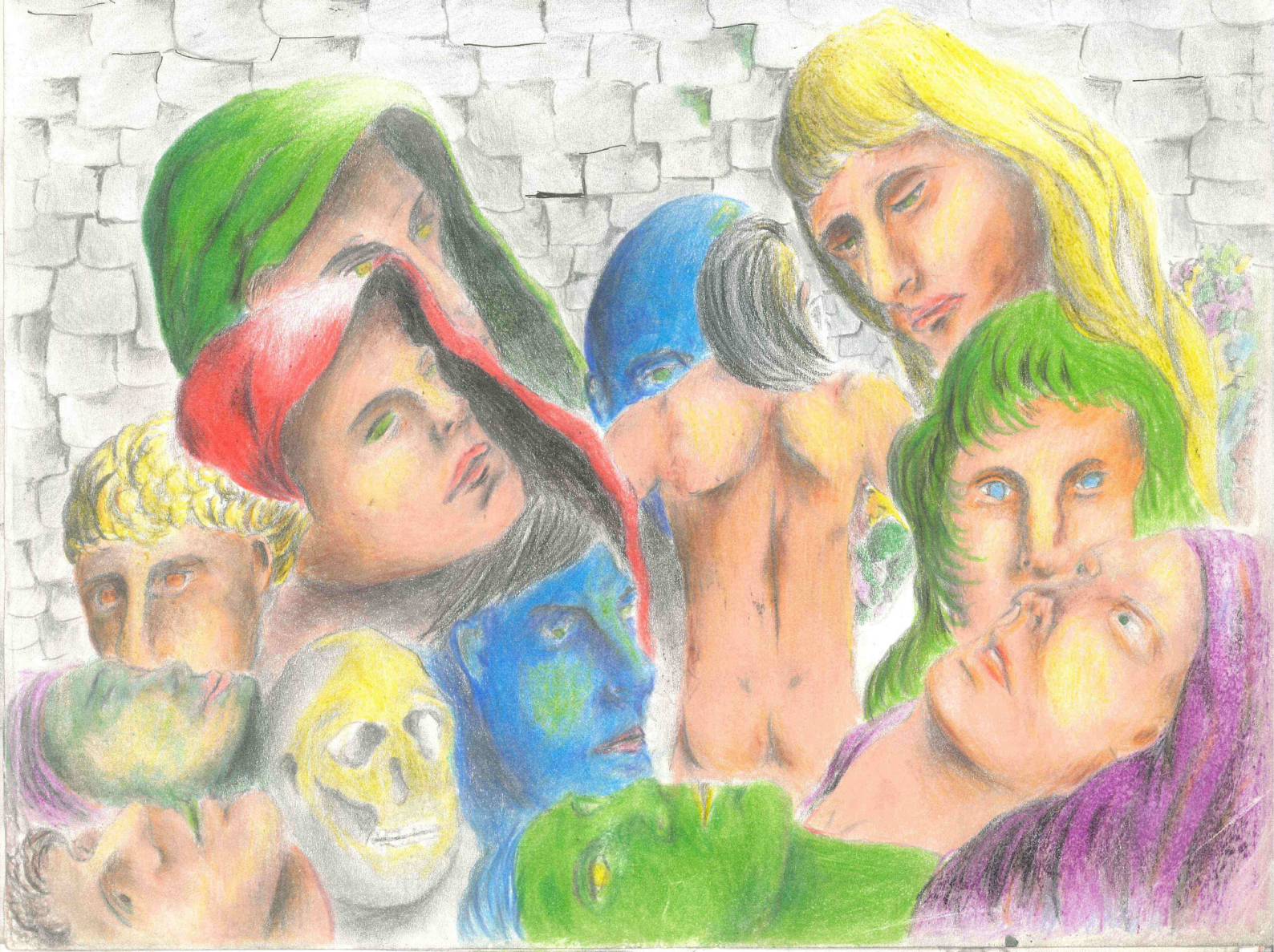
resulta esa droga de la que habla Derrida (o Platón), un veneno que mina y reorganiza la figura del prócer uruguayo Artigas, el jefe de los orientales, el padre de la patria, el protector de los pueblos libres, que a partir de la letra de Amir “pide sangre”, desestabilizando y fascinando al mismo tiempo al museo literario, hechizándolo todo con sus bordes maléficos, como en *Semidiós* (2001), donde un valiente escritor es desafiado a morir en el intento, cual moderno Scherezade tecnológico, sufriendo la tortura de su procesador enloquecido, que lo obliga a absorber al lector hasta convertirlo en alquimia, anti-sustancia, miserable yonqui escriturario. Es desde esa perspectiva que la grafía de Hamed refleja la debacle organizada y controlada de los sentidos en *Troya blanda* (1996), en una estampida hiperbólica de la historia y sus protagonistas, transformándolo todo, subvirtiéndolo todo, para lograr una totalidad que es pura palabra, digno signo, discurso y metáfora de la cripta. La marca de Hamed es imaginativa, es prolífica, es el encantamiento, el éxodo, la enjundia dantesca del creador que facilita la construcción de un universo otro, alejado de todo canon, hecho para sí y por sí para el acto literario, como resulta en el híbrido ensayístico ficcional que recupera la trilogía de *encantado, ella sí y m* (2014-2015), o el sujeto metamórfico que nos “sacude epistemológicamente” (Espinosa *dixit*) desde *Cielo ½* (2013), para agotarnos y agotar a la propia letra (la literariedad) en un acto único, de desborde vocal deslumbrante, desoccidentalizado y rapaz. Ese es el Hamed del desvío que se quiere recordar y relucir, el creador descentrado y descentralizador, el escritor consumado y consumido por su propio arte, que en un mismo movimiento (centrífugo y centrípeto) arroja al lector hacia una territorialidad nueva y original, porque Amir Hamed le pidió la sangre a la literatura, y esta, en su esencia de *prima donna* hechizada y lúbrica, no tuvo más remedio, o no supo hacer otra cosa, que cederle el espacio y otorgarle esa furia.

Marcelo Damonte.



Territorios Usurpados

Los autores malditos y el malditismo



La construcción del mito: el malditismo en Horacio Quiroga

Álvaro Lema Mosca

(Universidad Autónoma de Madrid, España)¹

Resumen: A ochenta años de su muerte, Horacio Quiroga sigue generando interés tanto en los estudios académicos como en el público lector. Es habitualmente incluido en la lista de escritores malditos, lo que obliga a pensar su obra en estrecha relación con su vida. Partiendo de ese punto, este trabajo pretende ahondar en la noción de malditismo dentro de la obra/vida del escritor uruguayo, haciendo hincapié en la construcción del mito que supone siempre la *malédiction littéraire*.

Palabras clave: Malditismo, Obra, Vida, Mito.

Abstract: Eighty years after his death, Horacio Quiroga still generates interest both in academic studies and in the reading public. He is habitually included in the accursed writers' list, fact that organizes his work in close relation with his life. About this point, this article tries to delve into the notion of damnation in the Uruguayan writer's work/life, emphasizing the construction of the myth that the *malédiction littéraire* always supposes.

Keywords: Damnation, Work, Life, Myth.

¿Qué hace que un escritor sea maldito? ¿Su obra poética, su vida, su legado? ¿Cuánto influye el momento histórico en el que vive? ¿Qué importancia tienen las influencias de otros escritores? Se puede rastrear el legado de autores malditos en la obra de Horacio Quiroga (Poe, Maupassant, Dostoievsky),² pero ¿basta con eso? Sería nece-

1. Profesor de Literatura (Instituto de Profesores Artigas), Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de la República), Magister en Arte y Cultura (Universidad Autónoma de Madrid). Actualmente es investigador asociado en la Universidad Autónoma de Madrid, donde cursa su Doctorado. Ha publicado narrativa, poesía y estudios académicos en su país y en el exterior.

2. Se ha escrito muchísimo sobre la influencia de Edgar Allan Poe y diversos son los trabajos que han emprendido la comparación de sus respectivas obras aunque sin profundizar en el aspecto maldito. Junto a Poe podrían agregarse los nombres de otros poetas malditos determinantes en el proceso escritural de Quiroga: es evidente el influjo de Villiers de l'Isle-Adam y su novela *La Eva futura* en "El hombre artificial", folletín de 1910. O los de poetas franceses como Verlaine o Rimbaud, que a través de Ruben Darío calan fuerte en el Quiroga más joven. Si bien se desconoce la posible relación con otro uruguayo, Isidore Ducasse, es muy probable que Quiroga supiera de su vida y obra, también a través de Ruben Darío, con quien compartió su estadía en París en 1900 y quien había escrito sobre el autor de *Les Chants de Maldoror* en su antología *Los raros*, de 1896. Destaca, no obstante, la influencia de otro "raro": Henrik Ibsen, cuya pieza teatral *Brand* era para Quiroga uno de sus textos de cabecera (Castillo, 1993).

sario entonces, indagar en las coordenadas de sus textos que lo convertirían en un maldito, quizás el primero de América Latina. Pero también esto resulta insuficiente.

El malditismo supone, en todos los casos, una vinculación directa entre la vida del escritor y su obra, lo que pareciera a primera instancia un elemento *sine qua non* para su constitución como tal. En ese sentido, la figura del escritor maldito responde más a la articulación de un mito que a su realidad biográfica. Harto conocida es la antología que Paul Verlaine hiciera en 1884, titulada *Les poètes maudits*, de donde suele decirse que proviene el término. En 1896, Ruben Darío publica *Los raros*, un conjunto de reseñas de autores malditos publicadas previamente en el periódico argentino *La Nación*. Sin embargo, un rastreo más detallado permite observar que la imagen del escritor maldito es bastante anterior.

Como ha estudiado Festa-Mc Cormick, hacia la primera mitad del siglo XIX ya existía la idea de la poesía maldita, consecuencia del Romanticismo alemán e inglés que permitió entre otras cosas, la primera producción poética y ensayística de Charles Baudelaire (Festa-Mc Cormick, 1980). Aspectos de la vida política, como la Revolución de Julio francesa (1830), la Revolución de Febrero (1848), las epidemias que cercenaron gran parte de la población europea y los cambios en la gobernación política de la segunda mitad de siglo, provocaron una mutación en la figura del escritor decimonónico.³ Se pasó entonces de una imagen de poeta idealizado, encumbrado en lo más alto del podio artístico, a una en la que el poeta era un marginado, un excluido, un desarticulado social (Díaz, 1992).

Jean-Luc Steinmetz va más atrás en el tiempo y propone el año 1772 como fecha de inicio de la poesía maldita, momento en el que Nicolas Gilbert publica un poema premonitorio sobre la esquematización de los principales tópicos en los que se basará el mito del malditismo: *Le génie aux prises avec la fortune, ou Le poète malheureux* (Steinmetz, 1982). En efecto, la concepción de la desdicha del escritor será una base esencial en dicha esquematización y sufrirá una evolución propia con el devenir de los años.

De esa primera instancia de infelicidad (*malheur*), se pasa efectivamente a una de maldición (*malédiction*), que como señala la propia etimología del término, refiere a un decir-mal, a un hablar de las cosas prohibidas, a un mal-decir que por naturaleza, gira en torno a un discurso inicialmente vedado. En ese sentido, la evolución de la escritura maldita se desarrolla en virtud de una figura (el escritor) y de unos temas que se sitúan siempre fuera de lo central. No necesariamente al margen sino por *debajo* de la escritura canónica, es decir, casi como su contracara, como aquello que debe ocultarse

3. José Luis Díaz plantea que con la Revolución de Julio se pasa del “poète mourant” al “poète-misère” (Díaz, 1992). Steinmetz, por su parte, plantea un evolución entre el “poète malheureux” y el “poète maudit” (Steinmetz, 1982).

pero por designios misteriosos sale a la luz. Hasta la metáfora aquí empleada sirve para graficar otro de los elementos constitutivos de esa escritura subterránea: la oscuridad. En directa relación con la simbología demoníaca y el oscurantismo, la oscuridad es uno de los tópicos más frecuentes en la poesía maldita. Los norteamericanos, por ejemplo, prefieren hablar de *Dark Romanticism* para referirse a algunos de sus principales exponentes (como Edgar Allan Poe, Emily Dickinson, Nathaniel Hawthorne, Henry David Thoreau, Margaret Fuller o Herman Melville), dado el pesimismo y la crueldad de sus escritos.

Este concepto de la oscuridad se desarrolla luego en diversas facetas creativas que coaccionan directamente las estrategias de escritura y la temática de las obras pero que, al mismo tiempo, se sustentan sobre la figura del escritor. El mito del malditismo implica siempre dos partes: por un lado, la escritura maldita; por el otro, los aspectos de una biografía trágica. El mito evoluciona, se adapta y varía de un autor a otro, siempre teniendo en cuenta la vida del hombre real. En ese sentido, las existencias plagadas de infortunios parecieran ser más adecuadas a la hora de catalogar a un autor de “maldito”.

Hacia mediados del siglo XIX, la figura del escritor evoluciona dejando atrás el escritor comprometido políticamente del Iluminismo para dar paso a un autor que sufre por su anonimato, su vida miserable, su pésima posición social y la incompreensión de su obra (Bendhif-Syllas, 2005). Este mito del malditismo legitima y revaloriza al escritor desdichado (el *poète-misère*), cuyo sufrimiento se convierte en la fuente de su producción artística, a la vez que cumple una función explicativa. La angustia de su vida trágica cobra sentido cuando deviene creación literaria y explica su tono y estilo más como una justificación que como una intencionalidad.

El imaginario más extendido por esos años es el del escritor desahuciado, abandonado, ensombrecido por sus colegas ya legitimados, generalmente enfermo, que sucumbe a una muerte miserable (Steinmetz, 1982). Esta última idea de la muerte en la miseria responde a la multiplicidad de escritos que se difundieron en medios de prensa y antologías y que contribuyeron con el mito (Cf. Brissette, 2008). En esa misma línea, la muerte se debe, en muchos casos, a la enfermedad y en otros, al suicidio.

La enfermedad es, como ya he mencionado, uno de los fenómenos históricos que tuvo mayor resonancia en el siglo XIX y que se extenderá hasta bien entrado el XX. El Romanticismo contribuyó notoriamente a la gestación de ese imaginario con la figura del poeta cuya vida de dolor alcanza una muerte prematura, y sirvió de antecedente para instaurar una asociación entre “genio” y “enfermedad” que se explicaba por la superior capacidad de pensamiento y sensibilidad (Cf. Brissette, 2008). Rápidamente la enfermedad se desarrolló como tópico en innumerable cantidad de escritos que cumplían una función promocional, mediatizada y legitimadora.

La maladie, une fois médiatisée par le discours (poème, roman, lettre, gravure, photographie, etc.), n'est plus seulement une maladie; elle est le signal d'autre chose. Dans le XIX^e siècle romantique de Keats et de Gray, elle est celui de la sensibilité et du génie (Brissette, 2008).

Por otra parte, el suicidio no solo promociona sino que legitima al escritor maldito en tanto la decisión de acabar con su vida es la última y la mayor de las rebeldías. El catolicismo había enjuiciado el suicidio catalogándolo de “pecado” y promoviendo la idea de que los suicidas tenían prohibida la entrada al Paraíso. En ese sentido, la decisión del maldito reforzaba su imagen y colaboraba con la gestación del mito, coronando su aspecto real/biográfico con un acto que tiene en sí mucho de puesta en escena.

La gestación del mito

Brissette propone tres tópicos en la creación del mito de la *malédiction littéraire*: la pobreza, la persecución y la enfermedad. La primera de ellas se vincula con lo mencionado anteriormente, es decir, la vida miserable, la falta de reconocimiento, las dificultades económicas y el sufrimiento que todo esto conlleva. Dicho sufrimiento funciona, como hemos visto, a manera de fuente de la cual nacen las facultades creativas.

La persecución es “une autre forme de mal qui a, dès l'Antiquité, été décrite comme le signal de la grandeur” (Brissette, 2008). Ya sea política, religiosa o social, la persecución del escritor maldito sirve para diferenciarlo, para alejarlo del núcleo, pero también para identificarlo y reconocerlo como un *otro* especial.

La enfermedad, por su parte, se emparenta en el siglo XIX con la melancolía, la depresión y la locura, signos de la creación artística superior. El loco es un iluminado pero también un castigado. En él recaen todos los aspectos de la genialidad que se identifica con el maldito: “El demente encarna la caída, padece por su causa, lleva en sí mismo el castigo infligido a todos. Habitado por Satán, será el chivo expiatorio” (Heers, 1988 124). En ese sentido, cobra vigor la creencia de que el sufrimiento es un canal de elevación espiritual y moral que posibilitó la multiplicación de escritores “mártires” hacia finales de siglo XIX, y reforzó la relación entre grandeza literaria y vida trágica.

Esto explica, en parte, la insistencia biográfica que se maneja (incluso a niveles académicos) cuando se trata la obra de Quiroga. Pareciera que los acontecimientos de su vida importan tanto como el valor artístico de sus cuentos, que junto a los trabajos ensayísticos, ha valido la producción de varias películas, programas de televisión y novelas. De una u otra manera, siempre se vincula el aspecto real (la vida) con el ficticio (la

escritura).⁴ De esa manera se cumple el primer requerimiento para la legitimación del malditismo y como sabemos, Quiroga desempeña con ductilidad este requisito. La cadena de hechos trágicos que marcan su vida desde muy temprano pareciera determinar (para algunos) la temática y el estilo de su obra. Poco se ha reparado en la construcción que el propio Quiroga hizo de su propio mito⁵ y cómo fue modelando a través de sus cuentos una ficcionalidad acorde a dicha imaginaria. Los juegos entre escritura (ficción) y biografía (realidad) se amalgaman de tal forma que los límites se difuminan, dando paso a una *postura* que bebe de ambas fuentes:

Que la souffrance soit sincère ou réelle, elle est avant tout une posture de création qui, elle, participe bel et bien de la fiction. Fiction et mise en scène de l'écrivain au sein des œuvres, mais aussi expression indirecte de la souffrance de l'écrivain à travers les personnages de la fiction (Bendhif-Syllas, 2005).

El sufrimiento en la obra de Quiroga se expresa mayoritariamente en torno a un tema principal que recorre casi todos sus cuentos: la muerte. Es ella, como en su vida, una protagonista absoluta que une los dos planos (el real y el ficticio) en esa escenografía orquestada para contar la belleza de la crueldad.⁶ Los aspectos biográficos vinculados a la muerte son harto conocidos y no merecen ser detallados aquí. Comienzan con el suicidio de su padre y terminan con el suyo propio, o si se quiere, con los de sus afectos que lo imitaron posteriormente.⁷ “[Quiroga] es, en sus mejores cuentos, uno de los mayores cuentistas contemporáneos en cualquier idioma, pero uno tiene la íntima certeza de que su obra de ficción no puede prescindir de la vida del hombre que la escribió” (Castillo, 1993 XXI).

Cabría preguntarse si esta es una decisión *ex profesa* o responde a las influencias de los escritores de su agrado, que encontraban en el horror de la muerte la belleza más incauta y natural. Poe había escrito en su *Filosofía de la composición*: “la muerte de una mujer bella es, sin lugar a dudas, el tema más poético del mundo”. En ese sentido, la muerte que lo acompleja desde joven también lo fascina, lo intriga, lo inquieta. En la exploración de sus variantes desarrolla una vastísima obra que, una y otra vez, vuelve sobre sus pasos para rectificar su *malédiction*.

Esa primera muerte glacial y poética está presente en algunas prosas de *Los arrecifes de coral*, en imágenes de jovencitas abusadas sexualmente hasta el homicidio, en la

4. Los principales estudios sobre Quiroga se han detenido minuciosamente en la línea biográfica: *Vida y obra de H. Quiroga*, de J. M. Delgado y A. J. Brignole (1939), *Genio y figura de H. Quiroga*, de Rodríguez Monegal (1967), *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, de Noé Jitrik (1959), *Horacio Quiroga, el escritor y el mito* de Pablo Rocca (1996), por mencionar los más conocidos.

5. Al respecto: Rocca, *Op. cit*

6. “No hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte. Otro es el miedo. Otro es la voluntad. El drama entre la transitoriedad del hombre y su búsqueda de algún absoluto –el amor, un lugar en el mundo–, la fascinación y el horror de la muerte, son los grandes temas de Quiroga” (Castillo, 1993 XXV).

7. Su primera esposa (1915), sus tres hijos (1938, 1952 y 1988), su íntima amiga Alfonsina Storni (1938), su mentor Leopoldo Lugones (1938).

necrofilia, la flagelación, el erotismo morboso (Rodríguez Monegal, 1967 29). También se materializa en la juventud de la “rubia, angelical y tímida” protagonista de “El almohadón de plumas”, que muere desangrada por “un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa” que habita en el cojín de su cama. La contraposición de la belleza juvenil de Alicia y la monstruosidad del parásito dibuja un esquema sobre el que se esgrime esta noción de muerte bifronte que aterroriza y encanta a la vez.

Es sombra de sus muertes biográficas pero al mismo tiempo, es representación de las ficciones que lo inspiran, es decir, reflejo de aquellas otras muertes que representan el juego entre la dicotómica serie realidad/ficción: “más interesante resulta comprobar cómo es a través de referentes literarios (Poe, Maupassant, Conrad, Kipling) que Quiroga encuentra una formulación para sus propias experiencias, reescribiendo su vida mediante la ficción” (Neuman, 2004 14). Es lo que Jitrik llamó “el sentido de la experiencia” para referirse a la actividad, la soledad y la muerte del hombre contemporáneo como expresión básica de la literatura. “La muerte de los otros es la experiencia anterior a la experiencia límite de la muerte y viene sobre nosotros menoscabando la organización que establecemos del tiempo y que creemos tan permanente” (Jitrik, 1967 65).

Asimismo, la muerte es uno de los tres pilares que sustentan su obra y que, en mi opinión, tienen que ver con el título de uno de sus libros más celebrados: la tríada amor-locura-muerte. Se podría orquestrar toda una estructura organizativa de sus cuentos en base a estos tres tópicos. Por eso “El almohadón de plumas” es un cuento tan logrado: precisamente porque allí se aglomeran los tres principios que rigen casi toda su obra temprana y que irán evolucionando con la madurez del escritor y de su escritura.

Claro que el malditismo que nos interesa aquí está en el primer Quiroga, en el de *Los arrecifes de coral*, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, *El salvaje* y *Más allá*.⁸ Este primer Quiroga es el que ejerce una postura casi obvia para configurarse a sí mismo como un *maudit*, combinando el dandismo adolescente con la extendida creencia de su mal carácter y su excéntrica vida. Esta *postura* fue reforzada mediáticamente por sus allegados e incluso por el propio Quiroga, que en 1926, no tuvo recelos en dejarse fotografiar en su casa de Misiones para la revista *Caras y Caretas*, con expresión ensombrecida y huraña, reforzando de esa manera la imaginería que había comenzado a divulgarse con la publicación de sus libros.

Sin embargo, una vez internado en la selva misionera, es decir, cuando comienza su madurez literaria, su malditismo pasará a una siguiente etapa de realidad/ficción. Allí la miseria, la escasez, la enfermedad y la persecución (propia y ajena) dejarán de ser un idealismo para devenir una cotidianeidad. Eso explica la bifurcación entre sus primeros

8. Si bien este libro se publicó en 1935, los cuentos que lo integran fueron escritos y publicados originalmente entre 1921 y 1928.

libros y los últimos. Ese es el Quiroga dual que no solo convive con la muerte de su padre/padrastro sino ahora también con la de su mejor amigo y la de su joven esposa.

No obstante, en su obra la muerte nunca se acepta con pasividad (Castillo, 1993 XXVI) sino que establece una lucha con el hombre o el animal, arraigados a la vida con tenacidad. Es la pelea que el protagonista de “A la deriva” tiene durante toda la narración para salvarse del veneno de la yararacusú. El relato (de una técnica magistral) plantea el conflicto en la primera línea y lo desarrolla como una cascada (o un río) que se estrecha conforme se acerca al final: “El hombre pisó algo blanduzco y enseguida sintió la mordedura en el pie”. Desde ese primer enunciado, el lector puede suponer cuál es el final. La narración colabora en el aumento de la tensión y la cercanía de la muerte, que aparece de forma simbólica en la descripción del río donde se detiene la canoa del hombre:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. (Quiroga, 1993 52)

La elección de las palabras es tan adecuada que la propia narración se convierte en muerte: es la muerte del protagonista pero también la muerte del paisaje, del río y de la propia historia. Queda, por último, un recurso “de efecto” que tanto le gustaba a Quiroga. La creencia del protagonista (y por ende, del lector) de que está mejorando, cercenada tajantemente por el eufemismo final: “Y cesó de respirar”.

Más aletargada es la agonía de otro personaje: el padre de “El desierto”, que a sabiendas de que morirá tarde o temprano, procura proveer el cuidado de sus hijos pequeños. Uno no puede sino ver el reflejo de Quiroga, ya viudo de su primera esposa, padre de dos niños, en ese hombre. Es ese personaje, alguien que se niega a morir tranquilamente y batalla contra la muerte que, sin embargo, sabe inevitable.

Hízose en su interior un gran silencio, como si la lluvia, los ruidos y el ritmo mismo de las cosas se hubieran retirado bruscamente al infinito. Y como si estuviera ya desprendido de sí mismo, vio a lo lejos de un país un *bungalow* totalmente interceptado de todo auxilio humano, donde dos criaturas, sin leche y solas, quedaban abandonadas de Dios y de los hombres, en el más inicuo y horrendo de los desamparos. Sus hijitos... (Quiroga, 1993 502).

La primera muerte, la de los otros, es un reflejo latente de la muerte propia. En el cuento “Para noche de insomnio”, el protagonista es perseguido por un cadáver que Rodríguez Monegal (1967 15) entendió como una metáfora de la angustiada culpa que el joven Quiroga sentía por el suicidio de su padrastro.⁹ Desde esas primeras muertes se

9. También dirá Rodríguez Monegal que la accidentada muerte de su amigo Federico Ferrando fue “un suicidio simbólico, un ensayo, aunque prematuro” en el que Quiroga mató a su alter ego fracasado (Rodríguez Monegal, 1967 33).

proyecta la sombra de la muerte propia, que es también la gestación de una experiencia decidida y asumida: eso explica que Quiroga no muera de cáncer sino de autoenvenenamiento.

Todo oscuro sin estrellas

La otra forma en la que se representa el malditismo de Quiroga (muy vinculado a la muerte) es la oscuridad, noción a la que me referí anteriormente. Es la oscuridad propia del influyente decadentismo y del *Dark Romanticism* que conoce por Poe. Es la imagen de lo macabro que adquiere diversos rostros: lo fantasmagórico, lo siniestro (en el sentido freudiano de *unheimlich*), lo sangriento, lo monstruoso. La expresión que encuentra esta oscuridad es la del miedo: el de los personajes, el de los narradores, el de los lectores. Se ha estudiado poco la relación que Quiroga estableció con una larga tradición de autores/obras de miedo y que constituye la mejor expresión de esa literatura subterránea. Dos son las fuentes de las que se nutre principalmente, el uruguayo: el estadounidense Edgar Allan Poe y el francés Guy de Maupassant.

Del primero coge lo macabro y lo demente mientras que del segundo toma la fascinación por lo sobrenatural. Aunque con la madurez literaria se separa un poco de ambos escritores para dar paso a otros con quien se siente más identificado (Kipling, Doistoiesvsky), el primer legado permanece para expresar la oscuridad de su universo escritural. Una muestra de esto es la publicación del libro *Más allá*, casi al final de su vida, donde retorna a los tópicos trabajados en sus primeros libros: la vida después de la muerte, el espiritismo, lo macabro, la locura, coletazos decadentes de su formación primera, muestras exactas de su escritura *subterránea*.

La publicación de *Más allá*, que la crítica ha visto como un retroceso en su producción escritural, no hace sino reforzar la imagen del escritor maldito que, ya con una extensa trayectoria y un reconocimiento enorme para su edad,¹⁰ insiste en los tópicos que le dieron fama. Todos los cuentos de este volumen giran en torno a la oscuridad, de alguna u otra manera, ya que expresan ese conjunto de tópicos que desarrolló el primer Quiroga. Sobresalen dos temas siempre presentes dentro de su obra: lo fantasmagórico (“Más allá”, “El vampiro”, “Las moscas”, “El puritano”) y la locura (“El conductor del rápido”, “El hijo”, “El llamado”). Es imposible no ver en esos cuentos narrados en primera persona por seres totalmente desequilibrados la influencia de Poe. También en él, la vida y la obra se fusionan generando un todo que confunde continuamente los excesos de los personajes con los del autor.

10. En los últimos años de su vida, Quiroga es un escritor no solo leído sino reconocido físicamente por las fotografías/caricaturas que se publican a menudo en los medios de prensa. Se le realizan varios homenajes, se publican reseñas sobre su obra, los nuevos escritores lo reconocen como una influencia o lo discuten (como Borges y su grupo), sus textos son incluidos en los programas educativos de Uruguay y Argentina, gana incluso algunos premios literarios (Cf. Rodríguez Monegal, *op. cit* y Rocca, *op cit*).

El narrador protagonista de “El conductor del rápido” podría equipararse en lo técnico (no en lo narrativo) al de “El corazón delator”, “Ligeia” o “Berenice”. En Quiroga, no obstante, aparece la modernidad de la tecnología, variante que apenas asoma en los cuentos del estadounidense. Su protagonista es el conductor de un tren que siguiendo lo que parece una constante en su oficio, enloquece como la mayoría de sus compañeros.

El narrador de “La lengua”, cuento de *Anaconda* (1921) es un dentista que presa de la locura, le arranca la lengua a un conocido. La violencia del acto (que planifica pacientemente durante semanas) desencadena una alucinación desmedida:

Le abrí la boca a Felippone, acerqué bien la cara, y miré en el fondo. ¡Y vi que asomaba por entre la sangre una lengüita roja! ¡Una lengüita que crecía rápidamente, que crecía y se hinchaba, como si yo no tuviera la otra en la mano! Cogí una pinza, la hundí en el fondo de la garganta y arranqué el maldito retoño. Miré de nuevo, y vi otra vez -¡maldición!- que subían dos nuevas lengüitas moviéndose... (Quiroga, 1993 471)

El acto de enunciación es informado con una línea al comienzo del cuento y explicita su estado psíquico: “Hospicio de las Mercedes”. Quiroga aprende del maestro la profundidad psicológica del personaje pero, a diferencia de aquel, adelanta y recae en la explicación. La locura, no obstante, aparece sobre todo para dar carácter a los personajes y no para sustentar lo macabro o lo violento. En eso Quiroga se aleja un poco de Poe y se acerca más a Maupassant.

La protagonista de “El llamado” narra (en ese juego del relato dentro del relato que tanto gusta a Quiroga) cómo una voz le advierte que su hija pequeña “morirá por el fuego”. Desesperada, acaba por encerrarse con ella en el dormitorio, alejándola de toda fuente que pueda provocar un incendio: estufa, cocina, fósforos. En un descuido, la niña encuentra un arma y se dispara. Lo macabro de la situación justifica de por sí el estado de alteración mental que sufre la mujer (está internada en un sanatorio). Sin embargo, al final se revela un fenómeno sobrenatural que daría origen a ese desequilibrio: la voz que le advierte la muerte de la niña es la de su difunto marido.

La influencia de Maupassant está presente también en “El perro rabioso”, cuento suprimido de la primera edición de *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Con claras reminiscencias a “El Horla”, narra cómo un pueblo chaqueño es afectado por una invasión de perros rabiosos. La afección de los animales se transmite directamente a los humanos, provocando en ellos una violencia desmedida. El cuento se inicia con el asesinato por parte de los habitantes del pueblo de un hombre mordido que, desbordado por la locura, asesinó a su mujer y a un peón. Esa primera imagen da paso a la anécdota principal: el protagonista (que escribe sus memorias en una suerte de diario íntimo, como el narrador de “El Horla”) fue mordido por un perro rabioso treinta y nueve días atrás. El punto de vista de la narración permite conocer al lector únicamente lo que el perso-

naje entiende de los hechos, pero conforme avanza la historia, uno puede interpretar que algo extraño sucede con él. Las alucinaciones y la idea de que su madre y su mujer conspiran en su contra, terminan por confirmar el contagio y la locura:

¡Aullidos, aullidos! ¡Toda la noche no he oído más que aullidos! ¡He pasado toda la noche despertándome a cada momento! ¡Perros, nada más que perros ha habido anoche alrededor de casa! ¡Y mi mujer y mi madre han fingido el más perfecto sueño, para que yo solo absorbiera por los ojos los aullidos de todos los perros que me miraban!... (Quiroga, 1993 174).

La locura y la concomitante violencia se generan aquí por una causa externa: ya no respetan un espíritu naturalmente pervertido (como ocurre en Poe) sino que son consecuencias de un fenómeno que invade el universo de los personajes. En Quiroga, ese tipo de oscuridad (la externa, la que proviene de fuera y lo invade todo), se manifiesta a través de variantes que juegan con su tiempo. En “El perro rabioso” se trata del virus de la rabia canina. En “Los buques suicidantes” (cuento que continúa una larga tradición que incluye a Poe, de Quincey y Coleridge), cierto aire fantasmagórico que habita en el lugar contagia por igual a quienes allí ingresan.

En “El infierno artificial” es la cocaína la causante de la morbosa anécdota. Perteneció a la primera etapa de Quiroga y evidencia su afición por el decadentismo francés que imprimió gran parte de su obra temprana. Fue publicado en la primera edición de *Cuentos de amor de locura y de muerte* y luego suprimido. Con una clara referencia al ensayo *Los paraísos artificiales* (1860), de Baudelaire y por ende, a de Quincey, el cuento trata del diálogo entre un sepulturero adicto al cloroformo y un cadáver cocainómano. La alucinación del sepulturero plantea el marco donde se incluye la otra historia, narrada por un pequeño hombrecito que encuentra dentro del cráneo de un esqueleto. Aparece entonces la historia de amor trágico (al estilo quiroqueano), adornada de adiciones y promesas de amor eterno. El malditismo en Quiroga nunca escapa a esta otra faceta: el amor imposible, el amor desdichado, el *amor turbio*. La imposibilidad de la felicidad se da, en parte, por la pertenencia a una realidad hostil que privilegia el dolor y el sufrimiento. En Quiroga, la vida real nunca es feliz. Por eso el hombrecillo y su amada deciden matarse (como ocurre también con los protagonistas de “Más allá”), ya que ni siquiera la droga puede concederles la felicidad.

Otra vez es necesario volver a la biografía. Las fracasadas relaciones amorosas de Quiroga parecieran unirse en línea directa a esta constante temática de su obra. Sus primeros amoríos, sus fallidos matrimonios, la soledad profunda de sus últimos años aparecen junto al estudio de su obra. La vida privada de ningún otro escritor uruguayo ha sido tan comentada como la de Quiroga y esta emerge siempre como un pilar que confecciona el mito. El fantasma de la primera mujer que, como el propio Quiroga deja constancia en su correspondencia, se le presenta durante años, contribuye con la idea de una vida “más allá” del amor terrenal.

En “La gallina degollada”, uno de sus cuentos más célebres, la pareja se muestra como un matrimonio cansado que se reprocha a sí mismo la desgracia de la descendencia enferma. Inspirado ligeramente en “Los idiotas” (1896) de Joseph Conrad, la historia se recuerda por su crueldad y efecto. En él se manejan con maestría el carácter amoroso/trágico propio de la obra quiroguiana y la morbosa tradición proveniente del siglo anterior.

Hasta ese momento cada cual había tomado sobre sí la parte que le correspondía en la miseria de sus hijos; pero la desesperanza de redención ante las cuatro bestias que habían nacido de ellos echó afuera esa imperiosa necesidad de culpar a los otros, que es patrimonio específico de los corazones inferiores (Quiroga, 1993).

El malditismo de la descendencia (así lo sienten ellos y lo hace saber el narrador) es algo que se rechaza, buscando causas y culpas en el otro. El desenlace trágico es también un reflejo del amor desmedido (y desequilibrado) que el matrimonio siente por la hija sana en desmedro de los hijos enfermos. Probablemente “La gallina degollada” sea la mejor exposición de esta técnica de entrecruzamiento entre la tríada amor-locura-muerte, entre la desdicha amorosa y el horror que, no obstante, aparece también en otros muchos de sus textos.

La posteridad del mito

Los últimos años de vida no hicieron sino consolidar el mito del escritor maldito. En su nutrida correspondencia, Quiroga refería al cáncer terminal como una *maladie*, en francés. La elección del término no resulta casual si se tienen en cuenta las conexiones paradigmáticas que dicho término establece con sus análogos *malheur*, *malhereux*, *maudit*, *malédiction*. El suicidio corona la leyenda y se perpetúa más allá de la muerte. Dos años después, sus amigos J. M. Delgado y A. J. Brignole publican *Vida y obra de H. Quiroga*, pieza fundacional del mito. Veinte años después Martínez Estrada hace pública su correspondencia con *El hermano Quiroga*. En 1967 aparece el fundamental libro de Emir Rodríguez Monegal, ya citado en este trabajo. Para el 50º aniversario de su muerte, se realizan homenajes en Uruguay, Argentina, México y España. En esa ocasión, Juan Carlos Onetti escribe para *El País* de Madrid una defensa acérrima del cuentista coteráneo.¹¹ A la fecha, es uno de los escritores uruguayos más traducidos y publicados en el mundo. Y en todos los estudios, en todos los prólogos, en todas las reseñas aparece siempre la dicotómica ecuación vida/obra.

En su trayectoria literaria es clara la evolución del sujeto, es decir, del escritor que se transfigura a sí mismo conforme pasan los años y las publicaciones, y permite que su imagen pública cambie también en los demás. Asimismo su correspondencia da mues-

11. “Hijo y padre de la selva”, *El País* del 20/02/1987.

tras de estos cambios, como han observado algunos de sus principales estudiosos. Por otra parte, el fin de la escritura determina el fin de la vida. O viceversa. En 1934, es decir, tres años antes del suicidio, Quiroga confiesa a César Tiempo: “Yo ya escribí cien cuentos y dije todo lo que tenía que decir”. En verdad, escribió más de trescientos y para ese entonces la soledad de la selva se sentía como un pesar que, de alguna u otra manera, presagió la muerte próxima. Para ese entonces, sus cartas se convierten en pseudomani-fiestos de su propia condición de escritor y como tal, en herramientas estratégicas en la configuración de su imagen pública, que él ya sabía mitológica. La *postura* del escritor estaba cerrando su primera etapa. Luego vendría la interpretación de los otros.

A cien años de la publicación de su libro más logrado, Quiroga sigue despertando interés en lo académico y en lo mundano. Porque en su obra hay algo más. Algo que resuena a vida.

Bibliografía citada

- Bendhif-Syllas, Myriam. “Une histoire de l'écrivain maudit.” *Acta fabula* 6 2 (2005). Impreso.
- Brissette, Pascal. “Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire.” *Contextes* 4 (2008). Impreso.
- Castillo, Abelardo. Liminar a *Todos los cuentos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Unesco, 1993. Impreso.
- Díaz, José Luis. “L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants.” *Revue d'histoire littéraire de la France* 5 (1992). Impreso.
- Festa-McCormick, Diana. “The Myth of the *Poètes Maudits*.” *Pre-text / Text / Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbus: Ohio State University Press, 1980. Impreso.
- Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península, 1988. Impreso.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*. Montevideo: Arca, 1959. Impreso.
- Neuman, Andrés. Ensayo preliminar a *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Palencia: Menoscuarto, 2004. Impreso.
- Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Unesco, 1993. Impreso.
- Rocca, Pablo. *Horacio Quiroga, el escritor y el mito*. Montevideo: Banda Oriental, 2010. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Genio y figura de H. Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967. Impreso.
- Steinmetz, Jean-Luc. “Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution du mythe).” *Œuvres et Critiques* 7 2 (1982). Impreso.

Narcotopía. El cuerpo carnavalesco del delito en *Estokolmo* y *La alemana* de Gustavo Escanlar

Germán Pitta

(Consejo de Formación en Educación, Uruguay)¹

Resumen: En este trabajo propongo una aproximación a la presencia de lo narco en la literatura uruguaya a través de dos novelas de Gustavo Escanlar, *Estokolmo* y *La alemana*. En estas novelas, el escritor uruguayo elabora un imaginario cultural posnacional que podría denominarse como narcotopía porque propone un nuevo relato ubicado en los márgenes de la nación moderna. Al ubicarse en este lugar, uno de los componentes premodernos de esta trama será el carnaval en tanto manifestación de la cultura popular. Partiendo de las consideraciones teóricas de Bajtín, observaremos cómo el discurso carnavalesco va configurando un cuerpo del delito con orientaciones dispares en las dos novelas. De *Estokolmo* a *La alemana*, veremos una evolución en los usos de estos mecanismos carnavalescos que apuntarán a una representación del cuerpo como mercancía.

Palabras clave: Narco, Posnación, Cuerpo, Carnaval, Mercancía.

Abstract: In this work I propose an approximation to narco presence in Uruguayan literature through two novels by Gustavo Escanlar, *Estokolmo* and *La Alemana*. In these novels, the Uruguayan writer elaborates a postnational cultural imaginary that could be denominated like narcotopía because it proposes a new story located in the margins of the modern nation. Placed in this place, one of the premodern components of this plot will be the carnival as a manifestation of popular culture. Starting from the theoretical considerations of Bakhtin, we will observe how the carnival speech is configuring a body of crime with different orientations in the two novels. From *Estokolmo* to *La Alemana*, we will see an evolution in the uses of these carnival mechanisms that will point to a representation of the body as a commodity.

Keywords: Narco, Posnation, Body, Carnival, Merchandise.

1. Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas y Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR). Magister en Ciencias humanas –opción Literatura latinoamericana– (UdelaR). Ha dictado cursos de literatura uruguaya y corrientes críticas en el IPA y en el Centro Regional de Profesores del Sur (Atlántida). Actualmente dicta cursos de literatura universal 2 y 4 y literatura uruguaya 1 en el CeRP del Oeste (Colonia). Formó parte del Programa de Investigación “Tango y literatura” coordinado por la Dra. Claudia González Constanzo (2001-2002). Integró el Consejo Editorial de la revista *Paréntesis* (2008-2009). Colaboró con trabajos sobre literatura uruguaya y literatura juvenil en distintas revistas académicas nacionales e internacionales. Publicó *La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)* (Buenos Aires-Los Ángeles: Editorial Argus-a, 2016) (Montevideo: Editorial Paréntesis. Colección Ensayos, 2017, Segunda edición).

El relato narcótico de la posnación

¿Por qué la nación configura un imaginario narcótico? Para responder a esta pregunta me gustaría comenzar señalando que la nación (en el sentido moderno del término) interpela a ciudadanos. Y eso podría llevar a su vez a preguntarnos qué significa ser ciudadanos.

Como se verá, en el caso uruguayo que propongo estudiar, este aspecto del modelo cultural narco se manifestará en la conformación de un cuerpo carnavalesco. En las novelas de Escanlar, lo narco en tanto modelo cultural, utiliza una estrategia carnavalesca que apunta a una apropiación del cuerpo, que no posee ese carácter afirmativo reconocido por Bajtín en su estudio sobre la presencia de la cultura cómica popular en la obra de Rabelais. Los cuerpos carnavalescos de las novelas de Escanlar forman parte de una elaboración literaria del delito a partir de una estética corporal desarticulada.

Josefina Ludmer (2011), en su ensayo *El cuerpo del delito*, realiza una serie de precisiones acerca del delito que me gustaría retomar. En primer lugar, considera el delito como un instrumento conceptual especial porque no es abstracto, sino que refiere a aquello visible y cuantificable y que define una “constelación de relaciones y series”. Una de esas primeras relaciones implica la separación entre la cultura y la no cultura, lo que lleva a constituir distintas subjetividades. El delito sería una frontera que funda culturas y separa la cultura de la no cultura, pero también separa líneas dentro de la propia cultura. Esto último es muy importante a la hora de encarar un análisis sobre la relación entre literatura y narcotráfico, ya que postularía al delito como una “frontera móvil” que permitiría dar cuenta de diferentes articulaciones entre la sociedad y el sujeto. Como lo señala la propia autora: “En las ficciones literarias, el delito podría leerse como una constelación que articula delincuente y víctima, y esto quiere decir que articula sujetos: voces, palabras, culturas, creencias y cuerpos determinados” (Ludmer, 2011 18).

En países como Uruguay, en el que la presencia del Estado en la sociedad todavía se sigue sintiendo con mucha fuerza y vitalidad, lo narco no aparece como parte de una formación cultural nacional. Quizás podría entenderse como la aparición de un elemento “emergente” asociado a ciertas formas “residuales”, tal como define estos términos Raymond Williams. Como forma emergente, estamos ante una “preformación”, algo que no se ha estabilizado como parte de una formación nacional. Todos estos elementos no estabilizados, y no integrados a una formación totalizante, permiten ver los intersticios, las fracturas del relato nacional, y esto es particularmente aplicable a las novelas de Gustavo Escanlar: sus novelas “mcondizan” el imaginario nacional uruguayo desde una estética de la provocación y van proyectando la idea de un imaginario postnacional.

Lo narco aparece como un modelo cultural que es retomado considerando sólo algunos de los rasgos mencionados por Rincón: lo premoderno, en este caso, se observa en la exaltación del cuerpo en su dimensión carnavalesca.

Gustavo Escanlar es un escritor que no encuentra un lugar de privilegio en las historias literarias, y esto en parte se debe a su actitud irreverente y provocadora frente a la cultura uruguaya, expresada no sólo en sus novelas y artículos periodísticos sino también en los programas de televisión en los que le tocó ejercer como comunicador. Su recepción crítica puede observarse en algunos artículos periodísticos o blogs literarios.

El nombre de Escanlar no aparece muy contemplado en las reseñas de las literaturas uruguayas de la segunda mitad del siglo XX. Ramiro Sanchiz, en su artículo “Para tipos que no duermen por la noche”, sostiene que, a la hora de confeccionar un posible mapa de la literatura uruguaya, este narrador quedaría ubicado entre aquellos escritores llamados “cruces”, junto a Gabriel Peveroni, Felipe Polleri o Daniel Mella; y en el ámbito internacional, estaría junto a un Bukowski, Laiseca, Oyola, o Lamborghini (Sanchiz, 2015). Luis Bravo sitúa a Gustavo Escanlar dentro de lo que entiende como una “vertiente iconoclasta” donde la escritura actúa como un revulsivo frente a toda forma de corrección. Esta escritura revulsiva y contracultural posee los siguientes ingredientes: autorreferencialidad respecto a los referentes montevideanos; intertextualidad literaria, musical cinematográfica; una forma de fragmentarismo que permite que sus cuentos y capítulos se lean como parte de un mismo texto que se presenta en dosis. Según Bravo, esa dosis posee un “registro bajo, soez, irónico y paródico para con la “cultura” (la cultura oficial, la de izquierda, la progresista, la de buenas intenciones, la cultura culturosa); y la omnipresencia de lo adictivo: tv, drogas, sexo” (Bravo, 2012).

Todas estas características apuntalan la condición de “escritor “maldito”, adjetivo con el que ya de por sí se le reconoce una genealogía precisa a este novelista que buscó estar al margen de la cultura literaria canónica y oficial. Por lo general, en el escritor maldito se pueden encontrar los siguientes rasgos: 1) Abuso del alcohol y las drogas; 2) Aproximación a la locura, el crimen y la violencia como forma de oposición a la norma social establecida en la época; 3) El desarrollo de una vida bohemia, opuesta a los valores burgueses y al materialismo; 4) Cultivo de un arte libre y provocativo, alejado de las normas establecidas, en el que se incluyen temas considerados tabú por la sociedad; 5) Sus obras son bastante herméticas, plagadas de metáforas y simbolismos; 6) Estos escritores comúnmente mueren en forma prematura; 7) Son artistas incomprendidos, cuyo talento no es reconocido en vida, sino que se hacen famosos póstumamente. De todos estos rasgos, sin duda que la obra de Escanlar no podría ser pensada desde el hermetismo, ya que su prosa es muy directa al incorporar el lenguaje de la cultura masiva y de la jerga cotidiana. Otra diferencia que podemos encontrar consiste en que la aproximación al delito forma parte de la elaboración literaria de sus narraciones.

La ubicación en la vertiente contracultural se justifica por el simple hecho de que Escanlar fue un activo performer que en la mitad de los años ochenta, junto a otros escritores como Julio Inverso, desafiaban a la cultura oficial. Escanlar fue partícipe y co-organizador de la performance “Arte en la lona” (1988), uno de los actos performáticos fundadores de la contracultura de la pos-dictadura uruguaya. El título elegido se debe a la elección del lugar, el ring del Palermo Boxing Club, que representa un espacio desmarcado de la cultura oficial y letrada.

Aparte de su actuación como performer, en la década de los noventa, Alberto Fuguet lo incluyó en la antología *McOndo*, que reunía a un conjunto de escritores latinoamericanos que asumían una actitud abiertamente desafiante frente a la generación del Boom literario. Los jóvenes escritores que integran esa antología reivindican un imaginario latinoamericano opuesto al “Macondo”, el universo ficcional de Gabriel García Márquez que por antonomasia representa al realismo mágico. En el prólogo, un verdadero manifiesto del grupo, estos escritores reclaman un “McOndo” urbano, realista a secas, porque a su entender las ciudades latinoamericanas no tienen nada de mágico dado que vivimos en un universo superpoblado, contaminado, lleno de autopistas, TV-cable, McDonalds, computadores, condominios, hoteles cinco estrellas producto del narcotráfico, y barriadas pobres. Por otra parte, el grupo desconfía de toda ideología, particularmente del proyecto político de izquierda.

Este escritor “maldito” y contracultural es quien dinamita el universo letrado convencional apelando a la cultura visual, el cine, el comic y los videojuegos, tal como sucede en su novela *Oda al niño prostituto*, donde la integración de escritura y viñetas deslocaliza el lugar de la literatura llevándola a una zona de ambigüedad (Blixen, 1996 16). A partir de aquí, el ataque hacia las formas más anquilosadas de lo literario se constata a través de la incorporación de un lenguaje coloquial, jergal, arrabalero, o soez, como apuntaba Bravo, generando una literatura que se complace en la transgresión y en la provocación. Como veremos lo soez del lenguaje de Escanlar se observa en el hecho de nombrar sin ningún pudor las escenas de corte sexual, integrando de ese modo el lenguaje pornográfico. Paralelamente a esto, en sus novelas se ahonda en un universo juvenil marcado por la presencia de la droga. Droga, violencia y sexo van conformando una trilogía infernal cuyos componentes se retroalimentan. Y es en este punto en el que Escanlar se desmarca incluso de esa “gestualidad dionisiaca” que antes comentábamos; en sus novelas, la droga genera un nuevo territorio que poco o nada tiene que ver con las luchas de las generaciones pasadas. Un territorio narco donde el cuerpo tiene su lugar como zona de placer efímera.

Frente a estas palabras, podríamos preguntarnos qué sujetos, y fundamentalmente, qué cuerpos son los que aparecen delineados en esta lógica del delito. Este trabajo intenta

responder a esta pregunta, y tendrá en cuenta el hecho de que, como apunta Ludmer, en estas ficciones el delito es una línea de demarcación dentro de la literatura nacional al generar distintas capas, niveles, etc.

El planteo realizado por la autora puede ayudarnos a entender el fenómeno del narcotráfico como “ficción literaria”. Para Sustaita (2014), lo narco elabora una estética propia a partir de los cuerpos desarticulados. Por su parte, las ficciones literarias que se ocupan de este delito ofrecen determinada articulación de los cuerpos. A los cuerpos desmembrados de las víctimas de la violencia de pandillas, la ficción literaria responde con una articulación corporal carnavalesca. De acuerdo con esto, veremos que el delito genera determinados cuerpos “narcóticos” que llamaremos “cuerpos carnavalescos”.

Esta representación corporal puede ser considerada como parte de una línea de demarcación. La narcoestética ofrece un cuerpo otro de la nación: un cuerpo disidente que tiene ciertas implicancias políticas. En el apartado anterior, señalábamos que el cuerpo bárbaro e indisciplinado era aquello que la nación moderna buscaba conjurar. Debemos entender la emergencia de este mismo cuerpo indócil e irreverente como parte de la entrada a un imaginario posnacional.

La temática del narcotráfico surge como una expresión de escepticismo frente a la incapacidad o esterilidad de ciertas instituciones culturales, buena parte de ellas asociadas al Uruguay batllista (la Suiza de América). El debilitamiento de esos valores culturales que definieron la identidad uruguaya, y que hoy son vistos a través de una expresión tan despectiva como la uruguayez, tiene su contrapartida en la exaltación de una sexualidad más escatológica.

De acuerdo con lo anterior, el modelo narco aparece asociado a ciertas representaciones del cuerpo que fundan una moral y una territorialidad propia y divergente. Una narcotopía que toma el cuerpo como lugar en el que se operan ciertas apropiaciones y transgresiones como si lo narco inscribiera en su superficie su propio discurso irreverente. En lo que sigue, se observará cómo lo narco aparece como un modelo cultural incipiente en la literatura uruguaya y que se sostiene por la emergencia de un cuerpo carnavalesco.

Desde Bajtín conocemos la importancia que tiene lo fisiológico como parte del carnaval; gracias a este pensador, sabemos que las referencias a la orina, el excremento, y los órganos genitales son ambivalentes porque degradan por un lado, y renuevan por otro. Del mismo modo que Bajtín sostenía la existencia de un “vocabulario de la plaza pública” para referirse a un conjunto de groserías y vulgaridades que formaban parte de un lenguaje familiar, los personajes de las novelas de Escanlar articulan un lenguaje en el que tienen primacía aquellas imágenes relacionadas con lo orgánico. Si bien es cierto que no nos encontramos en la vieja plaza pública (a menos que tomemos la referencia espacial

del barrio como tal), estas viejas obscenidades son las que delimitan el territorio narco. Lo narco se apropia del cuerpo y lo somete a “degradaciones grotescas”, que como señala el propio Bajtín “siempre aluden directamente a lo ‘inferior’ corporal propiamente dicho, a la zona de los órganos genitales” (Bajtín, 1988 132-133). Vale decir, lo narco como modelo cultural es obsceno y escatológico, dos modalidades que como sabemos están asociadas al carnaval.

Lo narco es un topos carnavalesco que deconstruye el relato de la nación y nos desplaza hacia un imaginario posnacional. Al decir esto estoy pensando en la violencia directa que las bandas de narcos infligen a los ciudadanos y a la amenaza que supone respecto a la existencia del propio Estado, quien en la mayoría de los casos no puede controlar aquellos territorios dominados por los narcotraficantes.

La narcotopía, tal como la estamos presentando, acompaña con la risa la pregunta que Spivak y Butler se formulan en el ensayo *¿Quién le canta al Estado-Nación?* Las autoras, en este trabajo, se dedican a interrogar la inconsistencia del guion que une a Estado y Nación; buena parte de esas inconsistencias se ven en las consideraciones hechas al inicio por Butler cuando afirma lo siguiente: “Si el estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede desvincular. Y si el estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa si es que no poderosamente cierta versión de la nación, entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler y Spivak, 2009 45). En la cita transcrita puede observarse claramente cómo la nación supone una falsa comunidad imaginada o espiritual (para retomar las expresiones usadas por Anderson o Renan respectivamente), ya que dicha comunidad interpela por la fuerza a ciertos sujetos, pero no les provee una pertenencia jurídica. En la narrativa de Escanlar, justamente la idea de comunidad imaginada desaparece en *Estokolmo* a través de la exaltación del espacio del barrio, que como vimos es el sucedáneo de la plaza pública bajtiniana, acompañado de la exaltación de toda una cultura popular a través del lenguaje soez. En *La alemana*, el barrio tiende a desaparecer, pero la idea carnavalesca persiste en una forma más violenta porque supone la transformación del cuerpo en mercancía (una mercancía desmembrada o desarticulada por la violencia). Esto último, lo veremos particularmente en relación al personaje de Gala quien utiliza su propio cuerpo, y el de los demás, como una continuación del intercambio narcótico.

Carnaval, drogas y delito en los márgenes de la nación

En esta sección, se analizará a *Estokolmo* y *La alemana* como ficciones delictivas que se entrometen en un universo que no formaba parte del proyecto letrado que definía a la narrativa de la nación. Si bien en la literatura uruguaya podemos encontrar distintas novelas que se ocupan del delito (pienso en *Crónica de un crimen* de Justino Zavala

Muniz, aparecida en 1926 o en *Aviso a la población*, novela escrita por Clara Silva y publicada en 1964, entre los muchos ejemplos que se pueden citar), las dos novelas de Gustavo Escanlar incursionan en el delito para elaborar un nuevo relato de la nación. Este nuevo relato apela a una reescritura del discurso carnavalesco para exhibir las fracturas en las antiguas narrativas nacionales.

Estokolmo comienza con el discurso de un narrador interno, Marcelo, que da cuenta de los primeros signos de una rebelión cultural. La negación ocupa la primera parte de su intervención: “no soy el pibe de los mandados. Tampoco soy, ni ahí, el delivery boy de Mc Donalds” (Escanlar, 2014 9). Ese primer párrafo permite observar un recorrido por varias modelizaciones corporales: el cuerpo subordinado a la cadena productiva de la gran multinacional, que a su vez incluye al cliente (la gran familia tipo). Por otra parte, aparece el cuerpo del inmigrante italiano y el cuerpo del drogo. Los dos primeros representan a distintas formas del imaginario uruguayo; por un lado, Mc Donalds, expresión de un neoliberalismo global mostrado en su faz más insulsa; por otro lado, la figura del padre Tano que establece una remisión metonímica no sólo al inmigrante, sino también a su antiguo carácter fundacional. El personaje del tano que apenas sobrevive con su oficio de zapatero está representando la decadencia del modelo integrador batllista.

Parte del cuerpo abyecto emerge a partir del cuerpo asalariado del inmigrante. El pegamento, en ese pasaje, es un fragmento que deja de funcionar como material de trabajo para convertirse en un mecanismo de evasión. Es como si, simbólicamente, el pegamento esfumara de un plumazo toda una representación de modelo de país: el Uruguay como “Suiza de América”. Este imaginario cultural también será cuestionado en *La alemana*, cuando el narrador vincule la misteriosa valija que transporta el Alemán, y que supuestamente contiene el oro nazi, con una imagen del Uruguay contraria a los valores humanitarios de la igualdad entre los diferentes. Al decirse que Uruguay es la caja chica de Europa, el país aparece como “otra Suiza”, esto es, asociada al ocultamiento de las riquezas de los nazis (tal como se ha descubierto que ha hecho Suiza, ocultándose en su supuesta neutralidad).

El primer itinerario del narrador nos pone en contacto con una sucesión de fragmentos, restos de antiguas narrativas (la política y el fútbol) invadidos por otros hábitos de consumo como MTV. En esto último, encontramos la representación del cuerpo librado a los flujos discontinuos del zapping que permite confirmar la veracidad de lo afirmado por Sandino Núñez cuando sostiene que el capitalismo mediático realiza la utopía deleuziana del cuerpo sin órganos.

No obstante, el cuerpo narcótico por excelencia se desarrolla en la novela como una inversión carnavalesca del lema sesentista “sexo, droga y rockanroll”, tan representativo

del espíritu juvenil contestatario y que veía en las drogas y el sexo la posibilidad de hallar un espacio de libertad al margen del establishment. Para la cultura juvenil de los años sesenta, el sexo constituía una vía de apertura a nuevas formas de relaciones humanas que no se limitaban al plano físico.

En *Estokolmo* y en *La alemana*, todo pasa por el cuerpo porque es la expresión de una inmediatez necesaria. Ese grado de inmediatez puede observarse al inicio de la novela cuando tanto el Chole, el Seba, y Marcelo prueban la droga que suministra la Alemana (novia de Seba), aparte de elogiar la delicia del producto también se hace referencia a las virtudes físicas de la mujer. Y en las palabras de los jóvenes, el cuerpo de la Alemana es visto como cuerpo totalmente disponible para la satisfacción del deseo. Las metáforas que la relacionan con el mundo animal (“fiera”) o gastronómico (“jamón del medio”) dan cuenta de una representación de lo femenino donde la mujer es valorada de acuerdo con lo orgánico: “debe coger como las diosas”, dice el Chole (Escanlar, 2014 20).

Tanto la droga como el cuerpo son considerados en su inmediatez como medios de satisfacción momentánea. Esta relación que se establece entre el cuerpo y la droga dista mucho de aquella otra cultivada por la cultura juvenil de los años sesenta. Para la contracultura de los sesenta, la droga era entendida como parte de un pensamiento delirante que “favorecía la unión orgiástica entre las parcialidades separadas del intelecto, iniciando así la condición primaria de una fecundación, que es la integración de opuestos en una unidad autónoma” (Britto García, 2005 67). En este plano, la droga constituye un medio expansivo de la conciencia para permitirle al individuo alcanzar sus propias peculiaridades humanas, rechazando de este modo toda forma de lógica unilateral.

Pero en la novela de Escanlar, estamos lejos de esta modalidad orgiástica y dionisiaca, en su lugar emerge una fiesta de lo efímero. Y de hecho, los preparativos para el asalto nos ponen en contacto con una versión de esta trilogía desintegradora de aquellos viejos valores.

El rock es otro elemento muy presente en la novela. Los jóvenes prefieren particularmente la música de los Redondos, grupo musical argentino que retoma en sus letras todo un ideal arrabalero propio del tango y permite distintos niveles de identificación. Por un lado, existe una identificación grupal y social dado que ellos se ven a sí mismos como outsiders. Por otro lado, sus letras punzantes que están a medio camino entre el tango y el rock, ofrece un estimulante propicio para la acción delictiva. De las letras de los redondos emerge la épica de un cuerpo arrabalero que podría representar una modalidad premoderna asociada a la defensa del barrio como espacio que se superpone a las grandes metrópolis. Esta opción artística por el grupo Patricio Rey y los Redonditos de Ricota es inseparable de ese nuevo entramado social que sostiene a las narrativas de la nación

de los años noventa. Gustavo Verdesio sostiene que el “rock chabón” (nombre con el que se lo conoció en Argentina) proviene del conurbano bonaerense y está representado “por jóvenes de clases sociales menos privilegiadas que las que predominaron en la historia previa del rock argentino” (88). Aparte de esto, Verdesio agrega que “En él, se dan la mano la estética y la ética predominante en las canchas y los estadios de fútbol con el ethos que caracteriza a los recitales de rock” (Verdesio, 2017 88, 90). Los fans de estas bandas crearon un ethos integrado por ciertas imágenes identitarias, tales como el barrio, la patria chica de la infancia, la juventud, la delincuencia y el tráfico de drogas como única respuesta a un paisaje urbano desmoronado por la pobreza. Todas estas transformaciones permiten comprender cómo la noción de patria sufre sus alteraciones al abandonar las viejas formas del relato totalizador, para incorporar ciertas expresiones premodernas visibles en la exaltación de la “tribu” o la “banda”. De hecho la identificación con el fútbol es lo que marca la gran diferencia con las primeras promociones del rock nacional, ya que éstas veían en este deporte la presencia del mercado.

El barrio es pensado como un territorio liberado, y una de las expresiones de esa liberación es el cuerpo escatológico del delincuente porque impone una exaltación de lo orgánico, del cuerpo en sus expresiones fisiológicas más abyectas. En *Estokolmo*, este discurso carnavalesco es manifestado por Marcelo cuando decide criticar al barrio Malvín porque lo considera “un típico barrio de tipos chetos y minas franelas” (24). Este barrio es atacado como bastión de cierto grado de riqueza y poder económico. El barrio Malvín, ubicado en una zona privilegiada de Montevideo sobre la rambla capitalina, fue una antigua zona de veraneo, y en la actualidad residen políticos de izquierda, escritores como cantantes populares. Además, se trata de un barrio identificado con muchas manifestaciones populares como el propio carnaval. La conjunción de todas estas características convirtió al barrio en un importante reducto de resistencia contra la dictadura cívico-militar uruguaya.

Estas inversiones que exaltan un cuerpo despojado de toda dignidad social se resume en una frase dicha por Marcelo: “Ya no hay nada como el fumo en las noches de carnaval” (Escanlar, 2014 24). La frase ya propone una contaminación de la idea de carnaval mediante la introducción del elemento narcótico, el fumo, que supone una nueva inversión que escapa al tradicional disfraz. Por otra parte, Marcelo señala que el carnaval se vuelve atractivo porque “se llena de minitas de los mil barrios montevideanos” (Escanlar, 2014 24). El carnaval halla su apogeo en el bar Michigan (uno de los lugares más emblemáticos del barrio), lugar de reunión de artistas de televisión, cantantes y carnavaleros. Los bares forman parte de toda una tradición rioplatense que exalta un ideal de vida bohemia. Pero esa escenificación comunitaria e igualitaria se interrumpe con la entrada de los muchachos que al sobornar a Luis, el mozo del bar, hacen funcionar otro canal de sociabilidad que tiene que ver con lo delictivo.

Tanto para Marcelo como para el Seba, Malvín es identificado como un barrio cheto, llevando esta categoría al nivel del lenguaje como demarcación territorial y cultural. Pero la incursión de los personajes plantea una búsqueda diferente, el barrio entendido de acuerdo con relaciones más horizontales y menos jerárquicas entre las personas. El bar Michigan, funciona en parte, como un espacio representativo de ese tipo de aspiraciones.

En el capítulo 21 se nos ofrece un verdadero posicionamiento al respecto cuando el narrador establece diferencias entre el lenguaje eufemístico y un lenguaje más llano y directo:

Demonio era rara. Hace de todo, no tiene ningún problema para coger ni para robar ni para transar. Pero no puede hablar de esas cosas. En vez de decir 'estaba chupándole la pija al Seba', te va a decir 'tenía la boca ocupada'. En vez de decir 'hicimos una transa de dos gambas', te va a decir, solamente, 'salió aquello' Jamás va a decir que afaná algo, a lo sumo te explica que 'lo pidió prestado'. Mi vieja era igual: no decía 'cáncer de ovario', decía 'algo malo allá abajo'. Nunca dijo que Pochito era puto. Para ella era 'divino'. En la época de mi vieja, para decir que alguien cogía con alguien se decía 'andan juntos'. Ahora se dice 'están saliendo'. No entiendo por qué la gente les tiene tanto miedo a las palabras. Por eso, como dice el Seba cuando cita a Verdaguer, es mucho mejor cuando la gente sabe pocas palabras, así no recurre a sinónimos boludos. Cagar es cagar. Nada de ir de cuerpo, ni de defecar, ni de hacer sus necesidades. Ni de popó. El uso de sinónimos te da idea de la clase social de la gente: cuantos más usan, más estirados son. O más cagones (Escanlar, 2014 67)

Por estas razones, la noción de barrio defendida por Marcelo y Seba apuesta a una convocatoria del cuerpo que se da en el propio lenguaje. La preferencia por el lenguaje fisiológico da cuenta de cierto éxtasis de la obscenidad equiparable a ese otro éxtasis provocado por las drogas. Toda forma de refinamiento o cuidado verbal es vista por los personajes como un adormecimiento vital, una sumisión al conformismo social burgués o al espíritu de la clase media. Las llamadas "malas palabras" son buscadas por su fuerza evocadora, su intensidad referencial y visual. De esa forma lo entiende el psicoanalista argentino Ariel Arango en su estudio *Las malas palabras*.

El lenguaje escatológico va deviniendo una épica porque la metáfora "cagón" plantea una diferencia que intenta fundamentar la valentía en la capacidad o el arrojo para enfrentarse a lo que esas mismas palabras pueden ofrecernos con toda su vivacidad. Los burgueses tan afectos a tecnologías del puritanismo serían cagones y, por tanto, cobardes porque no son capaces de enfrentarse a la abyección de las palabras.

Por otra parte, la defensa de la obscenidad funciona como un ataque virulento a una de las instituciones más preciadas por el Uruguay: la educación. El modelo de educación batllista y arielista, asociado a la igualdad de oportunidades y a la posibilidad

de ascenso social, es desmentido por las palabras del Seba: “Porque te diste cuenta de que si seguías estudiando no ibas a ser lo que vendieron, un profesional culto y con guita, un burgués de mierda” (73).

Tanto el Seba como Marcelo, son personajes letrados desengañados y escépticos del mundo académico, pero que no dudan en utilizar su cultura letrada para “capturar el cuerpo del delincuente”. De un modo similar al razonamiento propuesto por Josefina Ludmer para el caso de la gauchesca, la convocatoria al cuerpo del delito posee su costado contestatario. La elección de Rubem Fonseca, por parte de Seba, fortalece este costado letrado y la concepción del delito como práctica desarticuladora de las instituciones.

La trilogía sexo, droga y rockanroll, constituye una forma residual que hace irrisión de ciertos íconos de la riqueza, de la cultura popular (carnaval, canto popular, etc.). Por eso, el secuestro y el pedido de rescate nada tiene que ver con la opulencia porque los personajes ya renunciaron a ello: el secuestro es una forma de violencia simbólica. Los capítulos 8 y 9 que dan cuenta de la incursión de las jóvenes en una fiesta privada en el suntuoso barrio Carrasco nos permite ver ese ejercicio de la violencia simbólica que acompaña a su vez la propia violencia sobre los cuerpos. Inmediatamente, la perspectiva carnavalesca se adueña de la situación cuando el narrador describe a los invitados:

No te miento, habría cien o doscientas personas y, calculando grosso modo, cien o doscientas lucas verdes. Políticos, tipos de la tele, colados. Todos enojados hasta el orto. Las minas, todas de tobillos finos, con unos vestidos escotados que mostraban pedazos de teta y te calentaban más que si las mostraran enteras. Los tipos vestidos igual, aburridos. Yo me sentía como un guerrillero peruano en casa del embajador de Japón. Tener en tus manos como a doscientos ricachos, qué placer.

Desde ahí, desde la parte de atrás del jardín, veíamos todo. La fiesta ya estaba entrando en la etapa del desconche, cuando los veteranos están en pedo, las cuarentaipico empiezan a desesperarse por llevarse a alguien a la cama, los treintaipico están saturados de merca y quieren pelear y las pendejas veintipico empiezan a aburrirse y piensan dónde ir a pasar histriquéando el resto de la noche. (Escanlar, 2014 30)

Si bien las primeras frases se dedican a marcar el status social y económico de los invitados, el valor monetario es desplazado en favor de las consideraciones corporales como puede verse en las expresiones “enjoyados hasta el orto”, “todas de vestidos finos, con unos vestidos escotados que mostraban pedazos de tetas”. Todo esto configura una estética corporal grotesca que merced a una fuerte referencia a lo sexual impone la inversión y la disminución social de aquellos que en la vida cotidiana ocupan lugares jerárquicos. Y esa inversión apela a los rasgos corporales comunes a todos los seres humanos. Aquí se operaría lo carnavalesco como desarticulación simbólica del cuerpo,

de acuerdo con lo apuntado previamente por Sustaita. Posteriormente, el secuestro de la muchacha continúa la exaltación del cuerpo carnavalesco: la droga y la sexualidad desenfrenada se entremezclan hasta confundirse.

El barrio, como territorio liberado, pone en escena un carnaval mucho más largo que el concurso de carnaval uruguayo en el que desfilan los superhéroes de barrio, la droga, el rock de los Redondos y Charlie García en su forma dadaísta, antisistema y el sexo en su expresión no menos efímera. El espacio barrial es un ingrediente importante en esta cultura carnavalesca, porque el elogio del barrio, con sus “superhéroes”, es el equivalente de la plaza bajtiniana. Todavía no encontramos a los capos grandes de la droga, los “grosos”, tal es así que en el capítulo 3 de la novela, se menciona como al pasar que Darwin y su padre están presos en Santiago Vázquez por no haber querido arreglar por diez lucas.

En *Estokolmo*, entonces, encontramos una épica carnavalesca donde el crimen es presentado como una acción política orientada al cuestionamiento de un sistema de valores precisos: la cultura política democrática (ensañándose, particularmente con aquellos principios señeros de la izquierda sesentista) y los valores de la burguesía en general.

En la novela *La alemana*, el gran cambio producido tiene que ver con el abandono de ese lirismo barrial encarnado por los jóvenes. Este mismo cambio es perceptible en el Seba, quien luego de convertirse en pareja de Gala, ya no sale tanto con sus amigos a robar. El barrio es desplazado por el narcotráfico global y corporativo representado por los Necesaire. Esto último lleva a que la exaltación del cuerpo que hace a la estética carnavalesca asuma otras modalidades. El cuerpo se convierte en un objeto más de intercambio, y esto lo podemos ver en el itinerario desarrollado por Otto, el Alemán; en Gala y sus relaciones con Roberto, el Pardo Colacao y Darwin Necesaire.

El segmento 0, titulado con cierta ironía “Todos detrás de Momo”, el narrador interno, Marcelo, ofrece su visión crítica sobre el carnaval transformado en mercancía de consumo turístico. La reflexión expuesta por el narrador sirve para representar el delito como algo “legítimo”. Lo primero que puede llamar la atención es el carácter reparador de esta acción delictiva. Decíamos que el carnaval se fue convirtiendo en una mercancía, un producto comercial; con esta transformación se produjo una fractura entre los actores (aquellos que participan directamente en el espectáculo carnavalesco) y el público que es relegado a la mera posición del espectador. Un espectador que, al decir del propio Marcelo al inicio de la novela, compra estampitas. Entonces, nada más lejos de la forma popular del carnaval que el carnaval montevideano. Y cuando digo “popular”, estoy pensando en aquella anulación de fronteras entre el escenario y el público que, según Bajtín, constituía la esencia del carnaval en la Edad Media.

Así cuando los jóvenes, el Seba, el Chole, Marcelo y la propia Gala, deciden incursionar en las Llamadas para robar a los turistas, están realizando una acción delictiva carnavalesca. En principio, la acción es carnavalesca porque ellos no se limitan a la condición de espectadores y asisten a la fiesta popular convirtiéndose en actores: el delito anula las fronteras entre escenario y público.

La anulación de las fronteras es también provocada por el empleo de otro recurso carnavalesco: el disfraz. Para fingir que son travestis, los muchachos utilizan prendas femeninas que pertenecieron a la madre del Seba. La indumentaria posee un doble valor simbólico al posibilitar, por un lado, la venganza por la muerte violenta sufrida por la madre del Seba, y por otro, se parodia a la moda juvenil de los años sesenta. Así lo presenta Marcelo:

Los vestidos no estaban mal. Eran medio cómicos, onda para una fiesta de disfraces o para regalarle a algún estudiante de teatro, a algún brisco que te quisieras coger. Se ve que habían sido de la vieja del Seba; de alguna tía medio rapidonga, de repente, de esas tías medio putón que están en todas las familias, la oveja negra de la casa, la envidiada. Eran pilchas tipo Sony and Cher, seguro que estaban encanutadas en ese ropero desde el día que mataron a Liber Arce. Desde Musicación 4 1/2, aquel concierto hippy que ni ahí si lo escuchás ahora (Escanlar, 2015 11)

En esta cita, el narrador pasa su mirada desacralizadora por distintos niveles, desde lo familiar, lo pop mediático y lo político. Quizás la identificación con las ropas de los travestis no debería llamar la atención si consideramos que el travestismo se caracteriza por extremar y exagerar lo femenino. Por otra parte, la representación de lo familiar a través de una tía con moral liviana, constituye una sátira a la familia tradicional. Pero lo más importante, a nuestro entender, es el vínculo metonímico entre las pilchas y las figuras del pop como Sony and Cher, que establece una referencia cultural precisa: los años sesenta y la representación mediática del hippismo. Más adelante, las hipérbolas empleadas, en el que se señalan referencias políticas precisas (Liber Arce, Musicación) nos hacen ver cómo la novela intenta ridiculizar todo un imaginario juvenil de esa década.

Y es posible que exista alguna conexión entre dichas referencias metonímicas y el carnaval convertido en espectáculo turístico comercial. Porque, en definitiva, las Llamadas son “un invento para transar y curtir y robar guita dándole estampitas a los turistas, a los universitarios, a los excomunistas que curran de publicistas” (Escanlar, 2015 7) En este último caso, los comunistas que desarrollan ciertas luchas políticas son los que ahora devenidos publicistas también se aprovechan de este espectáculo.

El asalto planificado por el Seba y la Alemana, constituye una inversión propia del carnaval. Y en esa nueva fiesta, encontramos unos “asaltantes con patentes” (una de las murgas más tradicionales y populares de Uruguay) porque siguen las leyes del antiguo carnaval que fueron abandonados por la fiesta popular uruguaya.

Aparte de la travestización como técnica corporal para llevar a cabo el robo a los turistas, los muchachos apelan a otra técnica carnavalesca: el fútbol. Como los turistas abordados son brasileños, el narrador no pierde oportunidad de relatar el episodio como si se tratara de un clásico entre dos grandes rivales deportivos. Desde el inicio, los brasileños son escarnecidos al ser referidos con los nombres de jugadores famosos como Ronaldinho, Rivelinho, Jairzinho, Pelé; los nombres son objeto de la desentronización carnavalesca porque la risa es generada a partir de un juego de aliteraciones que marca la indistinción. Otro elemento que resulta parodiado es el toqueteo, táctica de juego que hizo famosos a los brasileños a nivel mundial, queda degradado al desplazarse hacia la esfera de lo sexual.

El final del episodio es narrado apelando a dos manifestaciones de la cultura mediática. Este nuevo lenguaje de la “plaza pública” es usado en forma constante en este McOndo. Este lenguaje proveniente de la cultura mediática se convierte en el nuevo mito que ya no busca un relato de los orígenes en un tiempo sin tiempo. De este modo, se produce un abandono de aquellas formas míticas que caracterizaban a la narrativa del Boom, optándose por otras formas próximas a las manifestaciones de la cultura masiva. Según Barthes, el mito es hoy un “habla” o “un modo de significar”, incluyendo en estos mitos contemporáneos tanto a la fotografía como la publicidad (Barthes, 1999 118).

La primera expresión de la cultura mediática se introduce a través de la intertextualidad cinematográfica y literaria, al apropiarse de una escena de la película “Cantando bajo la lluvia”, pero a través de la reescritura literaria de la novela *La naranja mecánica*. Esta última referencia es importante porque se relaciona con el contexto de la violencia juvenil. La segunda manifestación de la cultura mediática corresponde nuevamente con la retórica futbolística. Ya habíamos visto de qué forma los brasileños eran escarnecidos mediante los nombres de jugadores famosos. Pero ahora el narrador decide recordar el episodio de la final del campeonato del mundo Francia '98: “Los brasileños parecían Ronaldinho la tarde de la final con Francia, ¿te acordás? Primero baile, después cagazo y, al final, convulsiones. A nosotros nos fue mejor que a los franceses. Cuatro a cero” (Escanlar, 2015 21). Son varios los elementos carnavalescos presentes en esta descripción, en primer lugar, mediante la comparación con Ronaldinho, los brasileños son elevados jerárquicamente. Esto forma parte de los distintos juegos de entronizaciones y desentronizaciones, pero en este caso, la entronización opera de una forma muy particular: la imagen de Ronaldinho comparece desde una circunstancia deportiva que no es la más agraciada, ya que se recuerda uno de los momentos menos memorables de su carrera. Otro elemento carnavalesco que se añade a esta escena es lo orgánico, el cuerpo mostrado en sus manifestaciones fisiológicas, aunque en este caso lo corporal se da a través de expresiones como las “convulsiones” y el “cagazo”: el

cuerpo aquí aparece somatizando el miedo y la falta de valentía para afrontar situaciones adversas. Las referencias a fenómenos orgánicos, sin embargo, se distancian de ese carácter ambivalente que definía la fiesta carnavalesca: en este caso no existe renacimiento ni renovación, sino lisa y llanamente humillación del otro. Ni siquiera lo excrementicio presente en la expresión obscena “cagazo” posee connotaciones liberadoras; en el lenguaje popular (y su uso es aplicable al fútbol, que como vimos aparece como una extensión natural del carnaval), “cagazo” o “cagado”, constituye una metáfora que refiere a la falta de valentía, lo que representa una disminución respecto al modelo de la hombría.

En todo este pasaje, lo que puede notarse es una inversión de la fiesta carnavalesca, porque en esta representación se toman elementos característicos de la fiesta pero orientados en un sentido opuesto al que anima este tipo de ritual: la regeneración y la renovación a través de la exaltación del cuerpo es sustituida por el escarnio signado por una actitud destructiva hacia el otro. Quizás esta forma de actuar se justifica en lo que señala el propio narrador cuando afirma que “Somos hijos de puta, no hay caso. Llevamos la violencia adentro” (Escanlar, 2015 21). Aunque esa violencia se justifica a partir del odio inspirado por las Llamadas, porque implica una invasión del barrio en un sentido netamente cultural; en este caso, la palabra “invasión”, de por sí beligerante, apunta no sólo a señalar la presencia de personas extrañas, sino a la transformación de la fiesta de los negros en un espectáculo turístico. Como había señalado Cristina Míguez en el análisis que realiza sobre este episodio de la novela, el asalto constituye un acto político que modifica las relaciones de poder: los asaltantes se transforman en justicieros porque atacan a una fiesta que se ha convertido en motivo de explotación comercial (Míguez, 2009 18, 20). Se podría agregar que este acto político constituye irónicamente un “carnaval”.

Si bien el asalto es pensado como un acto “contracultural”, en el que aparecen en primer plano valores como el barrio en su sentido utópico e insular frente a la presencia de lo foráneo y que involucra a la explotación comercial de la fiesta carnavalesca, hacia el final del capítulo se produce otra inversión que resultará decisiva de aquí en adelante. Cuando los personajes llegan a la casa del Seba y la Alemana, el narrador dice que su amigo se transformó. Una vez terminado el asalto, la amistad entre los personajes (manifestación de la horizontalidad) es desplazada por una relación típica de hombres de negocios, y eso puede apreciarse en la forma con que la Alemana reparte los billetes mediante la comparación “como sacados de cajero automático” (Escanlar, 2015 22). Finalizado el asalto, se restablecen las jerarquizaciones naturales que separan a los antiguos amigos, y esto incide en la representación de lo narco pensado inicialmente como algo festivo y desacralizador, y que luego de este asalto simplemente es concebido

como una mercancía. La finalización de este episodio de acuerdo con las convenciones de los negocios plantea, entonces, una frontera entre el delito entendido como una acción típica de un Robín Hood moderno y el delito entendido desde una óptica mercantil. De hecho, el “Adiós, carnaval”, dicho por el narrador, constituye una vuelta a la normalidad de lo cotidiano marcado por las diferencias jerárquicas, incluyendo el uso de la violencia para el sometimiento del otro.

Una vez terminada esta concepción contracultural del delito, *La alemana* ingresa en el fenómeno narco entendido desde su óptica más capitalista. Esto quiere decir que la droga es concebida como una mercancía, y no sólo ella sino todo lo que la rodea inclusive las propias personas. Esta segunda forma de lo narco da lugar a otro forma del carnaval bastante diferente: en este caso, lo narco apela a la parodia de aquellas formas institucionales que estaban provistas de cierto prestigio, como por ejemplo, la política.

La primer manifestación de este fenómeno, lo vemos en la historia de Gladys y Mario. Éste último, aparece como un dealer que camufla su actividad delictiva fingiendo ser un hombre de barrio, trabajador de oficina y esposo ejemplar. La descripción que hace del personaje constituye una verdadera parodia del votante de izquierda representativo de las clases más populares. Su cuerpo es presentado como un verdadero collage caricaturesco en el que coexisten distintas referencias deportivas y políticas del momento (calcomanías de Peñarol, el dibujo de Morena, buzo gastado, la bandera con la firma de Seregni, etc.) (Escandar, 2015 24,25). Todo ello constituye una mascarada del narcotráfico.

Más adelante, en la entrega 12, cuando el narrador describa los inicios de los Necesaire en el negocio del narcotráfico lo hará a través de la inversión carnavalesca de la prensa, considerada como el cuarto poder. Allí el narrador describe el vínculo de los canillitas (los vendedores de diarios) y el comercio de estupefacientes que circulaba oculto en los paquetes de revistas como *Jaque* o *Brecha*. El ámbito periodístico y político resultan objeto de sendas parodias, porque el narrador ubica la llegada de la cocaína a Montevideo en los años ochenta. Esta década es muy importante en la historia del Uruguay porque es el inicio del período de transición hacia la recuperación democrática; a partir de los años ochenta, se desarrollan distintas manifestaciones políticas y estudiantiles, el plebiscito por el No, la Semana del Estudiante en la primavera del '83, etc. Pero todos estos acontecimientos sociales y políticos, se ven opacados por la enumeración de distintos periódicos representativos de las distintas facciones partidarias (*La Democracia*, *Brecha*, *Jaque*) que mediante una operación carnavalesca son vaciados de sus contenidos políticos y rebajados a meros instrumentos o medios para el tráfico ilícito de drogas.

Por otra parte, los distintos segmentos de la novela ofrecen pasajes en los que el mundo académico o político resulta disminuido frente a una ética que funde el universo narcótico y carnavalesco. Antes de examinar algunos ejemplos de este nuevo “mundo

al revés” propuesto, debemos recordar que los Necesaire extienden su dominio hacia distintas esferas de la cultura popular como el deporte o el carnaval. Respecto a esto último, los hermanos aparecen como dueños de las dos murgas que todos los años se disputan el primer premio, distribuyéndose la victoria gracias a la intervención de jurados que actúan bajo soborno o amenazas. A través de estas manipulaciones y amenazas se ataca entre otros a la figura del intelectual o el letrado que ocasionalmente puede intervenir como integrante del jurado: “¿Vos vas a criticar las letras de nuestras murgas? ¿Vos, que decís que sos poeta y escribiste un solo libro que no leyó ni tu vieja, nos vas a criticar a nosotros? Mi hermano mismo hizo las letras y es carnavalero de toda la vida, es bien de pueblo mi hermano, tiene la única escuela que sirve, la de la calle, y vos te crees que sos más que él, intelectualito de mierda, hijo de puta” (Escanlar, 2015 62).

Utilizando la técnica del discurso referido, el narrador cita las palabras de Darwin que resumen toda una posición ideológica en torno a la dicotomía cultura letrada o cultura popular, que no sería otra cosa que la continuación de un antiguo debate reinstalado en otras circunstancias más posmodernas: la barbarie vuelve por su fueros y desafía las estructuras anquilosadas y aletargadas de la civilización. La cita, por otra parte, nos muestra cómo el personaje se vale de la inversión carnavalesca, el juego de entronización y desentronización, por el cual la figura del intelectual que integra el jurado es degradada frente a la sabiduría popular representada por el Pirola, el hermano de Darwin. Además la diferencia entre las dos formas de cultura queda bien explicitada cuando el personaje elogia y exalta “la universidad de la calle”, remedo de la sabiduría popular y callejera que en el Río de la Plata muchos se precian de tener e incluso la enarbolan como una gran autoridad que supera y desplaza a la cultura universitaria.

Un ejemplo similar a éste, lo vemos tras el asesinato del Alemán, cuando la investigación periodística llevada adelante por el diario *La República* es bloqueada mediante coimas y amenazas al periodista que estaba encargado de la investigación. En este caso la figura del periodista comprometido es escarnecido, primero al comparárselo con José Luis Cabezas, fotógrafo argentino asesinado mientras investigaba a Yabrán (mafioso vinculado a los fenómenos de corrupción del gobierno menemista). En segundo lugar, para describir el miedo experimentado por dicho periodista, el narrador apela nuevamente al lenguaje escatológico al decirnos que “se cagó hasta las patas y largó todo” (Escanlar, 2015 66). Y en una especie de reflexión moral que opera como una forma de crítica social a ciertos sectores de la sociedad uruguaya, el narrador señala que “No fue partido: cualquiera asusta a un pibito hijo de papá que estudió en la ORT, que pagó diez o quince lucas por el título, a quien la fe en el cuarto poder le habrá durado dos, tres días” (Escanlar, 2015 66). Aquí la expresión “no fue partido”, vuelve a instalar la dimensión del juego como estrategia carnavalesca (en este caso, hace referencia al

fútbol), y a través de él, se desentroniza no sólo a la figura intelectual del periodista sino también a una clase social que, debido a su poder económico, puede acceder a una educación de lujo.

El propio personaje protagónico, Gala o la Alemana, es presentada al final de la novela como alguien que ya está de vuelta de los valores utópicos de la juventud idealista de los sesenta. Al decir que ella lo conoció todo, que estuvo presente en el Mayo francés y en Woodstock, que vivió como una hippy con músicos bohemios, se nos presenta una fusión entre lo sexual y lo narcótico como una expresión de una idealidad orgiástica. La caída del Muro de Berlín, momento en que conoce al Alemán quien la introduce en otro ambiente totalmente diferente, provoca un cambio en ella que tiene que ver con un nuevo uso del cuerpo. De la exaltación del sexo libre, pasamos a la exaltación del sexo como mercancía que implica a su vez un uso del poder. Hablamos de poder porque la gran habilidad de Gala es la de saber manipular el deseo del otro convirtiéndose en un objeto de deseo, en un cuerpo mercancía. La mujer que administra un cabaret en el que cuenta con *streakers*, es la misma que como él dice el propio narrador “sabía cuándo ceder”, y ese “saber ceder”, a primera vista parecería un acto de sumisión. Sin embargo, su actitud forma parte de la aceptación del consejo dado por Otto cuando la conoció tras la caída del muro:

Una de las primeras cosas que Otto le enseñó fue que no tenía que estar sola, que siempre se buscara a alguien que la cuidara. Que, si quiere conocer el lado salvaje *–the wilde side–*, por más pesada que sea y aunque todos le tengan miedo y la respeten, no puede sobrevivir mucho tiempo sin un hombre.

Después de que cayó el Seba, ella sabía lo que tenía que hacer. No quiso conseguirse otro novio. Quería al Seba y le quería ser fiel, como le había sido fiel al Alemán. La fidelidad pasa por la cabeza, no por la concha. No era cuestión de no coger con nadie: era cuestión de no querer a nadie, de no querer enamorarse, porque enamorarse es cuestión de voluntad y no otra cosa. Además, en el barrio no había nadie como el Seba. Como dijo Daniela Cardone, ‘los hombres son unos dormidos’. Eso es filosofía, qué me van a hablar de Unamuno, Vaz Ferreira o Foucault (Escanlar, 2015 80,81)

El personaje Otto es importante porque produce la transición del imaginario alucinógeno más dionisiaco, propio de la cultura juvenil de los años sesenta, a otro vinculado con el imaginario mercantil del narcotráfico. Y como ya vimos, esa transición está perfectamente delimitada por un acontecimiento histórico preciso: la caída del muro de Berlín. En ese pasaje, resulta ilustrativa la expresión usada por el propio Otto, “el lado salvaje”, justamente una expresión que identifica a buena parte de aquellas experiencias alucinógenas de la cultura juvenil sesentista y que aquí es reorientada hacia el contexto de la violencia narco. Por lo tanto, la expresión es deformada y, por tanto, vaciada de su contenido original.

En el pasaje transcripto el imaginario libertario del cuerpo que antepone sus satisfacciones y deseos frente a toda forma de responsabilidad moral, es reinterpretada aquí a través de su cosificación mercantil. De esta manera, valores culturales que todos aceptamos como el amor o la fidelidad, son escarnecidos a través de la cita de las palabras de Daniela Cardone (famosa modelo argentina e integrante de la farándula porteña de los años noventa) que son estimadas con mayor importancia frente a la representación del saber letrado universitario ejemplificados en pensadores como Foucault, Unamuno o Vaz Ferreira. La exaltación fisiológica del cuerpo desaloja a las especulaciones filosóficas elevadas, y que por tanto, no están al alcance del ciudadano corriente. No hay que olvidar que esta oposición entre la cultura letrada y la cultura mediática es una constante en las dos novelas, ya que el autor apela al conocimiento que posee su lector de todas estas manifestaciones de la cultura mediática y juega con ella para crear un escenario carnavalesco.

Pero en este caso, lo que resulta decisivo es la concepción del cuerpo desde la desmesura y la escatología. Esta representación del cuerpo, como ya se ha señalado, no parece ser muy diferente de la idea del cuerpo mutilado propuesta por Sustaita en relación a la estética visual de lo narco. Si lo narco es un cuerpo mutilado, entonces, no puede sorprendernos el lenguaje soez empleado por Escanlar para describirnos los encuentros sexuales entre Gala y Darwin.

El acto sexual es descripto como una relación de poder o de dominio. Si bien quien exige el sexo como pago por la protección ofrecida, el narrador da cuenta del encuentro sexual privilegiando la perspectiva de Gala:

No se imaginaba que un tipo tan gordo se la pudiera coger tan bien. Mejor que el Alemán, mejor que el Seba, mejor que cualquiera de treinta o cuarenta machos –no se acordaba, hacía tiempo que había perdido la cuenta– que se cogió en su vida. No demostró placer ni sorpresa. El arte de la guerra. Le sacó toda la leche con la boca. Lo dejó muerto. ‘Qué verga que tenés, gordito’, pensó, encantada. Pero disimuló. No se lo dijo. General Electric, las mejores heladeras. Y alemanas (Escanlar, 2015 81)

La descripción del acto sexual muestra a las claras que ese “saber ceder” no implica una sumisión por parte de ella. Si bien el narrador, mantiene cierta visión tradicional del sexo, en el sentido de adjudicarle al hombre el papel de promotor del placer, Gala se esfuerza por no demostrar el placer experimentado con ese hombre; para ella la frialdad es una postura alemana que forma parte del arte de guerra. Además, ella invierte la relación de poder instaurando un escenario carnavalesco cuando elogia su órgano sexual llamándolo “gordito” y comparándolo con las heladeras alemanas. Darwin, es por tanto escarnecido por Gala, haciéndole creer que tiene el dominio, y situándolo en un plano grotesco. Esta escena puede funcionar como una anticipación de la victoria de Gala al final de la novela cuando desde el aeropuerto lo llama por teléfono.

No es la primera vez que Gala hace uso del cuerpo del otro. Apenas llegada a Montevideo, Gala se dedica a “instalar el bisnes”, y al mismo tiempo se apropia sexualmente del cuerpo de Roberto en lo que el narrador denomina como “una clase magistral de kama Sutra ario”. La metáfora permite comprender de qué forma Gala toma la iniciativa en materia sexual y ejerce el control de la misma. Otra metáfora de cuño carnavalesco, como la referencia al “bautismo” o la “leche bendita”, permite describir las distintas escenas de sus encuentros sexuales como una verdadera orgía. La relación entre los personajes nos hace ver, por un lado, cómo la Alemana actúa con cálculo ya que la relación sólo duró tres semanas, esto es, el tiempo necesario para embarazarse. El reverso de esta escena la encontramos en el segmento 26 en el que el acto sexual es encarado como una forma de venganza. Aquí la forma carnavalesca no sólo está dada por el empleo de verbos que trasuntan cierta violencia (“lo violó” o “se lo estaba garchando”), sino también por la referencia a un ícono cinematográfico como Sharon Stone o Lorena Bobbit.

Antes de conocer a Gladys y a Gala, Roberto hacía uso del cuerpo del otro, en este caso de Ulises, a quien Roberto le ofrece un servicio sexual a cambio de dinero que luego será utilizado para comprar droga. Ulises es un personaje interesante por el costado político que posee: el narrador lo describe como “refacho”, y que había sido secuestrado en dos ocasiones por los tupamaros. Bajo el nombre de Ulises podemos reconocer a Ulises Pereyra Reverbel, ex diputado colorado y presidente de UTE, un hombre muy cercano al presidente Jorge Pacheco Areco. Otra vez, en una ráfaga lo político ingresa en condiciones degradadas dado que con este personaje se insinúa un vínculo secreto entre el sistema político de la vieja oligarquía y la corrupción moral en que ésta cayó. La descripción grotesca del cuerpo de Ulises en el que el narrador no escatima cierta truculencia cuando lo presenta en su decadencia.

Los personajes se representan en forma “mutilada” al privilegiar aquellas partes del cuerpo que remiten directamente a la sexualidad como consumo. Es lo que hace Gala cuando toma el cuerpo de Darwin y lo reduce a ciertas partes como su órgano sexual. Si el carnaval aspiraba a una inversión de categorías en base a la exaltación de lo orgánico, aquí esta operación se cumple en un sentido negativo. Porque el cambio se produce a partir del abandono de esa utopía igualitaria propia del realismo grotesco. La obscenidad del carnaval promovía un ideal de igualdad que aquí no se alcanza.

En otras palabras, cuando lo narco se apropia del carnaval, apela a una cultura pre-moderna pero al mismo tiempo la vacía de su cometido esencial. Ya no encontramos una desmesura del cuerpo grotesco que aspire a una igualdad y que haga tabla rasa de las diferencias sociales; en su lugar, vemos la obscenidad del cuerpo desde su mutilación simbólica. En esta estética mutilada, sexo y droga se combinan neutralizando la euforia dionisiaca del rock.

Bibliografía citada

- Abad Faciolince, Héctor. "Estética y narcotráfico." 7 (1995): 6-7. Impreso.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1993. Impreso.
- Arango, Ariel. *Las malas palabras. Virtudes de la obscenidad*. Santa Fe: Acá, 2010. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Problemas en la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003. Impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Blixen, Carina. Prólogo, en: Alvaro J. Risso, Compilador. *La cara oculta de la luna. Narradores Jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología*. Montevideo: Linardi & Risso / Fundación Banco de Boston, 1996. Impreso.
- Bravo, Luis. "Julio Inverso y Gustavo Escanlar: la autoficción dionisiaca de los '90." *Ya te conté*. Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata, (2012) diciembre 28, <<http://www.yateconte.com/2012/12/julio-inverso-y-gustavo-escanlar.html>> (Visitado el 14/06/2016).
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*. La Habana: Colección Argos, 2005. Impreso.
- Echeverría, Bolívar. *Ilusiones de la modernidad*. México: UNAM, 1995. Impreso.
- Escanlar, Gustavo. *Estokolmo*. Montevideo: Criatura, 2014. Impreso.
- . *La alemana*. Montevideo: Criatura, 2015. Impreso.
- Fuguet, Alberto, y Sergio Gómez, eds. Prólogo a *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996. Impreso.
- García Canclini, Nestor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995. Impreso.
- González Stephan, Beatriz. "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano." *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Comps. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, y María Julia Daroqui. Caracas: Monte Ávila, 1994. Impreso.
- Hobsbawn, Erik. *Bandidos*. Barcelona: Crítica, 2001. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. Impreso.

- Michelena, Alejandro: “Escritores uruguayos en los 80 y 90. Variedad en la diversidad” <<https://www.facebook.com/notes/alejandro-daniel-michelena-bastarrica/escritores-uruguayos-de-los-80-y-90-variedad-en-la-diversidad/10155089194725153/>> (Visitado el 16 /06/2016)
- Miguez, Cristina. *Changing aesthetics, ethics, and politics in Latin American crime cinema and narrative*. Tesis doctoral presentada en la University of Michigan. <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/63686/crmiguez_1.pdf%3Fsequence%3D1> 2009. (Visitado el 20/07/2016).
- Moraña, Mabel. “La violencia en el deshielo. Imaginarios latinoamericanos post-nacionales después de la Guerra Fría.” *CM.H.LB. Caravelle* 86 (2006): 181-190. Impreso.
- Oliver, Felipe. “El fenómeno de la narconovela.” *Boca de Sapo. Arte, Literatura, Pensamiento* 17 (2014): 35-40. Impreso.
- Renan, Ernest. “¿Qué es una nación?” *Nación y narración*. Comp. Homi Bhabha. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Rincón, Omar (2013), “Todos llevamos un narco adentro. Un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad.” *MATRIZES* 2 (2013): 1-33. Impreso.
- Rivero, Elizabeth. *Visiones y re-visiones: El espacio de la nación en la narrativa uruguaya del retorno a la democracia*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Saúl Sosnowski. Department of Spanish and Portuguese. University of Maryland, 2005
<<http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/3200/umi-umd-3023.pdf;sequence=1>>
- Sanchiz, Ramiro. “Para tipos que no duermen por la noche.” *La Diaria* 18 junio 2015 <<http://lecturassrasantes.blogspot.com.uy/2015/07/gustavo-escanlar-la-alemana.html>>
- Sarlo, Beatriz. *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel, 1996. Impreso.
- Spivak, Gayatri, y Judith Butler. *¿Quién le canta al Estado-Nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Sustaita, Antonio. “El baile de las cabezas.” *Boca de Sapo. Arte, Literatura, Pensamiento*, 17 (2014): 2-7. Impreso.
- Verdesio, Gustavo. *No es sólo rock and roll*. Montevideo: Estuario, 2017. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.

Vivencia y transformación en la fantasmagoría alegórica de Baudelaire: un análisis benjaminiano

Thiago Souza Pimentel

(Universidad Nacional de La Matanza, Argentina)¹

Resumen: Planteando una crítica benjaminiana a la noción de *vivencia* (el término aquí empleado contempla ambas connotaciones: *Erlebnis* y *Erfahrung*) concerniente a la obra de Charles Baudelaire, discutiremos de qué manera el poeta, para quien *tout devient allégorie*, a través de este recurso pone de relieve a la condición del hombre moderno sojuzgado por la *técnica*. Desde una perspectiva metodológica anclada en el materialismo histórico de Walter Benjamin, nuestra hipótesis sostiene que, insertándose en un espacio de extrañamiento, el poeta-*flâneur* abandona el mundo circundante (que ve disiparse) para afincarse en uno interior, promoviendo así el levantamiento de un inventario fantasmagórico y recogiendo en los escombros de la ciudad los restos a los que atribuirá nuevos significados. Es esta, entonces, la *tarea* que asume el poeta, quien edificará sus versos a partir de los fragmentos que logra juntar, discerniendo lo elevado de lo banal. De esta forma abstraída de la tradición, al echar mano de una estética capaz de devolver en la forma del objeto alegórico el aura quitado por dicha fantasmagoría, Baudelaire hace emerger lo que trasciende y se destaca por encima de las vivencias, lo que se despega del tiempo lineal, restituyéndole a la poesía la posibilidad de la reinsertión en el ámbito de la historia.

Palabras clave: Teoría literaria; Materialismo histórico; Poesía; Walter Benjamin; Charles Baudelaire.

Abstract: By posing a Benjamin's critique to the notion of living (the term used here contemplates both connotations: *Erlebnis* and *Erfahrung*) related to the work of Charles Baudelaire, we will discuss how the poet, for whom *tout devient allégorie*, by means of this resource puts an emphasis on the condition of the modern man subjugated by the *technê*. From a methodological perspective anchored to the historical materialism of Walter Benjamin, our hypothesis claims that, by inserting himself in a bizarre space, the *poet-flâneur* leaves the surrounding world (that he sees vanishing) to settle down into an inner one, thus promoting the rise of a phantasmagoric inventory and gathering in

1. Docente de Portugués como Lengua Extranjera en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM), actualmente prepara la tesis titulada "Repetición recursiva. Influencia y presencia del «hobo» Jack Black en la obra de William S. Burroughs" para la obtención del título de Magíster de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas. Además de haber participado como expositor en congresos y jornadas, cuenta con trabajos publicados en libros y revistas académicas.

the city debris the remains that will carry new meanings. This is, then, the task that the poet assumes, who will create his verses from the fragments that he manages to gather, distinguishing the important from the trivial ones. It is from this abstracted way of the tradition, by resorting to an aesthetic that's able to restore in the form of the allegorical object the aura, taken away by said phantasmagory, that Baudelaire makes emerge what transcends and what stands out over the experiences, which it's separated from the linear time, restituting to poetry the possibility of the reintegration in the scope of history.

Keywords: Literary theory; Historical materialism; Poetry; Walter Benjamin; Charles Baudelaire.

Un “minúsculo cuerpo humano”. ¿Qué otra más fragilizada forma podría expresar la percepción que tiene el ser humano de sí mismo, arrojado sobre “un paisaje en que nada había permanecido inalterado” (Benjamin 2012b 214),² tras lo que le parecía ser el “ápice mayestático” de lo que la *técnica* había producido? Si quisiéramos alcanzar este hombre de la pos Primera Guerra, antes sería necesario trazarle un paralelo. Propongamos entonces un bosquejo de aquel que otrora había tenido el anochecer como cómplice: el negociante o el artesano que, afligido, deja la oficina, y antes que le sea posible disfrutar del regocijo de su hogar, atraviesa el escarnio fantasmagórico de la calle que enciende lumbre infame, bajo un cielo que sobre él se cierra cual una enorme alcoba. Aquel que también es este: el pequeño burgués de los cuadros de Ensor, que la noche trasfigura en expresión de angustia, y lo convierte en la imagen salvaje de la fiera que no duerme. Luego nos surge una cuestión: la figura del bárbaro, esa que Walter Benjamin ve surgir a mediados del siglo XX al “introducir un concepto nuevo y positivo de barbarie” (2012b 125) –en una especie de imagen dialéctica, imagen en movimiento que se deja entrever por la apertura de un espacio intermediario entre lo místico y lo racional, conformando una única unidad más bien atemporal, por vía de la superación de la forma misma–. Esta figura del bárbaro representaría, por qué no, el retorno del *flâneur* de Charles Baudelaire en su “Crépuscule du soir”.³ Lo que no deja de parecernos evidente es que tanto uno como el otro comparten una inquietud. Abandonados a la suerte de un tipo de herencia cética –si se quiere–, una que Benjamin ha denominado *pobreza de experiencia*, relegada al hombre moderno en contra de su voluntad, en ambos reside la tarea del poeta: imperturbable conciencia que acompaña a Baudelaire en el transcurrir de su proceso de creación artística, y que Benjamin parece haber reservado al bárbaro: la tarea de saber qué hacer con lo poco que al hombre moderno le ha restado.

Teniendo en cuenta el contexto histórico, social y económico que comienza a solidificarse a mediados del siglo XIX, se observa que el fenómeno de la industrialización

2. Toda traducción libre para el español de esta obra es nuestra.

3. A lo largo de todo este párrafo, nos tomamos la libertad de parafrasear libremente versos de este poema de Charles Baudelaire.

ha sido responsable no solo de la independización de las partes en términos de la manufactura del producto, sino también por la reificación del sujeto en la línea de montaje: alienado, el obrero deviene parte de la máquina fabricante, mientras que la mercancía “se instala en el centro de la vida social, y la sociedad sólo se relaciona por medio de ella” (Hurtado s/p). De este modo, la pérdida de dimensión referente al proceso de producción ha sido inevitable, lo que respondería en gran medida por el carácter fetiche que a partir de ese momento asumiría la mercancía.

Con respecto a la obra de arte, no sería distinto. En un sistema en el que todo se ha convertido en mercancía, incluso el propio artista, en todo caso, lo que se crea es una imagen: imagen del deseo que viene a sobreponerse a una idea de aura para siempre extinta. Al final, “experimentar el aura de un fenómeno significa investirlo con la capacidad de levantar la mirada” (Benjamin 2012a 233), dicha aptitud condenada por la intensidad de una producción febril. A partir de esto, podríamos incluso inferir el aspecto de fantasmagoría que adquiere esta mercancía, según Benjamin. En las palabras de Rolf Tiedemann, en introducción al *París de Baudelaire*, “si la fantasmagoría supone un espejismo, es también al mismo tiempo [...] la representación artística del engaño; la fantasmagoría es parte integrante de la sociedad que hechiza al hombre, y conjuntamente con esto contiene la verdad sobre tal apariencia, cuyo develamiento es tarea de la crítica del arte” (*apud* Benjamin 2012a 28).

De manera que al poeta se le ha reservado la ejecución de “algo notable: la emancipación respecto de las vivencias” (Benjamin 2012a 195). Así, si este se permite arrastrar violentamente por una corriente multitudinaria –que se forma en los grandes centros urbanos a partir del siglo XIX–, fundiéndose a la masa amorfa en la que se sumergirá, es tan solo para, en algún momento, “disimuladamente, con una mirada de desprecio, arrojarla a la nada” (Benjamin, 2012a: 208-209).⁴ Se configura una ambigüedad: se trata de un acercarse al alejarse, proceso que llevará al poeta a echar mano del recurso de la alegoría. Respecto de esta, Benjamin la interpreta como la alegoría de las máquinas: posibilitándole al cómplice convertirse en un elemento apartado, el sujeto puesto sobre la cinta rodante en el proceso de producción de la fábrica es también el otro, el observador despreocupado o aquel que se permite “salir del molde”. Más tarde, dentro del universo imagético de Baudelaire, héroe y poeta, prostituta y literario, conformarán una única existencia vacilante en la *Bohème*. A todo esto, es preciso considerar que “Baudelaire lleva la reificación hasta el extremo: casi hasta el punto en que está por revertirse, convirtiéndose en la reconciliación del hombre con la cosa, del hombre con la naturaleza. Esta conversión repentina que, ciertamente, en tanto dialéctica no puede ser llevada a cabo solo por el espíritu, es lo que Benjamin buscó descifrar en la obra de Baudelaire” (Tiedemann *apud* Benjamin 2012a 28). De ahí podemos anticipar que no será por otra

4. El destaque es del autor.

sino por vía de la destrucción de una cierta armonía –con el objetivo de que otras se construyan–, que el poeta reclamará el derecho de otorgar a las cosas otro significado.

Por lo que se refiere a la condición del sujeto en el contexto presentado, concerniente al espacio el conflicto planteado, por lo menos a priori, podría ser visualizado mediante la distinción que Benjamin hace entre el local público (el café en Poe) y el particular (la habitación de Hoffmann). Ambos nos dan una visión que tiene el hombre privado e independiente de la multitud citadina. La pérdida del espacio aislado impele al sujeto a transformar la calle en un interior habitable. “El hombre inactivo en su privacidad, separado del proceso de la producción económica” (Adorno 2006 56) y recluso en el cómodo burgués, por el desarrollo de la *técnica* se verá expulsado de su *intérieur*, de ese espacio de apariencias y extrañamiento que el burgués del Segundo Imperio, con el fin de que pudiera imprimir y preservar intactas sus huellas, recubrió con terciopelo sus paredes, confiriéndole el carácter de un estuche.⁵ La sensación de seguridad, de que él podría proteger sus ilusiones, está para siempre condenada.

Del lado de afuera, el uso inaugural del hierro como medio de producción en la arquitectura posibilita la aparición de los *pasajes*. Estos lugares de tránsito para los peatones, como construcciones modelables equipadas con techos de vidrio, que al ser “golpeados por las bofetadas del sol” (Benjamin 2005 256 [J 7, 2]) y de la luna permiten que la luz penetre el umbral cotidiano del habitante de las grandes metrópolis, en un postrero intento de reconciliación con la naturaleza, son el último suspiro de una costumbre que se está por perder. El teórico del *design* alemán, Bernhard Bürdek, argumenta en favor de los beneficios del uso del vidrio en las construcciones por entender que el material posibilita la unificación del cosmos: bajo el concepto de la extensibilidad infinita, el vidrio posibilita la integración (y por integración aquí se comprende tanto a lo que concierne al espacio como al sistema económico). Se eliminan las fronteras que separan el universo público del privado. Esas galerías, argumenta Benjamin, no podrían ingresar en el contexto de su *Paris del Segundo Imperio en Baudelaire* sino de forma espontánea.⁶

En Baudelaire, es en una “nueva ‘naturaleza’ que habita el poeta” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 14). Dirá Benjamin que aquel “fue el primero en hacer aparecer el mar de casas con sus olas altas como edificios” (2005 261 [J 10, 6]), al revelar la ciudad desde una perspectiva de alejamiento que solo a aquel que se permite subsumirse en el tedio, al mismo tiempo que lanza sobre la realidad que le cerca una nueva mirada, le está permitido conservar para sí. Mientras que el ya mencionado desarrollo de la industria y

5. Parafraseamos Walter Benjamin: *El París de Baudelaire*, 2012: 56.

6. Walter Benjamin en carta para Theodor W. Adorno del 9 de diciembre de 1938, en respuesta a que el último le había escrito en Nueva York el 10 de noviembre de 1938 –en: Adorno, Theodor W. y Benjamin, W. *Correspondência 1928-1940*, trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

de la arquitectura hace que los vestigios del hombre sobre la tierra sean borrados⁷ –uno a uno, se desmoronan obsoletos símbolos del deseo hechos de arena y piedra...–, es hacia los “restos de una ciudad”, al ritmo cadencioso de su paso torpe, que partirá el trapero, figura a la cual Benjamin atribuye proveniencia infernal.⁸ Estos que el trapero busca son los mismos residuos que el coleccionista, fascinado, se apura en preservar en la forma de *souvenirs*, liberándolos así de sus funciones originales. Es un acto heroico: en duelo contra la disipación inevitable, el coleccionador –destinado a fracasar– hace recordar la importancia que tales piezas cierta vez poseyeron, mientras que en el presente detiene su mirada en la imagen de objetos que, delante de sí, resbalan sobre una superficie en la que nada se fija.⁹

En las calles, el tedio se convierte en melancolía: nada más allá de “experiencias muertas”, estos complementos de vivencia en un devaneo donde lo nuevo aparecerá con forma de lo viejo. He aquí la imagen en movimiento: ella es la manifestación consciente del deseo colectivo de alejarse del anticuado más reciente, cuya posibilidad provee el impulso que lo nuevo da a la fantasía en dirección al pasado más remoto. En medio de ese destierro, que nada es sino el reconocerse no familiarizado consigo mismo, provocado y acentuado por un flujo continuo de imágenes que se sobreponen unas a las otras y que son imágenes de la catástrofe, es preciso juntar los fragmentos, “extraer lo eterno de lo transitorio” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 19): recolectar pedazos de un mundo soñado. Para Benjamin, esto se traduciría en una tendencia a retroceder “hacia el proto-pasado más remoto la fantasía de imágenes impulsada por lo nuevo. En el sueño en que a cada época se le presenta ante los ojos la siguiente, aparece esta última enlazada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases” (Benjamin 2012a 47). Como dictan los preceptos del materialismo histórico, en el entrecruzamiento gráfico que de ahí surge, las formas antiguas aparecerán proyectadas y sobre los medios de producción, inacabados, se fijarán, como un “relampaguear fugaz”. Al final, como expone Baudelaire “lo bello nuevo sólo puede emerger por aludir a lo antiguo y eterno” (2009 19).¹⁰ En la condición de superación de las formas (cargadas de experiencias inconscientes de ese colectivo) reside el carácter utópico de esa imagen, que se hace presente tanto en “construcciones de larga duración [como en] las modas pasajeras” (Benjamin 2012a 48).

Es con esa velada constelación fantasmagórica que el poeta se depara en las calles de la ciudad, convertida ella misma en una imagen de ruinas. En un espacio en que

7. Parafraseamos Walter Benjamin: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012: 127.

8. “La figura del trapero es de proveniencia infernal”. En: *Correspondência 1928-1940*: 416.

9. “No es por casualidad que el vidrio es un material tan duro y tan liso, en la cual nada se fija”. En *Correspondência 1928-1940*: 126.

10. Baudelaire cit. en Nicolás Casullo: “A modo de prólogo” en *Arte y modernidad* (2009).

“les poètes sont plus inspires par les images que par la présence même des objets” (Joubert *apud* Benjamin 2012a 163), también será con imágenes –estos fantasmas de palabras– que él construirá sus versos, al separar las que juzga elevadas de aquellas ordinarias suscitando la belleza en lo más banal: “Baudelaire encuentra ya no la idealizada y absoluta belleza romántica de la naturaleza, sino la belleza artificiosa de la urbe, como caóticas, placenteras y terribles imágenes a componer poéticamente: la metrópolis, para el *flanêur*, es fragmentos, visiones fugaces, trozos existenciales desperdigados, restos nocturnos, siluetas fantasmales” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 18).

Benjamin interpreta la obra de Baudelaire como la de un “historiador oculto” que estuviera insertada en una superestructura ideológica que se yergue sobre las bases socioeconómicas del Segundo Imperio, responsable del “‘proceso de producción [que] se extingue en la mercancía’. Del mismo modo [en que] se extingue el trabajo humano en el alienado [y] la historia se convierte en fantasmagoría de lo ahistórico” (Tiedemann *apud* Benjamin, 2012a: 36). Nosotros iniciamos este breve estudio dando énfasis a la condición del hombre moderno cuya técnica, al subyugar su capacidad de elaborar experiencias, le había impedido de transmitir las, apartándolo, de esa forma, de su historia. De acuerdo con esa hipótesis –que entrelaza experiencia y tradición en Walter Benjamin–, los escombros, o lo que ha quedado de la ciudad moderna, devienen restos sobre los que actuará la industria, convirtiéndolos en objetos de utilidad y de placer.

Tal es como, por lo menos al principio, estos restos debemos aprehenderlos bajo el concepto de *vivencia* (aquí el término asume la connotación que posee en la lengua alemana: *Erlebnis*): todo aquello que de alguna forma se presenta disponible a los sentidos.

El poeta va encontrando los desperdicios de la ciudad en las calles y, allí mismo, su tema heroico [...] “Aquí tenemos un hombre encargado de recolectar los restos de una ciudad. Todo aquello que la gran ciudad ha tirado, lo que ha perdido, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, él lo colecciona. Él compulsiva los archivos del derroche, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una elección inteligente; él reúne, como un avaro su tesoro, la basura que, rumiada por la divinidad de la Industria, se convertirá en objetos de utilidad o de placer”.¹¹ (Benjamin 2012a 153)

Le cabrá al poeta –esa especie de bárbaro salvaje de la modernidad–, por lo tanto, de haber hecho un levantamiento de ese inventario fantasmagórico, atribuirle nuevos significados. A través de la palabra, este “[mostrará] otra realidad, muda y sumergida, debajo de la vacuidad de la realidad” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 13). Será a través de esta resignificación, por tanto, que podremos identificar la predisposición del poeta a

11. Baudelaire cit. en Benjamin: “Du vin et du haschish” en *El París de Baudelaire* (2012).

transcender el grado de vivencia al que la industria parece haber nivelado todas las cosas, con el exceso de estímulos que de ella emanan.

Ahora bien, la recepción de tales estímulos provoca un *shock*. Frente a estos, el organismo, que a fuerza del hábito se encuentra preparado para recibirlos, propondrá un mecanismo de defensa al “señalar para el suceso, a costa de la integridad de su contenido, un punto temporal exacto en la conciencia” (Benjamin 2012a 195), que amainará sus efectos traumáticos. Benjamin subraya la experiencia del *shock* como determinante para la estructura de Baudelaire: “Gide habló de las intermitencias entre imagen e idea, palabra y cosa, en que halla su verdadero lugar la excitación poética de Baudelaire” (Benjamin 2012a 197). Son esos espacios desguarnecidos que surgen entre dichas intermitencias que Baudelaire se ocupará de rellenarlos. El poeta, para quien *tout devient allégorie*,¹² a través de estas “[desaloja] el mundo circundante para afincarse en el mundo interior” (Benjamin 2012a 273).¹³ En ese intento, aparece la figura del artista en proceso de creación; este, en sí, un permanente “combate fantástico” –como lo demuestra la imagen del esgrimista en *Soleil*–, en medio del que, “antes de ser vencido, [el poeta] grita de terror” (Benjamin 2012a 195).

En otras palabras, “Baudelaire ha puesto la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico” (Benjamin 2012a 195-196), cuyo alto grado de conciencia depositado en el propio concebir de la obra sanciona la tarea designada al poeta: al transformar vivencias discontinuas en experiencias poéticas que puedan ser transmitidas (“experiencia” aquí en el sentido que el término posee en alemán: *Erfahrung*), Baudelaire da solución al problema que se había planteado con relación a la crisis de la lírica, o “de cómo podría la poesía lírica estar fundamentada en una experiencia para la que la vivencia del shock [se haya] vuelto la regla general” (Benjamin 2012a 194). Lo que se encuentra en Baudelaire es la posibilidad per se de la inserción de la poesía en el ámbito de la historia de un modo desligado de la tradición. El genio de Baudelaire le permitió identificar que la modernidad no había reservado para el héroe ningún lugar. Como agente de la insatisfacción provocada por el dominio de la burguesía, clase a la que él mismo pertenecía, fue sin llamar atención, como si conspirara con el lenguaje mismo,¹⁴ que el poeta emprendió un camino insertándose en el espacio trasfigurado del eterno retorno, donde el tiempo entendido como cíclico confiere a la experiencia el carácter de lo nuevo siempre igual. Al permitirse dicha insatisfacción “exhibirla provocativamente”, así lo hizo, echando mano de una estética con base en que “sacudidas subterráneas [...] golpean el verso” (Benjamin 2012b 197). De esa manera ha sido capaz de devolver,

12. En uno de los versos del poema “Le Cygne”, de Charles Baudelaire: “*Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie*”.

13. En “Zentralpark” [32 A]: Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire* (2012): 273.

14. Parafraseamos Walter Benjamin en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire (1938)”: Benjamin, Walter, *El París de Baudelaire*, 2012: 177.

en la forma del objeto alegórico, el aura que otrora la fantasmagoría le había quitado al original, en el que aquel se espeja.

“*Dans une ténébreuse et profonde unité [où] les parfums, les couleurs et les sons se répondent*” (Baudelaire 2003 19), Baudelaire hace emerger aquello que trasciende y que se destaca por encima de las vivencias, o mejor dicho, lo que se separa del tiempo lineal: “Interrumpir el curso del mundo, esta fue la más profunda voluntad de Baudelaire” (Benjamin 2012b 257). En ese despertar, que en el poeta es como el despertar de una pesadilla, “*le monde extérieur s’offre [...] avec un relief puissant, une netteté de contours, une richesse de couleurs admirables*” (Baudelaire 2014 6). Así es que Baudelaire “redefinirá, desde el arte, la experiencia y los sentidos de *la modernidad*” (Casullo *apud* Baudelaire 2009 10):¹⁵ al convertir en objeto de culto lo bello de la existencia cotidiana, común, se le permite al espíritu un verdadero estado de embriaguez, que Baudelaire llama, inequívocamente, paradisiaco. Un paraíso donde eclosiona una belleza de orden místico, una que, de por sí, provoca el colapso que –parafraseando a Rimbaud– es capaz de desarreglar a todos los sentidos...¹⁶

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor W. *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2006. Impreso.
- y Benjamin, W. *Correspondência 1928-1940*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unep, 2012. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. s/l.: Ebooks libres et gratuits, 2003. Web. 17 ago. 2017 <<http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>>
- . *Arte y modernidad*. Trad. Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. Impreso.
- . *Les Paradis artificiels*. s/l.: l'Association Les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, 2014. Web. 17 ago. 2017 <<http://www.ebooks-bnr.com>>
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- , *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012a. Impreso.
- , *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b. Impreso.
- Hurtado, Jordi Carmona. “Aura y fetiche.” *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 13 (2006): s/p. Impreso.

15. El destaque es del autor.

16. Arthur Rimbaud, “Lettres du voyant”, correspondencia a Paul Demeny, año 1871.

La poesía sensualista de Baudelaire: entrecruce de la interioridad y el mundo

Melissa Pérez

(Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia)¹

Resumen: La poesía de Charles Baudelaire está cargada de una gran cantidad de relaciones corporales, configurando el cuerpo como un gran receptáculo de estímulos que halla en los sentidos el mayor motor de su creación. Este vasto contenido sensualista puede ser analizado a partir de algunos conceptos claves planteados por Merleau Ponty en su Fenomenología corporal como lo son: la percepción, la carne y el quiasmo. Este análisis permite comprender la manera en que se crea un entrecruce entre una interioridad y las experiencias del mundo en que el sujeto y el objeto ya no se toman como actores distantes, sino que se funden el uno en el otro, a la vez que se desentraña el alto contenido espiritual de la poesía Baudelaireana comúnmente tachada de inmanentista.

Palabras claves: Sensualidad, Percepción, Quiasmo, Interioridad, Mundo, Charles Baudelaire.

Abstract: Charles Baudelaire's poetry is loaded with a great amount of corporal relations, configuring the body like a great receptacle of stimuli that finds in the senses the greater motor of its creation. This vast sensualistic content can be analyzed from some key corporal phenomenological concepts developed by French philosopher Maurice Merleau-Ponty such as perception, 'flesh' and 'chiasmus'. An analysis of this kind allows us to understand the way in which interiority and world experiences intersect, thus creating a world where the subject and the object are no longer taken as distant actors, but rather merged into each other, while at the same time unraveling the high spiritual content of Baudelairean poetry, this latter one commonly dismissed as immanentist.

Keywords: Sensuality, Perception, Chiasmus, Interiority, World, Charles Baudelaire.

Cada vez que pensamos en Baudelaire, diferentes epítetos nos vienen a la mente, ya sea por su poesía decadentista, por sus gustos estrafalarios o por su experimenta-

1. Estudiante de séptimo semestre del Programa de Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia). Sus intereses académicos y de investigación giran en torno a la temática de la corporalidad, la memoria y la identidad en la Literatura afro-colombiana del siglo XX y XXI. Ha participado en dos ocasiones, y en calidad de ponente, en el Simposio de Estudios Literarios de dicha universidad.

ción con opioides para basar su experiencia poética. Además, en el ámbito literario y estilístico estableció una ruptura con el romanticismo, con la cual se sentarían las bases del simbolismo. Sin embargo, en este trabajo pretendemos dar una mirada diferente al poeta, conjugar la filosofía corporal de Merleau Ponty con algunos textos poéticos del autor, para observar la manera en que Baudelaire se vale de sus experiencias sensoriales para generar su poesía. Ahora bien, la estructura de este trabajo se dividirá en dos: en la primera parte analizaremos la manera en que el poeta engendra su experiencia poética a través de las percepciones sensoriales que capta del mundo con su cuerpo, lo que a su vez da paso al quiasmo entre el sujeto y el objeto. En la segunda parte, estableceremos cómo estas sensaciones operan a través de la sinestesia y la manera en que esta se refleja en los poemas. Dicho estudio lo realizaremos desde algunos poemas de su libro *Las flores del mal*.

Entrecruce del cuerpo y el mundo

Para comenzar, debemos resaltar cómo la composición artística de Baudelaire se centra principalmente en el cuerpo, dado que a través de este el poeta construye una visión del mundo, capta sensaciones y encuentra en los sentidos la génesis de la creación. El artista recurre en una primera medida a la observación y a partir de allí logra generar una impresión por la cual se establece el primer contacto con el mundo: “el poeta, es ante todo, un sujeto que mira, que refleja, que capta imágenes al vuelo para hacer que se cristalice su fugacidad” (Castellón 13). Sin embargo, esta visión no se queda solo en un nivel superficial, no es el mero repasar los objetos, es más bien la intención de captar un momento fugaz para hacerlo eterno, cuestión que solo se logra a partir de una mirada contemplativa. Así la vista se configura como la entrada a sumergirse en un ámbito completamente sensorial que nos pone de frente al mundo.

De este modo, nos adentramos a la tesis principal del presente ensayo: el cuerpo se establece como bisagra entre el mundo y la interioridad del poeta. Ya sentamos un primer precedente del artista como aquél que observa, pero dicha observación no es en una sola vía, es decir, del sujeto hacia el mundo, sino que, según la teoría de Merleau Ponty, dicha relación es bidireccional, el observador es a su vez observado:

No ver en el afuera como ven los demás, el contorno del cuerpo que uno habita, sino sobre todo ser visto a través de él, existir a través de él, emigrar a él, ser seducido, captado, alienado por el fantasma de manera que vidente y visible se remiten el uno al otro, y ya no se sabe quién ve y quién es visto (*Lo visible* y 126)

Podemos observar que ya el sujeto y el objeto no se encuentran distantes uno del otro, sino que, a partir de lo sensorial, del cuerpo, ambos comienzan a ingresar en una intimidad, una proximidad, el devenir de lo observado y el observador, cuyos papeles

funcionan en doble sentido, que terminan por interceptarse y conformar una visión anónima, puesto que ambos pertenecen al mundo.

En este sentido Merleau Ponty ingresa el concepto de “carne” y su capacidad para irradiar en todo y a todas partes. No debe considerársele como materia, ni como esencia, sino como elemento: “Cosa general, a medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, suerte de principio encarnada que importa un estilo de ser [...] No es hecho o suma de hechos, pero es adherente al lugar y al ahora”(Ponty, *Lo visible* y 127). Por lo tanto, la “Carne” sería siempre presente, modo de relación entre el cuerpo y el mundo.

Para poder explicar esto, un acercamiento al poema “Correspondencias” nos posibilita analizar la cuestión de la facultad de la visibilidad (percibir y ser percibido) de las cosas:

La Creación es un templo de pilares vivientes
que a veces salir dejan palabras confusas;
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
que le contemplan con miradas familiares.
Como muy largos ecos que de lejos se mezclan
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la luz, como la noche vasta,
perfumes y colores y sonos se responden.
Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,
dulces tal los oboe, verdes tal las praderas,
y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,
que tienen la expansión de cosas infinitas,
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes de sentidos y espíritu. (Baudelaire 95)

En primer lugar, la Creación para Baudelaire remite a todo aquello que nos rodea, pero esta no es percibida como algo inerte que asume una función pasiva frente al sujeto, sino que por el contrario al tener cosas que decir, aunque resulten confusas, asume un papel activo que es reforzado por el hecho de que también observa al hombre; esto se asienta en la constante reiteración del sentido de unidad, al que nos referimos anteriormente como “carne”. Así, el cuerpo en sí mismo conforma toda una unidad en los sentidos, encuentra correspondencia con el exterior, el juego del micro y macro cosmos.

De esta forma, lo clave es lo familiar de la mirada, ya que, según la teoría de Ponty, al pertenecer el objeto y el sujeto a una misma esencia, el observador no es extraño de aquello que mira, sino que la percepción² entra a revelar el sentido compuesto de las

2. La percepción en Merleau Ponty no debe ser confundida con lo que generalmente asociamos a la facultad visual, sino que para el autor, la percepción consiste en la captación del mundo a partir del cuerpo.

cosas: “La percepción revela, es decir, permite que el ser se ilumine y dote con ello de sentido todo nuestro entorno” (González, Jiménez 118). El hombre en este sentido no es el sujeto activo que dota de sentido las cosas, sino que la Creación misma le susurra estas significaciones y el poeta por medio de sus sentidos es quién las capta y esquematiza.

Aquí entra el concepto de Quiasmo. En la teoría de Ponty, el sujeto que observa y el objeto observado hacen parte de un solo mundo en el que se establece una conexión entre ambos por ser parte de una misma cosa, es por esto que el cuerpo es el puente que comunica la interioridad con la exterioridad. El cuerpo percibe, capta, pero a su vez es percibido y captado por el resto de las cosas y es a partir del Quiasmo, del entrecruce, que ambos se conjugan: “Lo esencial entonces, consiste en reunir al sujeto y al objeto a través del cuerpo en un acto de percepción, pues todo comportamiento humano está de algún modo comprometido desde dentro [...] estamos atados por todos lados al mundo, pues ver también es ser vistos” (González, Jiménez 4-6).

Esta interceptación la podemos ver claramente en el poema “El hombre y el mar”, en dónde tanto el ser humano como el Océano influyen uno en el otro hasta formarse como uno solo: “Tú gozas hundiendo tu imagen en su seno, \ con ojos y con brazos le abrazas, y tu alma \ se distrae de su propio rumor algunas veces \ con el salvaje ruido de esta queja indomable” (Baudelaire 123). No es aquí la típica descripción de un hombre que contempla el Mar sino que en este caso, la naturaleza actúa como reflejo de la interioridad del hombre, se describe el hombre y el mar juntos, uno construye al otro: “Es tu espejo la mar; tu alma tú contemplas \ en ese desplegarse sin final de su lámina” (Baudelaire 123), a la vez que mira el océano logra verse a sí mismo; la interioridad logra proyectarse en la exterioridad, y el exterior logra permear hasta el interior, en palabras de Ponty: “hacer el afuera de su adentro y el adentro de su afuera” (*Lo visible* y 130)

Lo interesante de este poema, es la constante alusión de la imagen de la profundidad. Baudelaire no se conforma con transmitir un sentimiento poético, sino que por medio de la creación de imágenes logra constituir conceptos. En este caso, se establece un paralelismo entre el hombre y el mar, los cuales se encuentran unidos por el elemento de la hondura, que además se encuentra dotada de misterio: “Sois los dos tenebrosos y discretos: ninguno \ el fondo ha sondeado de tus abismos, Hombre” (Baudelaire 123). La recurrencia de esta imagen de lo profundo y de lo oscuro misterioso permite hacer una impresión sobre la interioridad del hombre, de aquél que sólo logra comprender su propia existencia a partir del otro, un yo que se comprende a partir del reflejo.

Ahora bien, retomando las ideas anteriores, es el cuerpo mismo el que permite este entrecruce siendo el puente comunicativo: “el cuerpo, no ya como objeto del mundo, sino como medio de nuestra comunicación con él; el mundo, no ya como suma

de objetos determinados, sino como horizonte latente de nuestra experiencia”(Ponty, *Fenomenología de la* 110); el poeta se sumerge en un torbellino de sensaciones que le absorben y es a través de la corporeidad que se conecta con su entorno, dando paso a la experiencia poética, en la que el cuerpo es lo único que permite distinguir el Mar del hombre.

En relación con esto, en el poema “Perfume exótico” en el último verso se nos muestra: “en tanto que el perfume de verdes tamarindos, \ que mi nariz impregna, girando por el aire, \ en mi alma a las canciones marineras se mezcla” (Baudelaire 145), como podemos observar, las impresiones del mundo que el sujeto lírico se crea, son principalmente olfativas y musicales, ambas lo sustraen de su realidad inmediata, trascienden hasta su alma, y en este punto el sujeto entra a una intimidad con el objeto: “ser una experiencia es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos”(Ponty, *Fenomenología de la* 114). De nuevo, no es un hombre que percibe determinados olores y escucha algunas notas musicales, es un sujeto que se encuentra totalmente embriagado por aquellos estímulos que recibe del mundo a tal punto que logran entremezclarse: su alma ya no es sólo suya, sino que también es parte de aquellas canciones que escucha y aquellos olores que capta.

Retomando la idea de que el sujeto no es el que actúa arbitrariamente imponiendo sentidos a las cosas, nos permite entender el movimiento del devenir en el que el hombre obra como un gran receptáculo de las sensaciones que le provee el mundo y que son posteriormente configuradas por aquél : “El campo perceptivo no es ni sólo afectación, ni sólo creación nuestra, sino que cuerpo y mundo lo construyen en un entrelazamiento mutuo: el cuerpo como objeto sensible, es cosa afectada por las cosas; como cuerpo fenoménico, capaz de vivir la experiencia” (Muñoz 51). Esta idea de que el poeta sufre un entrecruce con el mundo que le permite comunicar el sentido de las cosas, rompe un poco con la idea de genio idealizado del romanticismo; ya que no es que el artista se encuentre poseído por un poder superior y exterior a él, sino que es a través de un ejercicio volitivo que este logra organizar y estructurar las sensaciones que capta.

Esto corresponde directamente con la idea de Ponty, para el cual a partir de la percepción se produce el entrecruce entre el sujeto y el objeto: “Yo que contemplo el azul del cielo, no soy ante él mismo un sujeto acósmico, no lo poseo en pensamiento, no despliego ante él mismo una idea del azul que me daría su secreto: me abandono a él, me sumerjo en este misterio, él se piensa en mí, yo soy el cielo que se aúna” (*Fenomenología de la* 230).

De esta forma no hay un único sujeto activo que dota de significación todo aquello que ve, por el contrario, hay una fusión entre ambos participantes que están en constan-

te proceso de significarse el uno al otro, unidos precisamente por el elemento común de la “carne”.

Sinestesia

Como enunciamos en un principio, la poesía sensorial de Baudelaire no se restringe a captar el mundo de manera seccionada o por partes, sino que todos los sentidos se conjugan y confunden dando paso a la sinestesia, cuestión que reafirma la manera en la que el sujeto lírico se mezcla con lo percibido. Pero esta unidad en las percepciones corporales no son, como la mayoría de las personas lo creen, una simple figura retórica, por el contrario son una realidad; cada sentido sólo es un medio para analizar el entorno pero el cuerpo continúa siendo uno: “Nosotros no contemplamos únicamente las relaciones de los segmentos de nuestro cuerpo y las correlaciones del cuerpo visual y del cuerpo táctil: somos nosotros mismos el que mantiene juntos estos brazos y piernas, que a la par ve y toca” (Ponty, *Fenomenología de la* 167). Así, el hecho de que capturemos determinados estímulos con mayor fuerza por uno de nuestros sentidos no significa que no impacte de alguna manera a los otros, de nuevo, el cuerpo es una unidad sintiente.

Podemos ver esto en el poema “Armonía de la tarde”, en el cual la sinestesia logra configurarse como centro de creación. Así, cuando se nos dice: “cada flor se evapora igual que un incensario” (Baudelaire 219), la flor la percibimos directamente por medio de la vista, pero claramente no se está haciendo referencia a las cualidades visuales sino que por el complemento del “incensario” sabemos que se refiere a la fragancia. Es por esto que el artista funde aquí tanto el sentido visual del objeto como su aroma para transmitir una sola percepción. Posteriormente, el poeta continúa con una imagen mucho más sensorial: “Se ha anegado en su sangre que se coagula el sol” (Baudelaire 219), la imagen puede referir al instante en que el sol en el poniente se confunde con la visión del horizonte, pero con la adjetivación un poco grotesca, da la sensación de una tarde que se acaba con más lentitud, incluso la imagen se traspasa de la vista al tacto, ya que al pensar en un sol que se funde en su sangre coagulada da una impresión de textura, de algo denso. Esta juega con los diferentes significados que pueden suscitarse en aquél que observa la caída del sol; la llegada de la noche relacionándola con esos instantes de soledad y reflexión profunda, también la idea del ocaso en constante conexión con la vejez, con el preámbulo de la muerte. Esto se debe a la conexión que se establece entre los estímulos del exterior y el interior del sujeto, que los transforma en estados y emociones, como por ejemplo la forma en la que describimos una melodía como triste o melancólica.

Podríamos decir, entonces, que casi toda la poesía de Baudelaire gira en torno a este desborde de las significaciones del mundo, de la embriaguez sensorial, se nos mues-

tra las cinco facultades sensitivas y estas van en profunda relación con las impresiones que del mundo obtiene el sujeto lírico, conformándose así una cosmovisión a partir de la corporeidad.

Con todo lo expuesto hasta ahora podemos concluir que la poesía de Baudelaire por más que se constituya a partir de planos terrenales y de experiencias corpóreas no se configura como una poesía simplemente de la inmanencia, por el contrario, hay una resignificación de la trascendencia que ya no se conecta con un ser superior, sino que es el mismo arrobamiento del cuerpo por medio de la embriaguez sensorial que conlleva a un éxtasis del alma. No es sólo un poeta de lo mundano, por el contrario, establece el vínculo entre lo corporal y lo espiritual por medio del entrecruce con el mundo; no es sólo un observar las cosas, es en cambio un fundirse en ellas, ser las cosas, tal y como lo dice Castellón: “la sensualidad espiritualiza” (29). El cuerpo es lo que permite que estos estímulos del mundo lleguen a lo más profundo del ser, en palabras de Ponty: “un solo cuerpo ante un solo mundo [...] todos juntos son un Sintiente en general, ante un Sensible en general” (*Lo visible* y 128).

En términos estilísticos, esta forma de intimar con el mundo supone una ruptura más estructural en la composición de los poemas, lo que nos permite comprender la razón por la cual se clasifica a Baudelaire como un autor bisagra entre las características del romanticismo y el simbolismo. Su estilo no corresponde totalmente a la forma de un “yo poético” puesto que la experiencia ya no es totalmente subjetiva, es decir, no hay una mirada cerrada que pueda referir a la experiencia directa del autor, tampoco hay una lejanía casi quirúrgica como en simbolismo, a pesar de que en algunos poemas como “El hombre y el mar” se note esta intención de alejarse. Por esto, se conserva un propósito de detallar el mundo y la condición humana, pero sin caer en la completa abstracción, sino a partir de un sumergirse en aquello que se observa, un interceptarse, ponerse al nivel de las cosas para engendrar una misma experiencia.

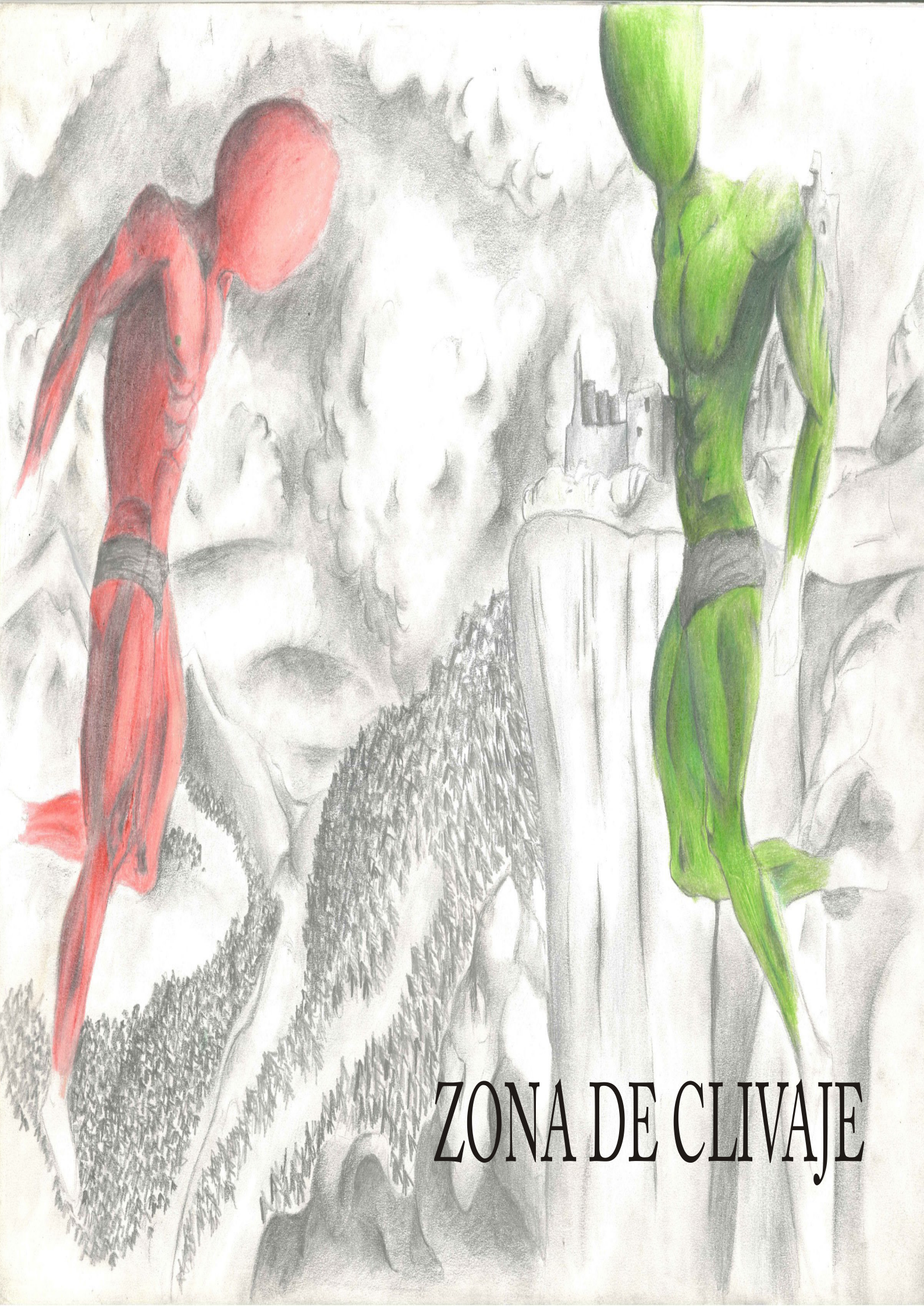
Bibliografía citada

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Barcelona: Atalaya, 1995. Impreso.
- Castellón, Enrique López. *Simbolismo y bohemia*. Madrid: Akal, 1999. Impreso.
- González, Roberto Andrés, y Gabriel Jiménez Tavira. “Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau Ponty.” *Ideas y valores* (2011): 113-130. Impreso.

Muñoz, Juan Bosco Díaz Urmeta. "El Pintor del Cuerpo. Notas Sobre la Modernidad de Gustave Courbet." Diego Romero Solis, Juan Bosco Urmeta Muñoz y Jorge Lloret López. *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. Impreso.

Ponty, Maurice Merleau. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1984. Impreso.

---. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. Impreso.



ZONA DE CLIVAJE

La viuda de Dios encuentra la voluptuosidad de la nada. Nihilismo y ironía en Machado de Assis y Nietzsche¹

Vitor Cei

(Universidade Federal de Rondônia, Brasil)²

Resumen: En el contexto de la discusión sobre el nihilismo, acontecida en la filosofía alemana del siglo XIX, se desarrolla una fuerte polémica en la que también se ve comprometida la creación literaria. Conviene destacar la importancia del pensamiento de Nietzsche. El filósofo fue quien justificó en el discurso filosófico el concepto de nihilismo, durante el último tercio del siglo XIX. En este trabajo abordamos la cuestión del nihilismo en la literatura de Machado de Assis y su relación con esa controversia, exponiendo la diferencia de sus intentos con aquellos provenientes de la filosofía alemana. Nuestra hipótesis es que el escritor brasileño tuvo una aguda conciencia de la naturaleza compleja del nihilismo en su tiempo, pero efectuó un abordaje en clave de broma.

Palabras clave: Filosofía de la literatura, Ironía, Muerte de Dios, Nihilismo.

Abstract: In the context of the discussion of nihilism, which occurred in the nineteenth century German philosophy, took place a strong controversy involving literature and philosophy. It's worth remembering the importance of Nietzsche's thought, the most prominent nineteenth century philosopher who has written on the subject. This paper aims to approach the problem of nihilism in Machado's literature, contrasting his approach with the German philosophical tradition. Our hypothesis is that the Brazilian writer had an acute awareness of the complex nature of nihilism in his time, but approached the problem with a playful pen, in a critical and comic tone.

Keywords: Philosophy of literature, Irony, Death of God, Nihilism.

1. Artículo original e inédito, pero contiene la reformulación de algunos de los desarrollos presentes en mi tesis doctoral *A voluptuosidade do nada: o nihilismo na prosa de Machado de Assis*, defendida en la Universidade Federal de Minas Gerais, financiada por una beca de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais y publicada en Brasil por la editorial Annablume en 2016. Agradezco las correcciones de estilo a Edna Parra.

2. Profesor de la Universidade Federal de Rondônia, UNIR, Porto Velho, Brasil. Coordinador del grupo de investigación Ética, Estética e Filosofia da Literatura. Doctor en *Estudios Literarios* por la Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), con doctorado sandwich en la Freie Universität Berlin (Alemania). Licenciado en Filosofía por la Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil). Ha publicado artículos a nivel nacional e internacional en revistas, libros y actas de congresos.

Este trabajo piensa una interesante zona de confluencia entre la obra de Joaquim Maria Machado de Assis y la del filósofo Friedrich Nietzsche; conectada, en parte, a influencias literarias y filosóficas en común, pero también a un claro *leitmotiv*: el nihilismo. Aunque el nihilismo en la obra del escritor brasileño presente muchas afinidades electivas con el nihilismo europeo, sus características son únicas –prefiguradas en las obras de juventud y configuradas en su prosa madura.

El título *La voluptuosidad de la nada* viene de una expresión utilizada por el personaje Pandora, en el capítulo siete, “El delirio”, de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, libro divisor de aguas de la obra machadiana, que determina el punto de partida de nuestro trabajo, ya que establece un horizonte propio de debate sobre el problema filosófico del nihilismo:

Lo creo; yo no soy solamente la vida; soy también la muerte, y tú estás a punto de devolverme lo que te he prestado. Grande lascivo, te espera la voluptuosidad de la nada.

Al resonar esta palabra, como un trueno, en aquel inmenso valle, figuróseme que era el último sonido que llegaba a mis oídos; pareciome sentir la descomposición súbita de mí mismo. La miré entonces con ojos suplicantes y le pedí algunos años más.

—¡Pobre minuto! —exclamó—. ¿Para qué quieres algunos instantes más de vida? ¿Para devorar y ser devorado después? ¿No estás harto del espectáculo y de la lucha? De sobra conoces todo lo que te he deparado menos torpe o menos doloroso: el albor del día, la melancolía de la tarde, la quietud de la noche, los aspectos de la tierra, el sueño, en fin, el mayor beneficio de mis manos. ¿Qué más quieres, sublime idiota?

—Vivir solamente, no te pido otra cosa. ¿Quién sino tú ha puesto en mi corazón este amor a la vida? Y si yo amo la vida, ¿por qué te has de golpear a ti misma, matándome?

—Porque ya no te necesito. No le importa al tiempo el minuto que pasa, sino el minuto que viene. El minuto que viene es fuerte, jocundo, se supone que trae en sí la eternidad, y trae la muerte, y parece como el otro, pero el tiempo subsiste. ¿Egoísmo, dices? Sí, egoísmo, no tengo otra ley. Egoísmo, conversación. La onza mata al novillo porque el raciocinio de la onza es que debe vivir, y si el novillo es tierno tanto mejor: ahí tienes el estatuto universal (Assis, 2006 29).

En el delirio de Blas Cubas, la naturaleza (Pandora), fuente primera de toda la historia de los hombres, aparece fría, egoísta, sorda ante la angustia de aquellos que ella misma generó. Si toda civilización es un esfuerzo de defensa contra la naturaleza, no hay conformismo; hay el amargo reconocimiento del nihilismo.

El nihilismo es la creencia de que la vida no tiene sentido y por lo tanto no vale la pena vivirla. La palabra viene del latín *nihil*, “nada”, que significa reducción a la nada, aniquilación y no-existencia. Nihilismo quiere decir que todo ente es *nihil*, nada. La

palabra oscila entre la apatía y la violencia, entre la indiferencia y el egoísmo, entre el derrotismo y el desenfreno. Apatía por la marcha de las cosas, indiferencia por la suerte de los otros o derrotismo que se sume en la pasividad. Nihilismo sería una curiosa mezcla de relativismo e intolerancia.

El concepto comenzó a ser utilizado en el debate filosófico de finales del siglo XVIII, asociado a polémicas, designando las doctrinas que se niegan a reconocer la realidad o valores metafísicos, morales o políticos considerados importantes por la tradición. Contumazmente asociado a Arthur Schopenhauer (que ni siquiera una vez ha utilizado el término en cuestión) el concepto ganó prominencia en los movimientos sociales de Rusia en el siglo XIX. El término se aplicó a los jóvenes radicales que repudiaban el cristianismo y consideraban a Rusia como una sociedad atrasada y opresiva, a la que había que transformar mediante la revolución. En la literatura rusa, el personaje Arkádi Kirsánov, del libro *Padres e hijos*, de Iván Turguénev, definió acertadamente esa cosmovisión: “Un nihilista es una persona que no se somete a ninguna autoridad, es aquella que no acepta ningún principio basado en la fe, por más que este principio sea venerado” (Turguénev, 2004 46-47).

El primer filósofo que se dedicó a pensar el nihilismo como uno de los conceptos centrales de su obra fue un contemporáneo de Machado de Assis, Friedrich Nietzsche. El filósofo alemán hizo sus primeras lecturas sobre el tema en las obras de Paul Bourget, Iván Turguénev, Fiódor Dostoyevski y probablemente en periódicos que informaron sobre los ataques en Rusia. Después de Nietzsche, según Theodor Adorno, “la filosofía no podría renunciar a dicho término” (Adorno, 2009 314).

Identificado por Nietzsche como el agotamiento de la capacidad humana para crear significado y valor, el nihilismo ganó impacto con la crisis de los valores de la segunda mitad del siglo XIX, en el contexto del problema axiológico generado por la imagen de un mundo científico mecanicista y “esencialmente *sin sentido*” (Nietzsche, 2001 277).

En las obras del Nietzsche maduro, el análisis de la decadencia de nuestra época se amplía con el gran panorama del nihilismo como carácter general de la historia de la civilización occidental. El nihilismo, como fisonomía general de nuestra civilización, es el proceso de depreciación, de los valores supremos que se arraiga en la moral cristiana – el cristianismo consumó la separación entre Dios y el mundo, devaluó las pulsiones naturales del hombre y puso al más acá en manos de la nada. Cristianismo, moral y metafísica son los componentes esenciales del nihilismo. Así, Nietzsche comprende el nihilismo como consecuencia necesaria del cristianismo y de su moral.

Nietzsche, interesado en hacerse médico de nuestra civilización, creando las bases para la introducción de nuevas formas de evaluar, escribió narraciones acerca de la crisis global de los valores centrales de la cultura occidental, destacando la problemática del

nihilismo y de la muerte de Dios. Si el nihilismo hace imposible apoyar los valores que sustentan la vida en la sociedad, el filósofo sostiene que la estrategia para superar el nihilismo es reevaluar los valores que niegan la vida:

El nihilismo aparece ahora *no* porque el disgusto por la existencia sea mayor que antes, sino porque, en general, nos hemos vuelto desconfiados frente a un “sentido” en el mal, efectivamente en la existencia. Se ha hundido una interpretación pero, puesto que valía como la interpretación, parece como si no hubiese ningún sentido en absoluto en la existencia, como si todo fuera *en vano*. Queda por demostrar que ese “en vano” es el carácter de nuestro nihilismo actual (Nietzsche, 2005 56-57).

De acuerdo con Nietzsche, el nihilismo es “parte destructivo, parte irónico” (1999: 353). Machado de Assis retrata el nihilista irónicamente. Ejemplar es el cuento “Último Capítulo”, narrado por el suicida Deodato Matias de Castro e Melo. Cansado y aburrido, aceptando la insignificancia de la vida y de la muerte, el narrador entendía que no podía encontrar la felicidad en cualquier lugar, hasta que encontró un hombre que, a pesar de ser víctima de reveses, caminaba sonriendo y aparentemente feliz, contemplando los zapatos nuevos. Motivado por ese encuentro, el narrador determina en su testamento que el valor de su modesta herencia se gaste en la adquisición de nuevos zapatos y botas, y que se distribuyan entre la gente, por un modo determinado, haciéndola feliz:

Al cabo de diez minutos, vi pasar un hombre bien vestido, mirándose los pies. Lo conocía de vista; había sido víctima de reveses importantes, pero se reía, y contemplaba los pies, mejor dicho, los zapatos. Zapatos de charol, nuevos y perfectos. Alzaba la vista hacia las ventanas, a las personas, y otra vez a los zapatos, como una ley de la atracción, anterior y superior a la voluntad. Caminaba alegre; se le veía en la cara lo dichoso que iba. Por supuesto que estaba feliz; y tal vez no hubiese comido; quizá no tuviese ni un centavo en el bolsillo. Pero estaba feliz, y contemplaba las botas. ¿Es la felicidad un par de botas? Este hombre tan golpeado por la vida, por fin encontró la risa de la ventura. *Nada vale nada*. Ninguna preocupación de este siglo, ningún problema moral o social, ni las alegrías de la generación que empieza o los dolores de la que se termina, la miseria o la lucha de clases; crisis del arte y de la política, nada vale, para él, un par de botas. Las mira, las respira, luce con ellas, apisona con ellas el suelo de un mundo que le pertenece. De ahí el orgullo de las actitudes, la rigidez de los pasos, y cierto aire de tranquilidad olímpica... Sí, la felicidad es un par de botas (Assis, 2008b 363).

La frase “nada vale nada”, para marcar el nihilismo como la experiencia histórica de la negatividad radical, muestra la ironía con la que el escritor brasileño señala repetidamente que los conceptos importados de Europa sufren desplazamientos en Brasil, muchos risibles. Sin duda la expresión del nihilismo en Brasil difiere de su expresión en Europa.

Nietzsche también ha advertido la relación intrínseca entre el concepto y el contexto y el riesgo de descontextualización. Si la comunidad científica comprende habitualmente

los términos “occidental” y “europeo” indistintamente, enmarcando mecánicamente las antiguas colonias europeas en el mundo occidental, Nietzsche ha distinguido el “nihilismo europeo” del nihilismo budista y de la “niilina” rusa, admitiendo que el nihilismo no tiene una historia universal. Por lo tanto, se necesita pensar el nihilismo como factura estética en la prosa de Machado de Assis, dándole fisonomía propia al pensamiento nacional.

Si el nihilismo ocupa lugar importante en la obra de Machado, el tratamiento es irónico y cómico, como podemos comprobar en una crónica de la serie “A Semana”, publicada en el periódico *Gazeta de Noticias* en 26 de junio 1892:

El nihilismo tiene la ventaja de matar pronto. Y entonces es misterioso, dramático, épico, lírico, todas las formas de la poesía. Un hombre cena tranquilo, entre una señora y un chiste, le cuenta el chiste a la señora, y cuando se va a hacer un brindis... estalla una bomba de dinamita. Adiós, hombre tranquilo; adiós, chiste; adiós, señora (Assis, 2008e 899).

Otro narrador machadiano, José Marcondes da Costa Aires, que al principio no se debe considerar nihilista, está envuelto, asimismo, en una atmósfera de nihilismo. En su *Memorial de Aires*, en la anotación del 28 de julio, puntuó: “Costumbres e instituciones, todo se extingue” (Assis, 2008a 1266). ¿La extinción de todo, el agotamiento de los valores e ideales que sostenían todas las esferas de las actividades humanas, no son lo que, según Nietzsche, caracteriza el nihilismo?

Concluyente es el último capítulo de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, “De las negativas”, según el cual si todos morimos, sólo queda la voluptuosidad de la nada. La “pluma de la broma” corroe toda esperanza –herencia de Pandora, madre y enemiga– intensificando los trazos de la tinta de la melancolía:

Este último capítulo es todo de negativas. No alcancé la celebridad del emplasto, no fui ministro, no fui califa, no conocí el matrimonio. Verdad es que, al lado de estas faltas, me tocó o me cupo la buena fortuna de no comprarme el pan con el sudor de mi frente. Otra cosa: no padecí la muerte de doña Plácida, ni la semidemencia de Quincas Borba. Sumadas unas cosas y otras, cualquier persona se imaginará que no hubo mengua ni sobra, y por consiguiente que salí a las tablas con la vida. E imaginará mal, porque al llegar a este otro lado del misterio, me encontré con un pequeño saldo, que es la postrer negativa de este capítulo de negativas: no tuve hijos, no trasmití a ningún ser el legado de nuestra miseria (Assis, 2006 307).

El problema gana proporciones y se encamina hacia otra cuestión filosófica estrictamente relacionada: la muerte de Dios. Este problema, que no es equivalente al ateísmo, está intrínsecamente relacionado con el nihilismo, la sensación de vacío que proviene precisamente de la muerte de Dios, es decir, el colapso de la metafísica y la moral socrático-platónico-judeo-cristiana.

La muerte de Dios

El gran acontecimiento de que Dios ha muerto significa que todo el horizonte, a partir del cual el hombre occidental ha interpretado su existencia, desde hace dos milenios, como si todo estuviera dispuesto para la salvación de su alma, ha sido borrado.

Nietzsche, reconocido como el anunciante de la muerte de Dios, fue el primer autor que proporcionó una base teórica para ese evento, pero no fue el primero en abordar la cuestión, que es recurrente en la cultura occidental desde la antigüedad clásica, estando presente en los mitos de Pan y Dioniso, en el cristianismo y en el idealismo alemán. Por lo tanto, Gilles Deleuze sostiene que “la muerte de Dios, que decía ser el único, es en sí misma plural: la muerte de Dios es un acontecimiento cuyo significado es múltiple” (Deleuze, 2001 9).

El abandono de la hipótesis teísta y su impacto en la reflexión moral es una preocupación que impregna toda la producción de Nietzsche desde *La gaya ciencia*, con destacada y reconocida influencia de Dostoyevski. Aunque el filósofo no ha escrito de forma continua sobre la relación del nihilismo con la muerte de Dios, hay breves, pero importantes consideraciones acerca del tema, especialmente en el párrafo 125 de *La gaya ciencia*:

¿No habéis oído hablar de aquel hombre frenético¹¹¹ que en la claridad del mediodía prendió una lámpara, corrió al mercado y gritaba sin cesar: “¡ Busco a Dios, busco a Dios!”? Puesto que allí estaban reunidos muchos que precisamente no creían en Dios, provocó una gran carcajada. “¿Es que se ha perdido?”, dijo uno. “¿Se ha extraviado como un niño?”, dijo otro. “¿O es que se mantiene escondido? ¿Tiene temor de nosotros? ¿Se ha embarcado en un navio? ¿Ha emigrado?” — así gritaban y reían confusamente. El hombre frenético saltó en medio de ellos y los traspasó con su mirada. “¿A dónde ha ido Dios?”, gritó, “¡yo os lo voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado — vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de beber el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia adelante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No nos sofoca el espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la noche y más noche? ¿No habrán de ser encendidas lámparas a mediodía? ¿No escuchamos aún nada del ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos aún nada de la descomposición divina? —también los dioses se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado!¹¹². ¿Cómo nos consolamos los asesinos de todos los asesinos? Lo más sagrado y lo más poderoso que hasta ahora poseía el mundo, sangra bajo nuestros cuchillos —¿quién nos lavará esta sangre? ¿Con qué agua podremos limpiarnos? ¿Qué fiestas expiatorias, qué juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, sólo para

aparecer dignos ante ellos? ¡Nunca hubo un hecho más grande — y quienquiera nazca después de nosotros, pertenece por la voluntad de este hecho a una historia más alta que todas las historias habidas hasta ahora!” [...] Se cuenta que aquel mismo día el hombre frenético irrumpió en diferentes iglesias y entonó su *Requiem aeternam deo* [Descanso eterno para Dios]. Sacado de ellas e impelido a hablar, sólo respondió una y otra vez: “¿Qué son aún estas iglesias, si no son las criptas y mausoleos de Dios?” (Nietzsche, 1990 114-115).

Ese aforismo es una ficción filosófica, o filosofía en forma literaria, mezcla de anécdota, parodia y sermón. Ironía, sátira y una seriedad casi solemne se mezclan en un recuento de la historia del filósofo cínico Diógenes de Sinope con la linterna. Según la anécdota narrada por Diógenes Laërtios, el filósofo del barril caminaría durante el día con una linterna encendida a gritar “busco a un hombre” (2008 162). Nietzsche transformó la historia popular de Diógenes en la expresión de uno de sus principales pensamientos: la linterna se convirtió en la metáfora irónica para la búsqueda inútil de Dios, que es muerto.

Si Nietzsche hubiera dicho “Dios no existe” no habría mayores dificultades, puesto que expresaría, de ese modo, con esa proposición, su ateísmo. Pero la proposición que funciona aquí como esencia del nihilismo no es “Dios no existe”, sino “Dios ha muerto”. Dios se ha hecho irrelevante para el modo de orientación de la burguesía moderna en el mundo, hecho que ha preparado el nihilismo como fenómeno histórico. Hay que destacar, sin embargo, que la mayoría de los hombres no experimenta el nihilismo en toda su amplitud y, aun después de la muerte de Dios, se sigue creyendo en su sombra:

Después de la muerte de Buda, durante siglos se mostró su sombra en una caverna —una sombra monstruosa y pavorosa. Dios ha muerto: sin embargo, tal como es la especie humana, durante milenios habrá cavernas en las que tal vez se mostrará su sombra. Y nosotros —¡también nosotros tenemos que vencer todavía su sombra! (Nietzsche, 1990 103).

Aunque la humanidad sea viuda de Dios y la metafísica haya sido rechazada, no ha ningún progreso con relación a la dependencia problemática de los hombres hacia una entidad que garantice la seguridad y el significado de su existencia. Por lo tanto, predomina la sustitución de fundamentos divinos por formas laicizadas de verdad o justificación.

Machado de Assis nunca escribió, como Nietzsche, que “Dios ha muerto”. Sin embargo, en varios pasajes de su obra el escritor brasileño se refiere a la muerte de Dios, acontecimiento fundamental de la modernidad que provoca el colapso de la interpretación moral del mundo y lleva a la ruina valores divinos que proporcionaron un sentido al mundo.

“Vosotros, hijos de un siglo sin fe” (Assis, 2008e 1247), el cronista escribe para sus lectores de *A Semana* en 26 de enero de 1896. A primera vista, la frase parece

trivial, a fin de cuentas existe algún consenso sobre el supuesto anticlericalismo y ateísmo del fundador de la Academia Brasileira de Letras. Varios estudiosos han señalado que Machado habría retratado “la incredulidad del siglo y la flojera de los mismos creyentes” (Assis, 2008e 1101).

“Los dioses han desaparecido del cielo”, señaló Alcides Maya (2007 30); “El anticlericalismo se incluyó en sus pautas”, señaló Jean-Michel Massa (2009 441); “Poco a poco, a medida que se iba afianzando, fue perdiendo todas las creencias. Y solo cuando llegó a la incredulidad, la incredulidad en el cielo y la tierra, en Dios y en el hombre, él ha producido sus grandes obras”, concluyó Lucia Miguel Pereira (1988 85); “Machado, hombre sin Dios y solo a ver el hombre sin Dios”, criticó Afrânio Coutinho (1940 136-137); “En el recorrido de Machado de Assis, en particular después de la hoguera de las ilusiones de 1880, en la crisis de los años cuarenta, no hay Dios”, analiza Raymundo Faoro (2001 435).

Los biógrafos afirman que, al morir, Machado negó la confesión y la extremaunción. Sin embargo, en los textos disponibles en su obra completa en cuatro volúmenes, no hay ninguna afirmación metafísica acerca de la no existencia de Dios. En ninguna parte Machado se declara ateo o no creyente. Por lo tanto, de su obra no se pueden sacar conclusiones perentorias sobre el ateísmo. Debemos suspender el juicio, según lo sugerido por el cronista de la serie *A Semana*: “No afirmo nada, porque me falta la autoridad teológica adecuada; echo mano de lo dudoso” (Assis, 2008e 898).

La posición de Machado tendría, en tal caso, que ser descrita de la siguiente manera: el hombre moderno ha abandonado la creencia en un Dios garantizador de la verdad y del significado de la vida y no basa sus acciones por los genuinos valores cristianos. El Dios cristiano y la idea de la trascendencia se hicieron indignos de la creencia.

Ejemplar es una crónica publicada el 4 de diciembre de 1892, que menciona las controversias entre la iglesia positivista y la iglesia católica, y señala que ambas están de acuerdo en un punto: la necesidad de subordinación a la fe en Dios, para los católicos, y en la humanidad, para los positivistas: “Por lo que me toca, eterno discordante, no tengo tiempo para hallar una opinión media. Me temo que la Humanidad, *viuda de Dios*, recuerde que debe ingresar a un convento; pero también me temo lo contrario. Cuestión de humor” (Assis, 2008e 942).

La primera alusión a la muerte de Dios data del 1 de julio de 1876. Manasés (pseudónimo de Machado), preocupado con el momento en que el Oriente se derrumba, debido a la muerte del sultán turco, escribió: “¡Se van los dioses y con ellos las instituciones! Me dan ganas de exclamar como un tal cardenal: *Il mondo casca!*” (Assis, 2008c 304).

El 24 de noviembre de 1883, Lélío (otro pseudónimo de Machado), repite el “dicho del Cardenal Antonelli: *il mondo casca*” (Assis 2008d: 504-505). La traducción

se ofrece sólo en la Navidad de 1892: “El mundo caduca - pensó tristemente un día no se sabe qué cardenal de la Santa Iglesia Romana; y bien hizo en morir poco después, para no oír de parte del oriente esta refutación de los incrédulos: – El mundo se reconstituye” (Assis, 2008e 946-947).

El verbo italiano “cascare” significa caerse por su mismo peso, desplomarse, derrumbarse. El mundo caduca, pero a la vez se rehace a sí mismo – una vida de paradojas y contradicciones, en la que todo lo sólido se desvanece en el aire.

Si la modernidad, contexto histórico del surgimiento del nihilismo, le indignaba a Manasés, pseudónimo de la primera fase de Machado, Lélío aborda el tema con la pluma de la broma. En la crónica de *Balas de Estalo*, publicada el 11 de agosto de 1883, Lélío corrige el juicio de su predecesor:

¡Se van los dioses! Es una fórmula equivocada en este año de 1883. No; los dioses se han ido sin dejar rastro [...]. Otro indicio de que los dioses ya no están aquí es el gas del Carmo. Los dioses amaban la cera y el aceite; el gas, este producto científico e industrial era para las tiendas, las calles y nuestras casas. Había de hecho algunas casas que sólo admitían velas. En cualquier caso, sólo el aceite y las velas se introdujeron en los templos. ¡Hélas! El gas recién los despide del Carmo. Benditas velas de cera, aceite bíblico, ¿adónde vais? [...] Carillón y gas son dos indicios de la ausencia de los dioses. Adónde van esos buenos dioses de antaño, cuando tenían su música y también su luz, diferentes de la música y de la luz de los teatros? (Assis, 2008d 489-490).

Los dioses se han ido sin dejar rastro. El nihilismo es la falta de sentido que se ha establecido entre nosotros a partir de la muerte de los dioses. “¡Se van los dioses! Mueren las dulces y benditas creencias” (Assis, 2008e 1098), escribió el cronista de *A Semana*, el 26 de agosto 1894. Los dioses a los que alude son sin duda el dios cristiano y también el suprasensible, el fundamento, los ideales, las normas, los principios, los fines, los valores, todo aquello capaz de proporcionar finalidad, orden y sentido.

Machado de Assis ironiza la situación. A propósito de un *fait diver*, una carta de un miembro de una comisión estadounidense en Pernambuco, Machado parece burlarse de las discusiones filosóficas y teológicas acerca de Dios y de la muerte de Dios: “Nuestro huésped también recomienda brazos, brazos y temor de Dios. El segundo es preocupación anglosajona que no horada las almas latinas” (Assis, 2008e 1321).

Consideraciones finales

Es razonable concluir que Machado de Assis ha escrito sobre el problema filosófico del nihilismo y de la muerte de Dios con la pluma de la broma. Cuando se lee en clave paródica, la historia de la muerte de Dios y del nihilismo cobra un nuevo interés.

Machado, en tono cómico, de manera crítica e irónica, contrastó su escrita con relación a la gravedad de la de Nietzsche, que no ha dejado de tener sus ironías.

La conciencia del carácter históricamente complejo del nihilismo, rara (y quizá única) en un escritor brasileño de la segunda mitad del siglo XIX, da al estudio del nihilismo, en la obra de Machado de Assis, un valor que suponemos no ser solo literario, sino también histórico y filosófico.

Si el valor histórico de la obra de Machado ya ha sido señalado por críticos importantes como Roberto Schwarz (2000), Raimundo Faoro (2001), John Gledson (2003) y Sidney Chalhoub (2003), la “densidad filosófica” de Machado, esencial para la comprensión de su obra, parece ser un consenso en la fortuna crítica, como señaló Miguel Reale (2005 11). Nuestro autor, así definido por Jacyntho Lins Brandão, no era sólo un escritor, sino también un pensador – y sobre todo “pensador de la cultura brasileña” (2001 128). Hay que reconocer, por lo tanto, que “la ficción es también una forma de pensar” (1979 9), comprendiendo la literatura de Machado como repositorio de conceptos.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. Impreso. Impreso.
- Assis, Machado de. *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Trad. Omar Moreno. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006. Impreso.
- . “Memorial de Aires.” *Obra completa, em quatro volumes: volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. Impreso.
- . “Histórias sem data.” *Obra completa, em quatro volumes: volume 2*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. Impreso.
- . “Histórias de Quinze Dias.” *Obra completa, em quatro volumes: volume 4*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008c. Impreso.
- . “Balas de Estalo.” *Obra completa, em quatro volumes: volume 4*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008d. Impreso.
- . “A Semana.” *Obra completa, em quatro volumes: volume 4*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008e. Impreso.
- Brandão, Jacyntho Lins. “A Grécia de Machado de Assis.” *Kléos* 5/6 (2001): 125-144. Impreso.
- Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Impreso.
- Coutinho, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1940. Impreso.

- Deleuze, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. António Magalhães. Porto: Rés-Editora, 2001. Impreso.
- Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003. Impreso.
- Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001. Impreso.
- Laértios, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. Impreso.
- Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- Maya, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour*. Porto Alegre: Movimento, 2007. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial: la gaya scienza*. Trad. José Jara. Caracas: Monte Avila Editores, 1990. Impreso.
- . "Nachgelassene Fragmente 1885-1887." *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin: de Gruyter, 1999. Impreso.
- . "O Niilismo Europeu: Lenzer Heide." *Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução*, 3 (2005): 55-61. Impreso.
- Nunes, Benedito. "Machado de Assis e a filosofia." *Travessia*, 19 (1979): 7-23. Impreso.
- Pereira, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: EDUSP, 1988. Impreso.
- Reale, Miguel. "A filosofia na obra de Machado de Assis." *Revista Brasileira*. 11, 44 (2005): 7 -33. Impreso.
- Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. Impreso.
- Turguêniev, Ivan. *Pais e Filhos*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Impreso.

Deconstrucción de identidades “étnicas” post-independencia en selección de obras de Bessie Head y John Nkemngong Nkengasong¹

Edwin Ntumfon Tangwa

(Universidad de Yaounde I, Camerún)²

Resumen: Un impedimento considerable para alcanzar la soberanía post independencia parece ser la sistemática y sistémica “etnización” y subsecuente re-colonización de grupos minoritarios dentro de la post-colonia. Este trabajo busca explorar la construcción discursiva de nuevas etnicidades en la sociedad post-colonial que ha llevado a nuevas formas de colonización post-independencia, las cuales, ahora, abordan escritores post-coloniales. Me valgo de la teoría del discurso colonial que presenta Edward Said para argumentar que John Nkemngong Nkengasong y Bessie Head son parte de una nueva generación de escritores post-coloniales, quienes buscan diagnosticar el padecimiento post-colonial desde adentro al deliberadamente rechazar la cultura de la culpa presente en gran parte de la escritura post-colonial. Asimismo, sostengo que el locus del poder define sus “otros” dentro de la nación post-colonial y crea fronteras “étnicas” que reflejan la gran brecha entre la “natural pertenencia” a la nación, y la impotencia cuyo “lugar” es una lucha permanente. Mientras que en *Across the Mongolo* (2004) de John Nkemngong Nkengasong³ por ejemplo, se describe la “etnización” de la identidad anglófona en Camerún, con su consiguiente marginalización, en *A Question of Power* (1973) de

1. Traducción del artículo realizada por Virginia Frade Pandolfi. (NT: todas las traducciones de las citas incluidas en el texto por el autor del artículo son de mi autoría).

2. Dr. Edwin Ntumfon Tangwa es Doctor en Letras por la Universidad de Yaounde I, Camerún; es profesor part-time de literatura pos colonial y teoría y crítica literaria en el Departamento de literatura de habla inglesa en la Universidad de Yaounde I. En el presente año obtuvo la beca SUSI en Literatura norteamericana contemporánea que otorga el Departamento de Estado de los Estados Unidos. Sus trabajos de investigación se enfocan en temas como raza, etnicidad, cultura y globalización. Ha publicado en la revista académica de *Literatura y cultura* y en *Migración, cultura e identidades transnacionales: ensayos críticos*, entre otras. En su tesis doctoral realiza un análisis comparativo sobre globalización, raza u etnicidad en una selección de obras de V. S. Naipaul y Bessie Head. También ha enseñado lengua inglesa y literatura en varios colegios internacionales en Camerún; y trabaja como traductor freelance (voluntario) para las Naciones Unidas y otras agencias locales.

3. John Nkemngong Nkengasong es un prolífico escritor y crítico literario nacido en Camerún-África. Ha publicado una gran cantidad de obras y explorado diferentes géneros. Entre sus publicaciones se pueden mencionar dos de sus novelas: *The Widow's Might* (2006), and *Across the Mongolo* (2004), la obra dramática *Black Caps and Red Feathers* (2001). Nkengasong también fue columnista seminal del Cameroon Post y de The Post newspaper. La mayoría de sus artículos académicos son sobre literature africana, americana y británica. Actualmente se desempeña como Profesor Asociado en la Universidad de Yaounde I, Cameroon.

Bessie Head⁴ se resalta la deconstrucción del “Masarwaismo”⁵ en Botswana y el rol de la globalización en deshacer el mito de la inferioridad Masarwa.⁶ Asimismo, realizo una comparación entre el rechazo de Head hacia las identidades “adjudicadas”, con la afirmación de Nkengasong acerca de la identidad “Anglo” que ridiculiza los constructos del régimen colonizador en vigor.

Palabras claves: Identidad, Étnico, Marginalización, Globalización.

Abstract: A major impediment to the attainment of post-independence nationhood seems to be the systematic and systemic ‘ethnicisation’ and subsequent re-colonisation of minority groups within the postcolony. This paper explores the discursive construction of new ethnicities in the postcolonial society that has led to new forms of post-independence colonization that postcolonial writers now grapple with. Using Edward Said’s Colonial Discourse Theory, I argue that John Nkemngong Nkengasong and Bessie Head are part of a new generation of postcolonial writers who seek to diagnose the postcolonial malaise from within by deliberately shunning the culture of blame embedded in much of postcolonial writing. I further argue that the locus of power defines its others within the postcolonial nation and creates artificial ‘ethnic’ borders that reflect the ever growing rift between the ‘naturally belong’ to the nation and the powerless whose ‘place’ is a permanent struggle. While *Across the Mongolo* for instance depicts the ‘ethnicisation’ of Anglophone identity in Cameroon with its attendant marginalization *A Question of Power* highlights the deconstruction of ‘Masarwaism’ in Botswana and the role of globalization in undoing the myth of Masarwa inferiority. I also compare Head’s rejection of fixed ‘given’ identities with Nkengasong’s assertion of an ‘Anglo’ identity that mocks the constructs of the colonizing regime in place.

Keywords: Identity, Ethnic, Marginalization, Globalization.

Introducción

El actual clima político, social y económico en varios países de África, casi sesenta años después de la independencia, es abundante testimonio del fracaso de los líderes pos independentistas para aprovechar “fibras” nacionalistas y construir identidades que trasciendan y minimicen las identidades grupales y tribales. En otras palabras, el liderazgo político pos independentista ha reforzado las diferencias tribales y grupales como estrategia para consolidar y ejercer poder y control sobre las masas. La “Tragedia africana” (Colin Leys 1994) no es para todos los africanos, sino para aquellos que continúan

4. Bessie Head nació en Pietermaritzburg, Sud África el 6 de julio de 1937, y falleció en Serowe el 17 de abril 1986), a pesar de haber nacido en Sud África, Head es considerada una de las escritoras más influyentes de Botswana. Escribió novelas, cuentos y obras autobiográficas. Entre su producción se pueden nombrar *When Rain Clouds Gather* (1968), *Maru* (1971), and *A Question of Power* (1973), las cuales se mencionan en el presente artículo.

5. Relacionado a Masarwa (palabra Tswana) expresión derogativa para referirse a miembros de los llamados “Bushmen”, gente que habita las tierras de norte del desierto del Kalahari. En *Maru*, son considerados inferiores y no lo suficientemente humanos.

6. Ver nota 4.

revolcándose en los márgenes de la pos colonia, aquellos para quienes la independencia implicó nada más que un cambio de amo; son aquellos cuyas identidades han sido “etnizadas” para así justificar su falta de sentido de pertenencia. Las identidades “étnicas” son construidas discursivamente por los sistemas políticos que buscan replicar el sistema colonial que fue legitimado por el discurso colonial sobre el cual el propio colonialismo operaba. Del mismo modo que los colonizadores crearon a sus “otros” a través del discurso, también lo hicieron los regímenes políticos pos independencia, al crear a sus “otros” para propósitos colonialistas similares.

Werner Sollors menciona que el término “etnicidad siempre ha denotado negatividad, otredad”. Este autor rastrea el origen de la palabra “étnico”, del griego “ethnos”, que significa “pagano”, “infiel” (*The Postcolonial Studies Reader* 220). Esta palabra era utilizada para referirse no solamente a la gente, sino también a los “otros”... Por lo tanto, este término retiene su cualidad de definir a otras personas por oposición y, por lo general, de manera negativa (ibid).

En parte, esto explica los miles de sobrenombres que, según Irving Allen (1983) han sido utilizadas, tanto en la sociedad norteamericana como alrededor del mundo, para referirse a diferentes grupos étnicos, pero nunca para referirse a ellos mismos. Esto no sucede solamente por la naturaleza multirracial de Norteamérica, sino más bien porque – en palabras de Frederick Barth – Norteamérica es “poliétnica”. Tal como consta en la *Enciclopedia de ciencias sociales* de Seligman, George Murdock sostiene que:

*[A people] usually calls itself either by a flattering name or by a term signifying simply ‘men’, ‘men of men’, or ‘people’. Aliens on the other hand, are regarded as something less than men. They are styled ‘barbarian’ or are known by some derogatory term corresponding to such modern American ethnic tags as ‘bohunk’, ‘chink’, ‘dago’, ‘frog’, ‘greaser’, ‘nigger’, ‘sheeny’ and ‘wop’.*⁷ (cit. en Ashcroft et al 220)

Aunque Murdock no utiliza el término “concepto social” en respuesta al cuestionamiento acerca de lo que se necesita para que las distinciones étnicas aparezcan en un área, él argumenta que un grupo étnico no es, necesariamente, producto de la cultura; las historias de ambos son bastantes diferentes. “When one traces the history of an ethnic group through time, one is not simultaneously, in the same sense, tracing the history

7. [Una persona] usualmente se refiere a sí misma, ya sea con un nombre favorecedor, o con un término que, simplemente, signifique “hombres”, “hombres de hombres”, o “personas”. Los extranjeros, por otra parte, son considerados como algo inferior al hombre. Ellos son llamados “bárbaros”, o son conocidos a través de algún término despectivo que corresponde a modernas etiquetas étnicas americanas como ser “cabeza hueca”, “dago” (término ofensivo para referirse a españoles, italianos, portugueses o latinoamericanos, como ser “sudaca”), “franchute”, “sudaca”, “negrata”, “judío” (con connotación peyorativa) y “espagueti” (para referirse a “italiano”, de manera despectiva). (cit. en Ashcroft et al 220).

of ‘a culture’” (221).⁸ Él da un paso más allá, al afirmar que los elementos de la cultura actual del grupo no emergieron de un conjunto particular que constituyó la cultura del grupo en ese momento, mientras que el grupo tuvo su propio conjunto de criterios y de “límites” que marcaron su existencia organizacional continua.

Desde la perspectiva de Barth, como ya se mencionó en este trabajo, es evidente que la identidades étnicas son construidas en base a las condiciones sociales de una sociedad determinada. Diferentes pueblos alrededor del mundo pueden tener distintas culturas, pero no hay nada “esencialmente” distinto entre ellos. Appiah (2006) señala, acertadamente, que “[L]a verdad es que no hay razas” (229). La misma afirmación podría ser hecha sobre la etnicidad. El término “Anglo” en *Across the Mongolo* de Nkemngong, así como el de “Masarwa”, “negro” y “de color” en los trabajos de Head son utilizados por los poderosos para describir a los “otros”; estos son términos de fetichización, objetivación y figuración; ellos constituyen el nuevo discurso de “ordenamiento” de la pos colonia.

La palabra “discurso” utilizada en este trabajo es tomada de las ideas de Michel Foucault, a su vez, tomadas por Edward Said en relación a los estudios pos coloniales. Said (2001) sostiene que el “conocimiento” de lugar, de identidad, y del “yo” es relativo, ya que están basados en el discurso predominante. Michel Foucault ve el discurso como “un sistema de afirmaciones dentro del cual y a través del cual el mundo puede ser conocido (en Said 14). Nuestra percepción □ o “conocimiento” □ del “yo” y del “otro”, del mundo en sí mismo es, consecuentemente, no tanto una función de lo que uno ve, o de lo que es, sino que es más bien un hecho de la forma en que vemos y de lo que oímos. El mundo no es una entidad neutral, inocente con la cual interactuamos objetivamente; la naturaleza de nuestra interacción depende de en qué terreno del discurso nos hallamos; en otras palabras: el “área firmemente delimitada del conocimiento social” (ibid) de la cual procedemos. En referencia a la noción de discurso de Foucault, Bill Ashcroft y Pal Ahluwalia (2001) observan que, es dentro del discurso que el mundo comienza a existir. Es el discurso el que da a los escritores, lectores, hablantes y oyentes una comprensión de su lugar en el mundo □ lo que Foucault llama “construcción de la subjetividad”. El discurso, por lo tanto, es un “complejo de signos y prácticas que organizan la existencia social y la reproducción social, la cual determina como son categorizadas las experiencias y las identidades” (Said 14).

La teoría del discurso colonial explora las maneras en que el discurso del colonialismo construyó a los colonizados en oposición al colonizador, a través de la creación de binarios tales como superior/inferior, el mismo/el otro, centro/margen, y el deno-

8. Cuando uno rastrea la historia de un grupo étnico a través del tiempo, uno no está rastreando la historia de una cultura” (221).

minado Tercer mundo. En este trabajo, sin embargo, se utiliza la teoría para analizar la construcción de las subjetividades pos independencia dentro de la pos colonia; cómo sucesivos sistemas políticos han creado identidades “étnicas” pos coloniales que justifican y “normalizan” el sometimiento y la marginalización de pueblos enteros dentro de naciones-estado pos coloniales. En lo que oportunamente se puede describir como colonización pos independencia, aquéllos en el poder crean y mantienen estereotipos de lo que Homi K. Bhabha llama “fijación en la construcción ideológica de la otredad” (1994: 18). Los estereotipos son necesarios para sostener un discurso como el colonial, dado que estos son sus elementos básicos. Es, precisamente, a través de dichos estereotipos que en Kamangola⁹ y Motambeng¹⁰ y Golema Mmidi¹¹ que el discurso colonizador de la pos colonia se pone al descubierto. Tal como Bhabha argumenta, el estereotipo es una importante estrategia discursiva del colonialismo; es una forma de «conocimiento e identificación que oscila entre lo que siempre está “en vigor”, ya conocido, y algo que debe, ansiosamente, ser repetido» (ibid). El conocimiento del “otro”, tal como sostiene Said, es una forma de ejercer control y poder sobre ese otro, como por ejemplo Kamangola en Motambeng, ambos, ya sea la parte anglófona como la Masarwa, son conocidos por los francófonos y los Batwasna de modo tal que consolidan su subordinación y la otredad en la conciencia colectiva.

Por consiguiente, este trabajo explora la construcción discursiva de las identidades “étnicas” de la parte anglófona y Batswana en Kamangola (Camerún) y Motambeng (Botswana) que ha llevado a nuevas formas de colonización pos independencia en estas sociedades. En mi opinión, tanto Nkengasong como Head son parte de una nueva generación de escritores poscoloniales, que buscan diagnosticar el malestar pos colonial desde dentro, rechazando, deliberadamente, la cultura de la culpa incorporada en la mayoría de la escritura pos colonial. El locus del poder define sus “otros” dentro de la nación pos colonial y crea fronteras “étnicas” que reflejan la brecha en constante aumento entre aquellos que “pertenecen naturalmente” a la nación, y los más débiles como Ngwe, Makhaya, Margaret Cadmore and Elizabeth¹² cuyo “lugar” es la lucha permanente. Mientras que, por ejemplo, en *Across the Mongolo*, se describe la “etnización” de la identidad anglófona en Camerún con la consiguiente marginalización, *A Question of Power, When Rain Clouds* (de Bessie Head, 1968) and *Maru* (de Head, 1971) resaltan la deconstrucción del “Masarwaismo” en Botswana y el rol que juega la globalización en deshacer el mito de la inferioridad Masarwa. Asimismo, se compara el rechazo de iden-

9. Kamangola es el país ficcional en el cual se desarrolla *Across de Mongolo*. El nombre proviene de Kama, que representa la minoría hablante del inglés

10. Es la villa donde se desarrolla *A Question of Power*. Es creada por la escritora Bessie Head como un lugar utópico para la tolerancia racial.

11. Villa en el corazón de la Botswana rural. El lugar donde se desarrolla *When Rain Clouds Gather*.

12. Personajes de las obras de Bessie Head

tidades fijas “determinadas” con la afirmación de Nkengasong de una identidad anglosajona que se burla de las construcciones del régimen colonizador en curso.

Confrontar el “centro”

Tanto *When Rain Clouds Gather*, *A Question of Power* y *Maru* de la escritora Bessie Heads, como *Across the Mongolo* de Nkemngong, se sitúan en sociedades pos coloniales que han sido separadas por políticas identitarias. Los protagonistas de estas novelas son víctimas de identidades “etnizadas”. En Kamangola, el régimen pos independentista ha construido una réplica del sistema colonial con el “centro” trasladándose desde Europa hacia Ngola¹³ y el “margen” de Kama. Estos dos matices de identificación representan la Francofonía (el poder del locus pos independentista) y la Anglofonía (las nuevas víctimas de ese poder). El primer encuentro que Ngwe tiene con el poder opresivo del discurso, dentro del cual su identidad es construida, es cuando él cruza el puente de Mangolo hacia Ngola. El puente representa la línea fronteriza entre el “centro” y el “margen” y, aunque en este punto es desconocido para él, Ngwe es el “oriental exótico” (Said 16); un hombre de “otro” mundo que posee un firme conocimiento de sí mismo y un sentido de lugar y de pertenencia. Sin embargo, en el nuevo “centro” pos colonial él es el “Anglosajón”, una ofensa étnica que traduce el “conocimiento” que los francófonos tienen de los anglófonos. Ngwe, el “descendiente de los grandes guerreros, quien liberó al país de la salvaje invasión de los guerreros de Anambat” (*Across* 2) no es más que un *anglo* en Ngola. Él escucha esta versión sobre su persona, por primera vez, de la boca del gendarme en el puesto de control fronterizo, cuando entra a Ngola,

Inicialmente, el término no tiene sentido para él, pero una vez que se encuentra en Ngola, comienza, gradualmente, a comprender el significado real de ser *Anglo* en Kamangola. Tanto los *Anglo*, como los Negros representan todo lo negativo. El término *Anglo* encarna todos los estereotipos que comprenden la identidad (anglófona) de Ngwe desde el punto de vista francófono. El régimen francófono en Kamangola es como el régimen blanco en Sud África, que crea la versión de Makhaya, Margaret Cadmore y Elizabeth que encontramos en las obras de Head. El hombre blanco ha definido o “conocido” al hombre negro en modos que no distan del modo en que los Masarwa han sido “conocidos” en *Manu*, no por el blanco, pero por otros hombres negros. Los Masarwa son “conocidos” como “rarezas de la raza humana que están divididos en, por una parte, cabeza de hombre, y por otro, en cuerpo de burro” (*Maru* 11). En *When Rain Clouds Gather* Makhaya se refiere a sí mismo como un “Perro negro” (128), lo cual es una espe-

13. Ngola representa la minoría hablante del francés. (Kamangola y Ngola son dos entidades que representan a los dos Camerún, el británico y el francés, que fueron forzados a unirse luego de la independencia. La crisis actual en Camerún tiene su raíz en este hecho histórico.

cie de juego de palabras para el modo en que el régimen racista Sud Africano “conoce” al hombre negro. Para él, la humanidad del “perro negro” ha sido reprimida bajo el mazo de la dominación blanca y del régimen que el Apartheid ha utilizado para frustrar cada intento del “Perro negro” de recuperar esa humanidad, exactamente como hacen el Sr. Abeso Louis Le Vin y la Universidad de Besaadi a Ngwe. El “conocimiento” blanco del negro, se encuentra sintetizado en las palabras de Makhaya en las siguientes palabras:

[Black Dog] is a sensation. He awakens only thrills in the rest of mankind. He is a child they scold in a shrill voice because they think he will never grow up. They don't want him to, either, because they've grown too used to his circus and his antics and they like the way he sat on the chair and shivered in fear while they lashed out with the whip. If Black Dog becomes human they won't have anyone to entertain them anymore. Yet all the while they shrieked with laughter over his head, he slowly became a mad dog. Instead of becoming human, he has only become a mad dog and this makes them laugh louder than ever.¹⁴ (128-9)

La alegoría de Makhala muestra la naturaleza de la construcción y de la imposición del “conocimiento” que deshumaniza al hombre negro, no solamente en Sud África, sino también en todo el mundo colonizado por igual. Reconocer la humanidad del hombre negro es despojar a la raza blanca del privilegio que este “conocimiento” ofrece; por esto es que la no humanidad del hombre negro tiene que ser preservada y protegida a través del terror, para que este permanezca en su lugar, ese “infierno” que le es tan apropiado. En *Orientalismo*, Edward Said argumenta que el «el discurso del Orientalismo construye y domina a los Orientales en el proceso de “conocerlos”» (Said 54). “Perro negro” y “Anglo” son expresiones que implican un agravio étnico, pues contiene todo el “conocimiento” que construye al Anglófono y al Masarwa como subhumanos, de segunda clase, de acuerdo al hombre blanco francófono. En *Across the Mongolo* este ciudadano de segunda clase parece haber sido aceptado por algunos anglófonos que están satisfechos con puestos inferiores y, orgullosamente los proclaman, tal como se ve en el nombramiento del partido del Ministro Wankili, donde él presenta personalidades intrascendentes, como ser: “el Jefe Dr. Fulanito de tal, Asistente de tal y cual, el Honorable Jefe Menganito, Asistente adjunto vicepresidente de la Asamblea Nacional, Su Excelencia X e Y, Segundo Vice Ministro delegado d la oficina del Primer Ministro” (*Across* 132). Estas son personas cuyo “lugar” en la República de Kamangola

14. [El Perro negro] es una sensación. Él, solamente, despierta emociones en el resto de la humanidad. Él es un niño al cual ellos regañan en una voz estridente, porque piensan que él nunca va a crecer. Ellos tampoco quieren eso, porque han crecido acostumbrados a su circo y a sus payasadas, y a ellos les gusta el modo en que se sienta en una silla y tiembla de miedo, mientras lo azotan con un látigo. Si el Perro negro se transforma en humano, ellos ya no tendrán a nadie que los entretenga. Mientras tanto, ellos se reían a carcajadas sobre su cabeza, él, lentamente, se transformaba en un perro loco. En vez de volverse humano, solamente se ha transformado en un perro loco, lo cual provoca que ello se rian aún más fuerte. (128 9).

es periférico, y su “anglicidad” no es ya un inconveniente. Como Ministros de asuntos especiales, el rol de Wankili es actuar como espía “en contra del patriotismo anglófono... para difamar [líderes anglófonos] con sus amos francófonos [y] destruir el legado anglófono” (135). Esto es lo que Said llama el «nexo del conocimiento y el poder [que crea] “el oriental” y, de algún modo, lo destruye como ser humano» (Said 54). La anglofonía es el producto del poder francófono y esto es visto en la servil reverencia que le da al (así llamado) “invitado de honor” Sr. Abeso Louis Le Vin quien, claramente, ocupa un lugar especial como importante manipulador del poder; el “centro” resulta ser aclamado por el margen por esclavizar y destruir su identidad.

El problema anglófono en Camerún es una consecuencia de esta forma de construcción de la identidad “étnica”. Actualmente es posible argumentar que los cameruneses de la colonia británica se han convertido en una “etnia” o, por lo menos, así son percibidos por sus compatriotas francófonos, en virtud de su afiliación lingüística (cultural). Así como en *Across the Mongolo*, en *Letters to Marion (And the Coming Generations)* hay, de alguna manera, un estallido en contra de esta nueva “etnicidad”. En la reseña que Peter Wutch Vakunta realiza de este libro, sostiene que el lenguaje vehemente e híbrido que constituye la obra de Nkemngong “Da testimonio [...] de la sofocante desconfianza que ha creado una grieta abismal entre los cameruneses anglófonos y los francófonos”. Asimismo, él nota que la palabra “anglo” es un término despectivo, utilizado por los presuntuosos cameruneses francófonos, para referirse a sus compatriotas anglófonos [por cómo perciben] su otredad lingüística”. (Reseña, *Letters to Marion (and the Coming Generations)*). La otredad lingüística puede ser equiparada a la otredad cultural, la cual es parte de la construcción de la identidad anglófona en Camerún. Para los estudiantes francófonos en Besaadi, el término “anglo” traduce algunos rasgos vitales, no humanos, en Ngwe y otros anglófonos. En *A Question of Power*, de Bessie Head, Elizabeth se cuestiona acerca del «tipo de propaganda [que] fracturó todas las razas. Alguien simplemente aseguró algo y lo orientó hacia una víctima sin importar si eso tenía sentido o no: “Tú eres inferior. Tú eres mugre” » (47). En Kamangola, el régimen francófono en vigor ha construido la identidad anglófona a través de afirmaciones similares, y terminó creando la ruina de lo que Ngwe es al inicio de la novela.

Igual que Ngwe, en *A Question of Power* Elizabeth es víctima de una identidad “étnica”. Su humanidad es negada en Sud África, escapa a Botswana en un intento desesperado por reclamarla, de recuperar su “yo” perdido. En Motambeng, ella no es aceptada fácilmente, a pesar del hecho de que se re establece en una comunidad negra, siendo, ella misma, víctima de racismo blanco. Ella permanece apartada, es la intrusa indeseada asociada a la negatividad. De acuerdo a Homi Bhabha, un estudio del funcionamiento del discurso colonial debería:

*shift from the identification of images as positive or negative, to an understanding of the processes of subjectification made possible (and plausible) through stereotypical discourse. To judge the stereotyped image on the basis of a prior political normativity is to dismiss it, not to displace it, which is only possible by engaging with its effectivity; with the repertoire of positions of power and resistance, domination and dependence that constructs the colonial subject (both colonizer and colonized). [...] In order to understand the productivity of colonial power it is crucial to construct its regime of 'truth', not to subject its representations to a normalising judgement. Only then does it become possible to understand the productive ambivalence of the object of colonial discourse-that 'otherness' which is at once an object of desire and derision, an articulation of difference contained within the fantasy of origin and identity.*¹⁵ ("The Other Question" 18-19)

Los estereotipos que constituyen la identidad de Elizabeth en el inconsciente botswano son tan profundos que su sentido de la nada toma control sobre todo su ser, llevándola a la locura. Es durante este período de locura que ella manifiesta algunos de los "discursos estereotípicos" involucrados en el proceso de "subjetivación" del hombre negro en Sud África. A pesar del color, el discurso de la inferioridad negra del Apartheid le ha enseñado a despreciar a los negros. Ella no ha sido capaz de deshacerse del prejuicio: "it seemed impossible then, the monotonous song in her head: 'Dog, filth, the Africans will eat you to death...' (47).¹⁶ Ella tuvo que pelear con cada una de sus fibras en contra del deseo; intentó de todas formas convencerse de que "[she is] not like that. [she has] never been a racist. [...] Maybe people who are coloured are also quite nice too, just like Africans..." (47).¹⁷ Al final, ella llega a sus propias conclusiones sobre el modelo del odio racial, el cual no está basado en hechos, pero que sí tiene su base en los que Bhabha llama "la ambivalencia productiva del objeto del discurso colonial" (ibid). Se trata de un odio basado en la "mera propaganda" como lo llama la mujer alemana.

Tanto Ngwe como Elizabeth son creaciones de un discurso colonialista que sirve a sus propios intereses y que niega a los más débiles para justificar no solamente la "otredad", pero también su explotación y el abuso sexual. Mientras que la violación y la explotación son simbólicas en *A Question of Power* de Head, en *Across* de Nkemngong,

15. Ir desde la identificación de imágenes como positivas o negativas, hacia la comprensión de lo que los procesos de subjetivación hacen posible (y plausible) a través del discurso estereotípico. Juzgar la imagen estereotipada sobre la base de una normatividad política previa implica desestimarla, no desplazarla, lo cual es solamente posible al implicarse en su efectividad; con el repertorio de posiciones de poder y de resistencia, de dominación y dependencia que construye el sujeto colonial (tanto al colonizador como al colonizado). [...] Para comprender la productividad del poder colonial es fundamental construir su régimen de "verdad", no para someter sus representaciones a un dictamen normalizador. Solamente entonces es que se puede comprender la ambivalencia productiva del objeto del discurso colonial de la "otredad", la cual es al mismo tiempo objeto de deseo y burla, una articulación de la diferencia contenida dentro de la fantasía del origen de la identidad. ("The Other Question" 18-19).

16. "Parecía imposible entonces, la monótona canción que sonaba en su cabeza: "Perro, inmunidia, los africanos comerán hasta la muerte..." (47).

17. "[ella] no es así. [ella] nunca ha sido una racista. [...] Quizá la gente de color también sea buena, igual que los africanos..." (47).

estas son mucho más explícitas. El Sr. Abeso Louis Le Vin es la figura de poder, cuya relación con Shirila es una réplica de la del saqueo del colonizador sobre el colonizado. A pesar de su estatus como el venerado Director del Gabinete Civil en la Presidencia, él es lo suficientemente maligno como para buscar gratificación sexual de un menor en un *hostel* de estudiantes. El incidente en el *hostel*, en el que Ngwe se enfrenta al Sr. Abeso Louis Le Vin, confirma la postulación pos colonial sobre la ambivalencia del “centro” y del “margen”. Al igual que Elizabeth, quien entra a Motambeng y, literalmente, rompe el prisma étnico/racial a través de la evaluación de la identidad y pertenencia humana de Batswana, el Ngwe periférico invade al centro y desacredita su autenticidad. Cuando Louis Le Vin grita: “*quoi? Là à Besaadi? Un petit Anglo? Un salaud ? Un idiot ? Non, non, non!*” (193), suena patético, ya que él es el verdadero “idiota” y “bastardo” por rebajarse tanto. De hecho, esta es una confrontación entre el centro y el margen, donde el margen marginaliza al centro.

Caminos de resistencia

Al hablar de Resistencia a la “otredad” en la teoría pos colonial, Edward Said rechaza la oposición, o el llamado contra discurso, el autor argumenta que, tal como sucede en las construcciones orientalistas, las prácticas contra discursivas terminan creando otro mito de la autenticidad cultural y de ese modo hacer pasarse por una fuerza contra hegemónica frente al constructo imperial. Tal resistencia es, en última instancia, contra productiva. De acuerdo a Said, tanto Oriente como Occidente son constructos, y cualquier forma de construcción de identidad monolítica es falsa ya que la identidad es exactamente lo opuesto. Es tal el concepto, que desacreditaría la base sobre la cual se apoyan los discursos hegemónicos y dominantes. Es por esto que, oponiéndose a la resistencia social, Said considera que “the ways in which prejudice and stereotyping enter into Orientalist texts that purport to be scholarly, historical and empirical” (74).¹⁸ El autor argumenta que:

*All representations may be mediated, but the simple assertions of Orientalism remain: that power determines which representations may be accepted as ‘true’, that Orientalist texts owe their alleged ‘truthfulness’ to their location in the discourse, and that this situation is one that emerges out of, and confirms, a global structure of imperial domination. Hegemony does not need to be monolithic...hegemonic discourse can operate and be effective in the same arena as acts and discourses of open social resistance.*¹⁹ (74)

18. “las formas en que el prejuicio y el estereotipo entran en los textos orientalistas que pretenden ser académicos , históricos y empíricos” (74).

19. Todas las representaciones pueden ser mediadas, pero la simple aseveración del Orientalismo permanece: ese poder determina cuáles representaciones pueden ser aceptadas como “verdaderas”, que los textos Orientalistas deben su presunta “veracidad” a su ubicación en el discurso, y que esta situación es una que emergen de, y confirma, una estructura global de la dominación imperial. La hegemonía no necesita ser monolítica...el discurso hegemónico puede operar y ser efectivo en la misma arena como actos y discursos de la resistencia social abierta. (74).

A través de su calvario en la Universidad de Besaadi, Ngwe no pierde de vista quien es él “verdaderamente”. Su narrativa continúa vacilando entre su tierra natal y Ngola; siendo la primera el lugar que representa la decencia, la estabilidad, la autenticidad y la humanidad, mientras que la segunda es exactamente lo opuesto a la decencia humana, la cuna de la corrupción y el “caos académico” (*Across the Mongolo* 127). Su sentido de “lugar”, y el de sus raíces es lo que lo mantiene vivo durante algunos de los momentos más difíciles, como la tortura y la brutalidad que experimenta tras las acciones que toman los estudiantes durante la huelga. Asimismo, Ngwe se niega a ser el cobarde sub humano, débil y sumiso que el Sr. Abeso Louis Le Vin quiere que él sea. Se alza en contra de éste para recuperar su Shirila, que es más que una joven por la cual pelean dos hombres; en este momento, ella se convierte en un símbolo de la masculinidad y la humanidad de Ngwe, siendo esto lo único que le da un sentimiento de realización. Por lo tanto, él tiene que resistir el intento del Sr. Abeso de arrebatársela. El fracaso de este último suma a su caída cuando él [se] “slid and heaped on the ground like a sack of rotten meat” (*Across the Mongolo* 193).²⁰ El incidente traduce de manera efectiva la ambivalencia de las dicotomías entre las cuales vive el Sr. Abeso Louis Le Vin. El estereotipo de la otredad de Ngwe, de su “etnicidad”, es deconstruida por la humillación y el empequeñecimiento del “honorable” Director del Gabinete Civil.

Al igual que Ngwe, Makhaya tiene una profunda aversión por los hombres blancos. Él viene a Botswana con una imagen innata del hombre negro como una “figura de poder” hacia la cual ha estado “acostumbrado a reaccionar [...] con un sentimiento de gran malestar” (123). Esto se debe al hecho de que, en Sud África, el hombre negro ha sido tan deshumanizado por el poder blanco que la raza blanca ha asumido el significado de una fuerza opresiva que trasciende el mero sometimiento del hombre por el hombre. Para Makhaya, al igual que para muchas otras víctimas del rechazo racial, las palabras blanco y negro no son meros adjetivos que describen la apariencia física de dos grupos de personas; son afirmaciones de pertenencia y de no pertenencia, de humanidad y de no humanidad, y el malestar que él siente hacia la raza blanca es una función de su significado. Sin embargo, cuando se pone en contacto con Gilbert, un hombre blanco que ve el alma y no el color de la piel de los hombres, se propone desenredar las cadenas del odio que subyacen a su odio obsesivo hacia el hombre blanco. Ambos buscan crear un mundo ideal sin raza, el cual Head, sorprendentemente, pone lado a lado con la sed de sangre, el infierno de la discriminación y la “etnización”, realidad de la sociedad en la cual viven. Esto es similar a la comunidad en la que trabaja Elizabeth, en el proyecto de Cabo Gooseberry como una estrategia para encontrar un lugar en el mundo que, hasta el momento, no haya sido hostil con ella.

20. “resbala y se amontona en el suelo como una bolsa de carne putrefacta” (*Across the Mongolo* 193).

Mientras que Head intenta desacreditar los constructos sociales de identidad y pertenencia al defender el reconocimiento de la humanidad del hombre sobre los constructos raciales, étnicos, tribales y de género, Nkemngong no concibe la posibilidad de coexistencia entre Kama y Ngola, ya que la unión es falsa. Tanto anglófonos como francófonos son las “víboras y los puercoespines [que los amos de la colonia ponen] en una caja para entregársela a los cocodrilos” (126). Es por esto que Ngwe termina traumatizado y demente cuando intenta integrarse en un país en el cual él cree tiene un lugar. La conmoción por el rechazo que recibe, y por darse cuenta de que su valor como ser humano está determinado por implacables fuerzas de poder, explican su locura y su fallecimiento. La crisis política actual en Camerún es una consecuencia de esta aniquilación de la identidad anglófona por el régimen francófono que ha gobernado el país desde la independencia. El desarrollo desigual, la subordinación de la lengua inglesa por la francesa, el intento de erradicar el sistema educativo anglosajón, y la imposición del sistema educativo y legal francés sobre los anglófonos, y las posiciones políticas subordinadas e inconsecuentes, las cuales les son asignadas, son algunas de las fuerzas marginalizadoras que subyacen a las demandas por la independencia del pueblo de *Across the Mongolo*. El Dr. Ambo, por ejemplo, refleja los llamados de solidaridad que se escuchan de los Cameruneses del Sur de la actualidad, cuando él le dice a Ngwe y a Nwofeck que:

*In the face of such debasement and humiliation as we are facing from the Francophone government, the Anglophones must love and assist one another....it is through love and assistance that we can have the strength to resist, to survive, to protect our prestigious heritage. Without this we shall be completely drowned in the francophone system.*²¹ (128)

Esta defensa de una identidad anglófona exclusiva contrasta, considerablemente, con el rechazo de Head de las identidades fijas. Al igual que Nkemngong, Bessie Head es una figura “sin Estado”, y le da voz a aquéllos a quienes se les ha negado el sentimiento de pertenencia. Ella les ofrece una pertenencia “alternativa”, no para limitar las estructuras sociales y las restricciones (como anglófono/francófono); las “elecciones alternativas” (Gaciano 124), es decir “la hermandad del hombre” (*Maru* 158) y “una reverencia para la gente” (125). Ella no busca revertir el existente orden social; esto es “centralizar” el “margen” y “marginalizar” el “centro”; más bien argumenta que tal inversión es “posible que remueva un horror y lo remplace por otro” (*ibid*). La cuestión que plantea es que “necesitamos nuevos nombres para tener dignidad humana” (*ibid*). El Nuevo nombre se encuentra en las sociedades “transformadas” que ella crea en su obra; sociedades en las

21. Frente a tal degradación y humillación, como la que estamos enfrentando del gobierno francófono, los anglófonos deben amar y ayudarse los unos a los otros...es a través del amor y la ayuda que podemos tener la fuerza para resistir, para sobrevivir, para proteger nuestro prestigioso patrimonio. Sin esto, estaremos completamente ahogados en el sistema francófono. (128).

cuales definiciones de raza/tribu/etnicidad, subjetivamente diferenciadas, son desmanteladas y el alma humana vaga libremente. Para Head, la resistencia yace en el desenmascaramiento del significado social de la ofensa étnica, como “bushman”,²² “Masarwa”, “negro” y “blanco” porque, como Margaret Cadmore le había dicho a Margareth Jr. En Sud África, nadie les quitará su condición (de *bushman*), pues permanecen siendo “bushmen”, pero lo que sí pueden cambiar es el significado social de esa identidad. La palabra “bushman” no debería, necesariamente, designar inferioridad, ya que se trata de seres humanos y no de “bushmen”. Lo que Ngwe rechaza en *Across The Mongolo* es el significado social del término “anglo”, porque él sabe que es anglófono y nada puede cambiar eso.

Conclusión

Tanto Bessie Head como Nkemngong Nkengasong comparten el haber experimentado el rechazo de los mundos a los cuales creían pertenecer. A través de sus protagonistas, sus obras plasman la reinención del discurso colonialista en la pos colonia; un discurso que “etnifica” a la minoría y a los más desvalidos, y quiebra a las sociedades generando una división entre los “centros” y los “márgenes”, reproduciendo, consecuentemente, el horror que la independencia intentó contrarrestar; el horror de algunas personas que “viven las almas de otras personas, como buitres, creyéndose ser los más supremos, como Dios, los más maravillosos, los más preciados” (*A Question of Power* 19). Nkemngong busca deconstruir este discurso a través de Ngwe, quien invade el “centro” pos colonial, esperando ser parte integral de Kamangola, solamente para descubrir que Kamangola es un mito; en realidad, hoy en día es Kama y Ngola. Así como con Makhaya, Margaret Cadmore y Elizabeth, la presencia de Ngwe en el “centro” lo enfrenta a la funesta realidad de su identidad “étnica” construida. Mientras él afirma su identidad Kama como una contra fuerza a la identidad “étnica” “anglo” por la cual su lugar en Besaadi se define, los personajes de Head, por otra parte rechazan tanto sus identidades raciales y culturales que han sido fijadas, como también la identidad del opresor, para abrazar identidades trascendentes que se encuentran en el dominio del vaciamiento del alma humana a través de todas las construcciones sociales.

Bibliografía citada

Allen, Irving Lewis. *The Language of Ethnic Conflict: Social Organization and Lexical Culture*. New York: Columbia University Press, 1983. Print.

22. Bushman se refiere a los niños en la Reserva Central de Kalahari en Botswana. Término que se utiliza con una connotación peyorativa.

- Appiah, Kwame Anthony. "But Would that Still Be Me? Notes on Gender, Race, and Ethnicity." *Journal of Philosophy*. Vol. III, Number X. 10th (Oct. 1990): 493-98. Print.
- . "The Illusions of Race." *The postcolonial studies Reader*. Eds. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. 2nd Ed. London: Routledge, 2006: 224-226. Print.
- . "The Conservation of 'Race'." *Black American Literature Forum*. Volume 23, Number 1 Indiana State University 1989 (Wed Mar 5 2008): 37-60. Print.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995. Print.
- Ashcroft, Bill, and Pal Ahluwalia. *Edward Said*. London and New York: Routledge, 2001. Print.
- Bhabha, Homi K. "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse." *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994: 18-36. Print.
- Gaciano, Annie. *Achebe, Head, and Marechera: On Power and Change in Africa*. Colorado: Lynne Rienner, 2000. Print.
- Head, Bessie. *A Question of Power*. London: Heinemann, 1973. Print.
- . *Maru*. London: Heinemann, 1971. Print.
- . *When Rain Clouds Gather*. Johannesburg: Heinemann, 1969. Print.
- Irving, Washington. "A Mighty Question." *The Dark and Tangled Path: Race in America*. Eds. David D. Anderson and Robert Wright. New York: Harper & Row, (1971): 86-94. Print.
- Leys, Colin. "Confronting the African Tragedy." *New Left Review*. 1/204 (March-April 1994). Print.
- Nkengasong, John Nkemngong. *Across the Mongolo*. Ibadan: Spectrum Books, 2004. Print.
- . *Letters to Marion (And the Coming Generations)*. Bamenda: Langaa RPCIG, 2009. Print.
- Sollors, Werner. "Who is Ethnic?" *The Postcolonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. London: Routledge, 1995: 219-222. Print.
- Sumich, Jason, and Honwana, João. "Strong Party, Weak State? Frelimo and State Survival through the Mozambican Civil War: An Analytical Narrative on State-Making." Crisis States Research Centre. Working Paper N° 23 (December 2007). Print.

No Rio das Amazonas: cultura do homem amazônico em cena

Valdir Aparecido de Souza

(Universidade Federal de Rondônia, Brasil)¹

Danilo Leandro da Silva

(Secretaria de Educação do Estado de Rondônia, Brasil)²

Resumo: O presente artigo pretende ser um ensaio de história e estudos culturais, por meio da análise do documentário “No Rio das Amazonas”, e também encontrar respostas para os questionamentos de Euclides da Cunha: a Amazônia ainda continua uma terra sem história, mesmo após cem anos da sua passagem pela região?

Palavras Chave: Cinema, Estudos Culturais, Amazônia, História, Darwinismo Social.

Abstract: This article aims to be an essay on history and cultural studies, through the analysis of the documentary “No Río das Amazonas”, and also find answers to the questions of Euclides da Cunha: the Amazon still continues a land without history, even after hundred years of its passage through the region?

Keywords: Cinema, Cultural Studies, Amazon, History, Social Darwinism.

Introdução

A primeira parte do artigo consiste em questionar a máxima de Euclides da Cunha de que a Amazônia seria *uma terra sem história*, e através dos preceitos de Marc Bloch tentaremos comprovar a nossa linha de raciocínio, por meio da história da cultura amazônica, tomando por objeto de reflexão e pesquisa um documentário.

Após essa primeira parte, mostraremos um pouco do que se pode chamar de

1. Graduado em História pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP (1991). Doutor em História e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2011). Líder do Grupo de Pesquisa Centro de Estudos do Imaginário Social. Membro do Conselho Editorial da Revista Eletrônica *Labirinto*. Membro do Conselho Editor da Revista *Tenso Diagonal* (Montevideu-Uruguai). Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia e do Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História e Estudos Culturais do Núcleo de Ciências Humanas. Presidente da Associação Nacional de Professores Universitários de História-ANPUH/Seção Rondônia (RO) Biênio 2017/2018. Presidente da Federação de Capoeira do Estado de Rondônia (FECARON) para o quadriênio 2012-2015. Atualmente reconduzido como Presidente da FECARON para o quadriênio 2016-2020.

2. Professor da Rede Pública do Estado de Rondônia, Mestre em História e Estudos Culturais-UNIR.

“invenção de uma tradição” amazônica, onde parte de sua história é praticamente ignorada. Também buscamos aqui descortinar o mito de que a história da região teria tido início com a chegada dos europeus no final do século XV. Além de apresentarmos o homem que foi capaz de fixar-se nessas terras e que por meio de árduo trabalho de “adaptação” conseguiu firmar suas raízes e sua cultura nas terras amazônicas.

Na terceira parte refletiremos sobre o modo de vida do homem amazônico, a partir de duas fontes: o documentário *No Rio das Amazonas* e o livro *A Condição Humana* de Hannah Arendt. Neste vamos tergiversar sobre as formas de vida e da cultura desse homem que viveu longe dos grandes centros do país. Além disso buscaremos entender como a indústria extrativista tentou se estabelecer na região e como desde os tempos da colonização foi um agravante para a colonização da região e também um dos graves problemas para o “não desenvolvimento” da mesma.

Terra Sem História?

Em determinado período do século XX, a ciência histórica passou a ter diferentes visões sobre um mesmo fato, ampliou-se a noção de fontes documentais, para muito além dos documentos escritos e oficiais. Foram incorporados inúmeros artefatos humanos, a exemplo dos registros arqueológicos, do cinema, das fotografias e principalmente do testemunho oral.

Tempos antes do aparecimento dessa nova abordagem, Euclides da Cunha, em *A Margem da História*, a partir dos pressupostos do positivismo e do darwinismo, descrevera a região amazônica, como uma terra sem história. Para Euclides, o lugar ainda encontrava-se em formação, com baixa densidade demográfica e ausência total do urbanismo enquanto sinônimo de civilização do início do século XX.

A Impressão dominante que tive, e talvez corresponda a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado e nem querido –quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. (Cunha 18)

O ideal positivista, materializado no progresso e na visão linear da história, era a peça chave no entendimento de Euclides. Este ideal foi confrontado por Marc Bloch, um homem do mesmo período, mas que estava remando contra a corrente e naquele período apresentava uma nova visão da história. Para Bloch, a história não seria constituída de forma linear e sim o conjunto de uma série de rupturas ao longo dos anos.

Para Bloch (55), a história é a “ciência dos homens no tempo”, partia do princípio de que cada indivíduo é capaz de produzir uma narrativa própria de seu tempo, portanto caberia ao historiador fazer o questionamento adequado das fontes. É o historiador que impõe a significação do seu tempo presente às fontes do passado vivido. Segundo Bloch,

“O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e se aperfeiçoa (Bloch 75)”.

Através do “método regressivo” proposto por Bloch, o historiador buscaria a compreensão do passado e vice-versa, sendo que o conhecimento e a leitura do passado seriam em si um objeto dinâmico e em constante mudança. Compreender o passado, exigiria a revisão contínua e contemporânea das fontes e dos fatos cristalizados. Neste contexto de mudanças em grande velocidade, outras áreas e conceitos vão ser agregados à ciência histórica, a interdisciplinaridade terá um papel relevante para esse ofício, já que acabou por proporcionar uma maior compreensão do complexo contexto do século XX.

Daí a importância do questionário e do método do historiador, já que a prerrogativa de compreender o passado através de evidências, e não de prejulgamento, parte do diálogo com as fontes disponíveis.

A partir do momento em que não nos resignamos mais a registrar simplesmente as palavras de nossas testemunhas, a partir do momento em que tentamos fazê-los falar, mais do que nunca impõe-se um questionário. Esta é, com efeito, a primeira necessidade de qualquer pesquisa histórica bem conduzida (Bloch 78).

Por meio da cultura, cada grupo produz uma marca própria, quebrando os ciclos da história, de repetições e quadros previsíveis como os séculos ou as denominações como feudalismo, capitalismo ou socialismo, a história não fica presa ao relógio, “o tempo humano, em resumo, permanecerá sempre rebelde tanto à implacável uniformidade como ao seccionamento rígido do tempo relógio”. (Bloch 153)

A partir de um método, a escolha de um questionário, delimitação de um tema, período e fontes a ser escolhida a história poder ser analisada, seja a partir da particularidade das experiências de um ribeirinho amazônico, em seu depoimento para um documentário. Ou ainda por meio de um documento oficial de um governador sancionando uma declaração de guerra.

A visão histórica defendida por Euclides da Cunha, partia do princípio de continuidade, desde os tempos da Grécia Antiga, demonstrando sempre uma evolução, ou seja, o homem amazônico demonstrava uma série de atrasos referentes ao “homem das regiões centrais”, leia-se europeu ocidental.

A região amazônica não estava inserida no ideal de progresso euclidiano, seja pela ausência de homens civilizados, seja pelo modo de vida rural daquelas pessoas. Daí a iniciativa nos anos 1920 de levar estradas e telégrafo para essas regiões, foi a “inserção” da Amazônia junto à nação brasileira.

Ser civilizado na República [...] significa a valorização dos conhecimentos e procedimentos científicos, a defesa da cultura como sinônimo de ilustração ou erudição e a incorporação de comportamento e hábitos urbanos (Maciel 188).

A leitura de Euclides sobre a Amazônia estava em sintonia com a sua época, e ainda nos dias de hoje a visão euclidiana reproduz-se de forma naturalizada. A região amazônica é comparada a centros industriais, de adensamento populacional e urbanização em moldes modernos, e resiste no imaginário brasileiro as imagens que remetem a mata, aos animais selvagens e aos índios sem contato.

Da invenção da Amazônia à conquista pelo sertanejo

A Amazônia é uma vasta região brasileira, contando com mais de 50% do território nacional formada por nove estados.³ Por causa dessa extensão ainda pouco conhecida, pelos brasileiros, as notícias referentes a ela se concentram mais entorno de sua natureza, e bem pouco em relação ao homem que habita a região. Um território que desde a chegada dos europeus “encanta” pela imensidão e pelas lendas recicladas de outras culturas, ou seja, a Amazônia:

Não foi descoberta, sequer foi construída, sua invenção se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes [...] inclui-se, ainda, a mitologia indiana que, a partir de uma natureza variada delicia e apavora os homens medievais. A tal conjunto de maravilhas anexam-se as monstruosidades animais e corporais incluídas tão somente enquanto oposição ao homem considerado como adâmica normal e habitante de um mundo delimitado por fronteiras orientadas por tradições religiosas. (Ondim 09)

Se levarmos em conta que, para o pensamento ocidental, a Amazônia passa a existir somente a partir da conquista dos espanhóis e portugueses. Premissa essa a desconsiderar a experiência milenar de inúmeros povos que habitam a região desde o período do Neolítico. E que por estratégia de legitimação, sobre a conquista do território, ainda hoje, reproduz a história oficial da região.

Um dos exemplos é o pesquisador Leandro Tocantins (1982), para o autor, a história da Amazônia teve início com o ciclo da busca pelas drogas do sertão, ou como ele próprio conceituou, o primeiro tempo amazônico. Em seguida, adotando o mesmo critério econômico, o segundo tempo teria se dado com a extração da borracha. Numa referência direta a Darwin, o autor postulava que a sobrevivência na Amazônia, seria possível somente aos mais adaptados. Para ele, “a organização da vida social na Amazônia repassou em três ou melhor, quatro fatores essenciais – o índio como produtividade, o português como política e procriador do europeu nos trópicos e o missionário como aldeador”.

No documentário “No Rio das Amazonas”, aqui eleito para análise, é afirmado que “a história da colonização do homem branco na Amazônia, é a história do massacre dos

3. O território brasileiro corresponde a mais de 50% do total da região geográfica da Amazônia, abrangendo terras do Pará, Maranhão, Amazonas, Tocantins, Mato Grosso, Rondônia, Acre, Amapá e Roraima (Teixeira and Fonseca 28).

indígenas”, nessa luta pela adaptação, o homem branco teria subjugado o indígena aqui se estabelecendo. E por meio da catequização a cultura portuguesa foi paulatinamente sendo disseminada e a cultura indígena, considerada inferior, foi aos poucos sendo extinta.

Forjou-se uma identidade nacional na região amazônica, com o indígena fazendo parte de uma representação superficial e domada, mas ambigualmente sendo deslocada para fora da cena. Neste sentido, nos alicerçamos nas considerações, a respeito da construção de identidades no período de formação dos estados nacionais, de Stuart Hall (48), “O argumento que estarei considerando aqui é que na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”.

A narrativa da nação, em nosso caso, parte de um mito fundacional que seria a chegada dos colonizadores europeus. Nessa invenção de uma tradição nacional (Hobsbawm passim) a Amazônia seria uma região despovoada, carente e repleta de necessidades. Ambigualmente com um povo ocioso, os pouquíssimos povos nessa concepção mirabolante, chegando às raias da literatura fantástica pois os mapas do período desmentem essa versão, a maioria das vezes é associado à preguiça, daí a legitimidade da conquista da região. Estas inverdades levam, muitos desavisados, a crer na imensidão de um vasto território despovoado, aí se encontraria uma justificativa aceitável para a exploração no período.

Também seria neste tempo amazônico conforme Euclides, o mentor do darwinismo social, que o sertanejo nordestino teria realizado um trabalho de “adaptação às avessas”, pois chegaram com desvantagem em comparação aos portugueses que dispunham de variado apoio, desde a “abundância” de mão de obra escravizada indígena e ricas companhias de comércio da igreja para escravizar e doutrinar os povos nativos. Aos nordestinos coube enfrentar uma séria de dificuldades, que já traziam consigo do sertão agreste, para se manter na região.

As suas linhas baralham-se nos traçados revoltosos de uma fuga. Agravou-se sempre uma seleção natural invertida: todos os fracos, todos os inúteis, todos os doentes e todos os sacrificados expedidos a esmo, como o rebotalho das gentes, para o deserto [verde]. (Cunha 48-9)

No final do século XIX e início do século XX, a borracha da Amazônia transformou-se numa enorme fonte de recursos para os mercados industriais, “foi a borracha que veio lançá-la [a Amazônia] ao renome, como produtora de uma das mais notáveis matérias-primas oferecidas a humanidade, através de uma gama de expectativas e aspirações crescentes” (Tocantins 119). A partir dessa grande demanda, o sertanejo nordestino expulso da zona da mata pelo latifúndio, e expulso do sertão pela seca, chega a Amazônia.

Desprovido dos elementos mais básicos à existência e endividado até gerações seguintes, nas palavras de Euclides, o seringueiro “trabalha para escravizar-se”.

Assim como no documentário, Euclides da Cunha, se mostrava insatisfeito pela falta de assistência ao povo amazônico, desde as primeiras migrações dos retirantes nordestinos ou aventureiros da Borracha. Segundo ele, o governo federal, até então, nunca havia enviado sequer médicos ou qualquer outro tipo de assistência para a região. Nas palavras do pesquisador, sem condições e sem elementos vitais para sua autonomia, o sertanejo tornou-se presa fácil no sistema de barracão na Amazônia.

Enquanto o colono italiano se deslocou de Gênova a mais remota fazenda de São Paulo, paternalmente assistido pelos nossos poderes públicos, o cearense efetua, à sua custa e de todo em todo desamparado, uma viagem mais difícil, em que os adiantamentos feitos pelos contratadores insaciáveis, inçados de parcelas fantásticas e de preços inauditos, o transformam as mais das vezes em devedor para sempre insolvente. (Cunha 51)

Após o fim do primeiro Ciclo da Borracha, o nordestino ficou desamparado mais uma vez, agora do seringalista e dos aviamentos do barracão, coube a ele se adaptar às oportunidades oferecidas pela natureza, tomando como parâmetro as culturas indígenas, nas palavras vagas e pouco precisas do naturalista Paulo Vanzolini, “o amazônida é o nordestino transplantado recentemente”.

Raimundo, o animal laborans

O primeiro e o segundo tempo de Leandro Tocantins haviam passado. A região Amazônica irrompia em novos tempos, dessa vez refém não apenas do interesse econômico estrangeiro, como nos ciclos anteriores, mas acrescenta-se dos interesses dos vários extratos da burguesia nacional, a exemplo dos empreendimentos de colonização na década de 1970. Estes interesses atendia a burguesia agroexportadora, pois não trazia reformas de base ao latifúndio, também atendia a burguesia financista na oferta de créditos e também a burguesia industrial que via a região como uma fonte de matéria-prima inexplorada e abertura de mercado consumidor futuro. Além de todos estes setores nacionais, ainda concedia isenções para indústrias estrangeiras que instalassem megaprojetos de agro exportação na região. A Amazônia passava a ser a panaceia que resolveria todos os problemas de expansão capitalista de um só golpe, e com vantagens políticas, pois não tocava no status quo dos grupos dominantes,

A Amazônia, depois de sua dependência externa (ciclo das drogas do sertão e da borracha) passou a subordinar-se ao que se poderia chamar de neocolonialismo interno [...] Paulistas são os novos pioneiros na ocupação amazônica. Implantam indústrias urbanas, formam pastagens para o criatório de gado. (Tocantins 150)

Esses novos grupos de migrantes vinham em condição e mentalidade diferentes daqueles nordestinos do primeiro e do segundo ciclos da borracha. O intuito seria outro.

O objetivo era formar grandes pastagens para a criação de gado, a ordem era devastar para criar. Até o pequeno criador comungava da mesma ideologia, sempre querendo se tornar um grande fazendeiro um dia, e nesse ritmo as pastagens foram aumentando a cada dia.

Além da perda da natureza, o homem que se estabeleceu nessas terras sofre um grande risco. Além de perder suas terras e o seu ambiente, vem sofrendo forte pressão da cultura globalizada. Em contraposição e resistência a essa “incorporação/marginalização”, o estilo amazônico nos é mostrado no documentário, ribeirinhos que se mantêm na maior parte do tempo longe dos grandes centros e da cultura urbana, alguns saem da sua localidade para irem comprar linha para costurar, outros se mantêm com uma alimentação a base de açaí, peixe e mandioca.

Com destaque para o transporte dessas populações, como a área em que vivem é na beira do rio, o animal de estimação é o pato, já que consegue nadar, e o transporte é a canoa, “a canoa amazônica, não é realmente um instrumento, é mais um prolongamento do corpo humano”, uma das frases de destaque encontrada no documentário, observação também feita por Tocantins, a canoa é o “cavalo de viagem”.

Na Amazônia o cavalo foi e é a canoa. Ela conferia dignidade ao colono. Sem a canoa não seria possível o giro mercantil, a ida as drogas, o transporte entre os pontos de interesse social. E sem aqueiros todos ficavam de mãos atadas (69).

O rio tem um grande poder sobre essa região, é nele que se tira a alimentação, a economia, as brincadeiras, a locomoção, e até desastres, já que algumas casas ficam perto de áreas de barranco e a força devastadora dos rios em algumas ocasiões destrói tudo pela frente. Fato observado no documentário e por Cunha (21), ao observar o rio Amazonas, “o que nele se destaca é a função destruidora, exclusiva. A enorme caudal esta destruindo a terra”.

A embarcação é predominantemente de arquitetura portuguesa, não foi assimilada a arquitetura naval indígena, outra função do rio é sustentar uma profissão que por vezes pode ser artesanal, como as construções dos barcos, ou a dos calafates,⁴ que os ensinamentos são feitos entre os familiares.

O padre João Daniel guardou na mente o poder dos rios: “Hão de saber os leitores, que em parte alguma outra, nem região são mais necessárias as embarcações do que na Região do Amazonas pela causa, que por vezes temos trocado de serem todas as povoações, sítios, quintas e fazendas sobre os rios, e por isso todos os caminhos, e serventia é por mar e água”. (Tocantins 07)

A habitação dessas populações também tem suas particularidades, contando com uma arquitetura que remete ao mais simples possível, mas que é feita com todo cuidado

4. Trabalho em estaleiros ou na beira de portos das cidades, como mostrado no documentário, cabendo-lhe vedar com estopa de algodão alcatroada os espaços entre as tábuas com que são feitos os barcos de forma a impedir que a água se infiltre.

para que se encaixe no clima e nas ameaças de insetos da região, são os “tristões barracões cobertos de folhas de ubuçu” (Cunha 53), o que nos é detalhado em todos pormenores pelo naturalista Paulo Vanzoline:

A casa amazônica vista assim superficialmente, é uma casa muito simples e desprezível. No entanto, ela é o resultado de uma tecnologia extremamente apurada e sofisticada, especialmente no que diz respeito à escolha dos materiais. Por exemplo, uma casa como esta, ela começa tendo os esteios. Os esteios têm que ser de uma madeira incorruptível, e nesse caso eles são de acapu, depois vem a armação do telhado, ligamento do telhado. Depois vem paredes, e depois a cobertura, as paredes nesse caso são de **corubaulos**, uma madeira leve, fácil de serrar, madeira que também dura muito, com uma mão de tinta dura 30, 40 anos. E o telhado do meu ponto de vista é mais interessante, por que na Amazônia de ponta a ponta, usa-se a mesma palmeira para fazer telhado, os livros trazem como nome vulgar dela ubuçu, só que o povo só fala “buçu”, e o buçu é uma palmeira, uma palha que dura trinta anos e não dá inseto.⁵

Uma das coisas que mais impressiona no documentário é quando personagens surgem, e na maioria das vezes são pessoas simples, com um estilo de vida simples e que gostam de mostrar a sua vida, é o caso de Raimundo, um senhor que vive com a família na beira do rio e bem distante dos grandes centros. Ao ser questionado sobre a educação dos filhos chega a se emocionar e depois comenta, “a criança estuda até onde o filho pode, depois com o aval do prefeito, ele assume o ensino e assim sucessivamente”.

Assim como a educação, a profissão é uma atividade familiar, Raimundo aprendeu a caçar marisco com o pai, e seu filho já estava aprendendo a mesma atividade. Possa ser que no futuro seu filho transmitirá a técnica para o seu neto.

A natureza humana não é algo fácil de se definir, já que tudo que se encontra é condicionado para a existência humana, de acordo com Arendt (10), “os homens são seres condicionados, por que tudo aquilo com que eles entram em contato tornam-se imediatamente uma condição para sua existência”.

Labor, trabalho e ação, princípios para a *Victoria ativa* de Hannah Arendt, o labor correspondente às atividades do corpo humano, ao processo biológico, o trabalho às ferramentas e condições artificiais que os homens criam para prolongarem o seu tempo na terra, e por fim a ação, que cria condição para vida política, para a história.

O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e o seu produto, o artefato humano, emprestam certa permanência e durabilidade a futilidade da vida mortal e ao caráter em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história. (Arendt 16)

A mudança do homem do nordeste para a Amazônia implica em uma mudança considerável no seu modo de viver, tal qual Hannah Arendt afirma, esse homem sertanejo

5. Trecho extraído do Documentário, No Rio das Amazonas (1996).

criou condições para sua existência, mesmo que para isso precisasse do trabalho para sobreviver.

O labor é a atividade que denota a submissão do homem a natureza, as necessidades biológicas para continuarmos vivos. O *animal laborans* é um servo da natureza e da terra, luta pela manutenção da vida. Um homem isolado numa ilha continua podendo ser *laborans e faber*, mas não pode ser político, portanto o homem amazônico ribeirinho ou o pertencente ao seringal lhe falta o princípio da ação.

Mas essa ação é inaceitável para o homem moderno, tal qual era imprescindível para o homem grego, o quadro que se tem é que assim como os ribeirinhos *animal laborans* submetidos à natureza, o *homo faber* faz de tudo para continuar a sua sobrevivência, criando a cada dia, artificios e mais artificios, a política se perdeu no homem moderno.

Com a perda da ação, e ênfase no labor e no trabalho, o homem moderno e o homem amazônico perdem o princípio da eternidade, aquilo que denotaria sua possibilidade de transcendência. Seria presumível dizer que, para Hannah Arendt essa era moderna não tem história ou está carente, cabendo a nós, termos esperança de que os recém-chegados a esse mundo mudem essa situação, de homens vivendo para morrer e não para tentarem um novo começo, pois é pelo princípio da ação que os homens criam coisas novas. Então voltamos ao nosso ponto de partida, seria presumível dizer que para Hannah Arendt, a Amazônia, assim como o mundo moderno é uma terra sem história?

Considerações Finais

De certo modo a Amazônia não é uma “terra sem história”, muita história já havia sido vivida a milhares de anos atrás, muito antes da chegada do europeu a estas terras. Também muita experiência já havia após a Odisséia do migrante nordestino. Faltou o olhar atento e investigativo do historiador para com essas histórias. Ou simplesmente mudar o seu olhar sobre o conceito eurocêntrico/antropocêntrico de história.

O que ainda está em construção é a identidade regional, já que a história dos grandes feitos, das grandes realizações ainda se encontra em estado potencial. Basta abrir mão do determinismo científico e perceber que a domesticação de plantas amazônicas foi um grande feito civilizacional, e que portanto não estamos falando de selvagens e sim povos com tecnologia e cultura desenvolvidos nestes milhares de anos em sua conquista da Amazônia. Nesse sentido, não estamos falando do *homo laborans* e sim do *homo faber*.

Se tomamos as premissas de Euclides, numa leitura rápida feita a partir do positivismo e sua vertente biológica, o darwinismo, as amazônidas não passam de

sobreviventes lutando contra a natureza implacável. Entretanto se adotarmos a perspectiva mais ampla de Arendt, nem o homem amazônico comum e nem tampouco o homem moderno tem ou fazem história. Para Arendt, revoluções populares que tomam o controle do destino e do tempo, a exemplo da Revolução Cabana no Pará, ou a resistência dos Manauaras com Ajuricaba, ou ainda a formação de reinos como de Teresa Benguela no Vale do Guaporé fazem da Amazônia uma terra com história.

A história já existe, os atores estão espalhados, o roteiro prestes a ser escrito, ainda falta o diretor que busque, através do seu método, compreender a cultura amazônica que vem sendo a cada dia apagada pela cultura de massas. Ou ainda pela mercantilização da cultura, como a indústria do palmito⁶ mostrada em “No Rio das Amazonas”, o desmatamento acelerado e as grandes retiradas de madeira, mostrada tristemente por um *travelling* com centenas de toras de madeira boiando no rio. Um triste movimento de câmera que não será bem visto aos olhos de um público que se importe com a história em tela, porque do contrário, quando as luzes se apagarem no cinema, o que foi visto será rapidamente esquecido. Pois tudo, no fundo, se trata de formas de perceber o mundo.

Bibliografía citada

- Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1997. Impresso.
- Bloch, Marc. *Apologia da História, ou o Ofício do Historiador*: Trad. André Telles. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro: 2002. Impresso.
- Bourdieu, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed. 1992. Impresso.
- Castoriadis, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Impresso.
- Cunha, Euclides da. *À margem da História*. São Paulo: Martins Claret, 2006. Impresso.
- Gondim, Neide. *A invenção da Amazônia*. Ed. Marco Zero, 1994. Impresso.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. Impresso.
- Hobsbawm, Eric, e Terence Ranger, orgs. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. Impresso.

6. Indústria internacional visando palmito de açaí, “Explorando até o fim um recurso insuficiente”. Fábrica de palmito de açaí que dá no máximo três cortes, após o esgotamento da região a fábrica, que consiste em enlatar palmitos muda de região, e assim por diante.

Maciel, Laura. Antunes. “A Comissão Rondon e a conquista ordenada dos sertões: espaço, telégrafo e civilização.” *Projeto História* (PUCSP) [São Paulo:] 18 (1999): 167-189. Impresso.

Lima, Araújo. *A Amazônia, a terra e o homem*. Coleção Brasileira, vol. 104, São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1975. Impresso.

Loureiro, João de J. P. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995. Impresso.

Teixeira, Marco Antônio Domingues, e Dante Ribeiro Fonseca. *História Regional Rondônia*. Porto Velho: Brasileira, 2001. .Impresso.

Tocantins, Leandro. *Amazônia-Natureza, Homem e Tempo: uma planificação ecológica*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/Editora Civilização Brasileira, 1982. Impresso.

Documentário:

No Rio das Amazonas

Duração: 77 Minutos

Gênero: Documentário

Direção: Ricardo Dias

Roteiro: Ricardo Dias e Júlio Rodrigues

Sinopse: Uma viagem pela Amazônia, de Belém a Manaus. O filme tem a participação do naturalista Paulo Vanzolini e trata particularmente da ecologia da região, com ênfase no modo de vida das populações ribeirinhas do Baixo Amazonas.

El personaje y lo sobrenatural en lo fantástico y géneros cercanos

Adriana Azucena Rodríguez

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)¹

Resumen: En las siguientes páginas, mi propósito es ofrecer una clasificación de los personajes en el relato fantástico, principalmente, en función de tres relaciones: personaje enfrentado a lo sobrenatural, personaje sobrenatural, personaje marginado de lo fantástico (con sus respectivas subcategorías). Esto parte de la idea, que por lo demás argumento, de que las concepciones “realista” y “sobrenatural” se sostienen en la conciencia de los personajes; por esto, se hace necesario su análisis y clasificación. Me parece importante esta clasificación porque el estudio del personaje y su caracterización deja ver cómo su configuración determina el desarrollo de los acontecimientos del relato. Además, las estrategias de composición, en el marco del género fantástico, resultan de suma importancia porque son las que posibilitan que el lector participe de la fábula.

Palabras clave: Teoría del personaje, Lo fantástico, Lo sobrenatural, Clasificación.

Abstract: In the following pages, my purpose is to offer a classification of the characters in the fantastic story mainly, based on three relationships: character confronted with the supernatural, supernatural character, marginal character of the fantastic (with their respective subcategories). This part of the idea, which otherwise argument, that the concepts “realistic” and “supernatural” are held in the consciousness of the characters; for this reason, its analysis and classification is necessary. This classification seems important because the study of the character and its characterization shows how its configuration determines the development of the events of the story. In addition, the strategies of composition, within the framework of the fantastic genre, are extremely important because they are what enable the reader to participate in the fable.

Keywords: Character theory, The fantastic, The supernatural, Classification.

En mitos y leyendas, así como en la temprana ficción literaria, el personaje, entendido como construcción verbal pretendidamente alusiva a un individuo real, convive

1. Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM. Doctora en Literatura Hispánica por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y en la Facultad de Filosofía y Letras en áreas de teoría y creación literarias. Autora de los libros de crítica *Coincidencias para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres* (UNACH, 2015) y *Las teorías literarias y el análisis de textos* (UNAM, 2016), así como de diversos artículos publicados en revistas académicas.

con entidades sobrenaturales, la mayor parte de las veces personificadas en dioses y otros seres de naturaleza sobrehumana, dotados de atributos antropomorfos como el habla, ejercicio de la voluntad, defectos y virtudes. Así, la ficción mitológica hizo convivir al hombre con dioses, semi-dioses, seres feéricos, etcétera; imaginó animales capaces de imitar relaciones sociales, y planteó la posibilidad de que el individuo se asomara más allá de los límites de la vida e interactuara con fantasmas o guardianes del inframundo. En todas las ficciones, se creó un cúmulo de personajes que trascienden hasta la fantasía actual: seres que dieron forma a preocupaciones humanas como la trascendencia espiritual, los temores a aquello que no corresponde a la realidad tangible o a los límites de la existencia.

La relación entre personajes humanos y no humanos derivó en relatos concernientes a lo sobrenatural cuya definición y organización ha ocupado a teóricos como Tzvetan Todorov. Él propuso un mecanismo de clasificación de géneros basado, indirectamente, en el personaje, es decir, en un agente que percibe un acontecimiento inexplicable dentro de las leyes del mundo “familiar”.² De hecho, es posible reproducir la fórmula de lo fantástico a partir de elementos relacionados con el personaje: 1) La presencia de ese individuo de ficción, de categoría humana; 2) el enfrentamiento de éste con otro personaje o una situación de categoría sobrehumana; 3) la reacción del personaje humano que será similar a la del lector: una vacilación tendiente hacia la aceptación o explicación racional del hecho sobrenatural.³ Si el planteamiento de Todorov parte de una visión estructuralista y semiótica, José María Martínez ha señalado que el discurso fantástico se caracteriza por constituyentes semánticos específicos: el hecho extraordinario, los personajes y sus órganos visuales y, por último, objetos y lugares que insisten en esa actividad visual o la canalizan (179-198). Es decir, el fenómeno sobrenatural narrado requiere la presencia de un personaje que comparta la noción de realidad del lector y que constata la ocurrencia del hecho sobrenatural.

También a propósito del personaje, Irène Bessièrre sostiene que la diferencia entre el relato realista y el fantástico radica en la percepción de los acontecimientos: en el realista, el acontecimiento afecta el estatuto del héroe según los estatutos de poder; mientras que, en lo fantástico un acontecimiento modifica la apreciación del poder y el deber del individuo en su entorno: “el tema de la acción o de la actuación prevalece y explica que la exploración y la conquista de lo real sean inevitablemente una oportunidad para

2. “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre” (Todorov 24).

3. Los géneros circunvecinos, lo extraño y lo maravilloso, poseen sus particularidades, pero sus personajes mantienen características miméticas a las que me referiré más adelante.

el conocimiento de sí mismo. Interioridad y exterioridad se comunican necesariamente” (88). En cambio, el relato fantástico presentaría a un personaje pasivo que examina sucesos que ponen en duda los límites entre lo real y lo sobrenatural, y extrae las consecuencias para una definición del estatuto del sujeto en un mundo que sobrepasa la naturaleza humana: la pregunta de identidad del individuo ya no sería cómo cambiar su situación, sino su propio lugar en un mundo con nuevas y desconocidas leyes. En el mismo sentido, David Roas señala la característica de lo sobrenatural como una interrogación y pérdida de seguridad en las leyes del mundo que habitamos (8-9).

Bessière advierte, en consecuencia, que “un estudio o definición de lo fantástico no debe inicialmente privilegiar el examen de la condición del sujeto” (89). Y es verdad que el personaje en los géneros de lo fantástico o lo maravilloso, así como sus géneros vecinos, no soporta un análisis predominantemente sociológico, por ejemplo. No obstante, la conservación y oposición de los estatutos “realista” y “sobrenatural” se sostiene en la conciencia de los personajes, lo que justifica su análisis. La afirmación de Bessière no toma en cuenta los rasgos estilísticos del género, fundamentales en otro nivel de lectura.

En los planteamientos teóricos señalados, sólo se contempla el papel de un personaje; pero son escasos los relatos con uno solo. ¿Cuál es la función y estatuto de los demás, por ejemplo, aquellos de valor secundario, ajenos a lo sobrenatural, pero capaces de dar cuenta de las condiciones del personaje que percibe, o afirma percibir, lo extraordinario? Mi intención aquí es proponer una clasificación de los personajes en el relato fantástico –y de los géneros vecinos–, a los que clasifico en función de tres posibles relaciones: 1) el personaje humano en relación con lo sobrenatural; 2) el personaje sobrenatural en relación con el humano y 3) el personaje humano marginado de lo sobrenatural, aquél que no percibe el fenómeno sobrenatural y contribuye o no a validar la existencia del fenómeno. Cada uno de estos personajes está construido a partir de características particulares que determinan el desarrollo de los acontecimientos del relato. Tales características son susceptibles de descripción partiendo de su relación, ya sea de pertenencia o marginalidad, con lo sobrenatural.

El personaje humano enfrentado a lo sobrenatural

En esta jerarquía, el primer sitio lo ocuparía el personaje que percibe el hecho extraordinario, más específicamente, que lo ve. Un protagonista que se caracteriza por la conciencia de su yo que entra en conflicto con una entidad ajena a sus coordenadas de realidad: “el protagonista siente continua y claramente la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico y se asombra ante las cosas extraordinarias que le rodean” (Reimann, en Todorov 25). El lector tenderá a compartir, según Todorov, la

reacción de vacilación de este personaje. ¿Por qué no opta por la posición de los personajes que efectivamente creen en la ocurrencia del hecho sobrenatural, como suele suceder en un relato de terror, en la categoría de lo maravilloso? La composición del personaje enfrentado a lo sobrenatural, en el marco del género fantástico, resulta de una suma de estrategias que suscitan en el lector una “empatía” que lo vuelve partícipe de la fábula: la incógnita sobre la naturaleza de la situación, la objetividad que se ve trastocada, la construcción de la realidad reconocible por el propio lector. Sus rasgos de personalidad –a veces aislado y taciturno, con tendencia a la melancolía, una reticencia a emprender una acción, otras veces, cierta desconexión con la realidad o, por el contrario, con una conciencia casi cínica de esa realidad que deja la vacilación al lector– son seleccionados en función de la relación que el personaje mantendrá con lo sobrenatural. Por supuesto, el personaje que enfrenta el hecho sobrenatural representa el eje alrededor del cual se estructura el relato: si es homodiegético, señala Jean Bellemin-Noël, convive con otros personajes, pero enfrenta el acontecimiento fantástico en soledad: “el protagonista vive la historia y debemos participar en ella junto a él bajo el signo del «yo», con un máximo de implicación emocional” (124).

O bien, cuando los acontecimientos vividos por el personaje enfrentado a lo sobrenatural fantástico son comunicados por otro narrador, este “*se erige en testigo y relata la historia*” (Bellemin-Noël 125). Este es el caso más significativo de intervención del personaje ajeno a lo sobrenatural. El narrador-testigo *censura* al protagonista, pues refiere los acontecimientos con un dejo de incredulidad y, en ocasiones, con total incredulidad. Por diversos medios –como detective, confidente, historiador–, conoce –y desconoce– tanto como le es permitido, pero “habla cuando [el protagonista] no tiene tiempo para hacerlo, ya sea porque la aventura le ocupa por completo, ya sea porque ésta lo ha eliminado del mundo mediante la muerte, el horror o la locura” (Bellemin-Noël 125). Este personaje incorpora sus propios comentarios, dudas y observaciones desde la primera persona, es decir, señala continuamente “la inadaptación entre el acontecimiento monstruoso y las normas de nuestra común pertenencia al mundo. Mantiene la distancia, protegido tanto del énfasis como de la contaminación del delirio” (Bellemin-Noël 125). Por eso es importante que este testigo sea caracterizado de tal forma que resulte un especialista incuestionable que determine la frontera entre lo creíble y lo increíble, mediante criterios reconocibles para el lector. Suele ocurrir que este testigo visualice lo sobrenatural o algún indicio de ello –como en “Chac Mool” de Carlos Fuentes: “Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo” (27), un individuo que responde a las características del ser sobrenatural descrito por Filiberto y que, además, *sabe todo*–. Que sus fuentes de información acerca del personaje involucrado con lo sobrenatural resulten coherentes y objetivas en una descripción armónica entre la acción del personaje y la caracterización que le había atribuido; y que

su función no incluya una participación particularmente activa. Su incredulidad subrayará la incertidumbre que acentúe el efecto del relato; pero, con mayor frecuencia, si percibe algún atisbo de prueba de que lo sobrenatural ha invadido la realidad, el final recurrente del género será mucho más sugerente –y no, necesariamente, un traslado hacia lo fantástico-maravilloso, pues su posición de desenlace impide afirmar una aceptación de lo sobrenatural.

Pero, volviendo a los personajes perceptivos de lo sobrenatural, estos, en el relato fantástico, ostentan, como justificación para la vacilación que experimentan, una verdad basada en tres planos, descritos por Rosalba Campra: sus experiencias previas, sus sentidos y la verdad “científica”. En un momento dado, se produce un choque entre esos planos y sólo uno es afirmado como verdad: “Así, se pueden tener muchas definiciones diferentes de la realidad: por parte del personaje (protagonista o testigo); por parte del narrador; por parte del destinatario (en cuanto presencia explícita o implícita en el texto.)” (168). La categoría de “verdad”, entonces, amplía las posibilidades de clasificación del personaje, en función de la coincidencia con otras entidades del relato en la afirmación del acontecimiento fantástico. Rosalba Campra expone cinco posibilidades de afirmación, confirmación y reconocimiento, aunque sólo tres de ellas involucran al personaje: 1) Personaje y narrador afirman la existencia de lo fantástico (como en el “realismo mágico”); 2) Personaje y lector reconocen tal existencia; 3) el personaje es el único que afirma el acontecimiento fantástico; el destinatario (lector) y el narrador son incapaces de confirmarlo (168-169).⁴ En este orden de afirmación, los otros personajes contribuyen a configurar las nociones de verdad y consecuente duda. En el relato “¿Qué hora es...?” de Elena Garro, Lucía Mitre, la protagonista, muere antes de la aparición del hombre que había estado esperando, quien desaparece sin dejar rastro: entonces, los empleados del hotel que presenciaron tal aparición y constataron el objeto concreto, la raqueta, en la habitación, resultan ser los que se relacionan con el hecho fantástico, no sus protagonistas. En esta variante, es el personaje secundario el más apegado a la “verdad”.⁵

4. Campra incluye otras dos formas de coincidencia que no involucran al personaje, por lo que las señalo en nota: “4) *Coinciden narrador y destinatario*. El personaje se mueve impasible en un mundo de prodigios sin reconocer su existencia. 5) *Sólo el narrador afirma el acontecimiento fantástico*. El mundo, según la definición del narrador, sigue leyes que contradicen el orden lógico. Sin embargo, para el que vive los acontecimientos y para el destinatario, tales leyes continúan siendo respetadas. 6) *Sólo el destinatario afirma el acontecimiento fantástico*. Esta posibilidad no parece fácilmente realizable, ya que supone como único aval de lo fantástico alguien que no participa directamente en los acontecimientos” (169).

5. Mieke Bal, desde la narratología, incluye el atributo de “verdad” como factor de especificación de los actantes y de la fábula. Es decir, hay una verdad que se pone en disputa: “Las fábulas que muestran una influencia predominante del secreto en su estructura actancial [...] se podrán oponer como categoría separada a las fábulas en las que la estructura viene determinada por una mentira. [...] Esta división en clases de actores nos ayuda a interpretar y elaborar tipologías que afinen nuestras definiciones de los movimientos literarios, y a contrastar fábulas que parecen bastante similares a primera vista, pero que se demuestran diferentes en puntos fundamentales; o por otra parte, nos permite comparar las estructuras actanciales de fábulas en apariencia muy distintas” (43). En el marco del relato fantástico, ese atributo entra en disputa entre los personajes, disputa que estructura el relato.

El personaje sobrenatural en relación con el humano

Ahora bien, con frecuencia lo sobrenatural está recreado en situaciones o personajes de categoría no humana. Este personaje puede ser consciente o no de su propia naturaleza. Si es consciente de su pertenencia a esta categoría, debe reconocerse sobrenatural en función de diversas posibilidades:

1) El personaje enfrentado a lo sobrenatural que llega a convertirse en una entidad sobrenatural. Derrotado ante el hecho fantástico, o voluntariamente asumido a él, el personaje “ha cruzado al otro lado de los límites de lo real” (Roas 168). David Roas describe esta transformación en relatos como “Venco a la molinera” de Félix Palma y “La cueva” de Fernando Iwasaki, una posibilidad más reciente de este tipo de relato: ambos relatos “generan un doble efecto impensable en otras épocas: por un lado, darle voz al Otro supone acercarlo al lector, humanizarlo, atenuar su «otredad»” (Roas 169); y, por otro, supone una invitación al lector a reconocer lo humano como parte de lo fantástico. Ambas posibilidades implican que el lector establecerá efectos novedosos de identificación con el desconuelo o perplejidad y acceso a las aventuras insólitas del personaje.

2) El personaje intermediario entre los planos humano y sobrenatural: el mago o médium, por ejemplo, individuos para los que lo fantástico no es una alteración de la realidad, sino otra forma de ella: un personaje de lo maravilloso insertado en el relato fantástico. Es el caso del “brujo” Taboada en *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares: se pone en duda la realidad de las capacidades de vidente, pero el relato se resuelve con la posibilidad de su intervención en el hecho fantástico aceptado por el narrador y el protagonista.

3) El ser sobrenatural anclado en los parámetros de referencias de la vida y la muerte. La semiótica señala que nuestro sistema de significaciones se basa en los opuestos, como éste. En ese sistema, los seres sobrenaturales se ubican en el sitio opuesto a los vivos o “naturales”. Si asumimos que vida implica conciencia, mientras que muerte implica la ausencia de esa conciencia, se desprende una modalidad de clasificación lógica: el no-muerto y el no-vivo. El no-muerto tiene el rasgo de conciencia de la vida: es el caso del vampiro y el fantasma, seres con memoria, capacidad de comunicarse y de urdir planes para obtener sus propósitos. El no-vivo carece de esa conciencia: el zombi es la realización de ese aspecto de la muerte. El caso del personaje sobrenatural consciente de su categoría conlleva la posibilidad de ubicar el texto dentro del género de lo maravilloso o de lo fantástico extraño. Si un narrador en tercera persona, exclusivamente, conoce la naturaleza sobrenatural del personaje, el relato restaura un orden con cierta lógica, por lo que podría considerarse, en la clasificación de Todorov, *fantástico-maravilloso*: “relatos que se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural” (38). Suele ocurrir, por ejemplo, que sea el mismo personaje sobrenatural quien informe sobre

su naturaleza, las leyes que infringe y su razón de ser en el mundo “real”, conocido hasta entonces por el protagonista –incluso puede tomar el papel protagónico–. O bien, en el género extraño, se pone en evidencia la naturaleza humana del personaje que, previamente, había generado dudas acerca de ella.

En otras ocasiones, el personaje posee una conciencia –en tanto que posee un ser percibido y un estatuto del “yo”–, pero no es consciente de que forma parte de esa realidad alterna: suele ocurrir que tiene aspectos de un producto de la imaginación del personaje humano (el ser soñado de “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges o el amigo imaginario en “Langerhaus” de José Emilio Pacheco) o de una maquinación producida por otro (la joven Aura, artificio creado por la bruja Consuelo, en la novela de Carlos Fuentes). En esta semi-consciencia, no se proporciona al personaje un enunciado en el que se defina a sí mismo como sobrenatural, aunque a lo largo de la trama se descubra como tal. O bien, el personaje humano da cuenta de la verdadera naturaleza del personaje –y la comunica al lector–, aunque no pueda demostrarla objetivamente a sus semejantes –es decir, a los otros personajes–. En otras ocasiones, el narrador informa al lector de esa categoría del personaje, aunque esta información no represente una vuelta al orden natural: es el caso de “En memoria de Paulina” de Bioy Casares, pues el narrador personaje descubre que tuvo relaciones con un ser producto de la imaginación de su adversario, aunque ese ser no dio muestra de saberlo. O se deja a los personajes en la ignorancia para informar, exclusivamente, al lector sobre esa naturaleza sobrenatural: el guerrero y “soñador” viajero en el tiempo de “La noche boca arriba” de Julio Cortázar. Un último caso, sería el de la situación sobrenatural, al margen de los personajes: el insecto en “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga; pero este no sería el caso de un personaje, sino el de un actante.

4) El monstruo, personaje fundamental de la literatura de lo sobrenatural, noción referida a aquel ser de características, asumidas como negativas, ajenas al orden regular de la naturaleza. Esto implica un elemento relacionado con los conceptos de naturaleza como creadora y la creación en sí misma. La ciencia implicó una ampliación de estos conceptos: las posibilidades de mundos habitados e incluso de universos, así como las posibilidades de creación del hombre mediante los logros de la ciencia y el conocimiento. El monstruo como creación de la naturaleza o como creación humana. En la mitología y el relato maravilloso los monstruos son, en ese sentido, completos: resultan creaciones de la naturaleza. Medusa, el Andrógino, King Kong, el Monstruo del Lago Ness se justifican de igual forma: fueron creados por los dioses con un propósito o por la naturaleza que, por ciertas condiciones geográficas, no se han extinguido –al ser trasladados a otro ámbito es cuando estos seres son comprendidos como monstruos. En cambio, cuando el ser es una creación humana, ya sea por avances científicos o por conocimiento de misterios teológicos, el ser resultante es imperfecto, como su creador: Frankenstein, el Golem,

Godzilla o un virus mortal, en ocasiones, personificado en un ser individual, como en el relato “La máscara de la muerte roja” de Édgar Allan Poe.

La posibilidad de existencia de más de una naturaleza establece una división tripartita para sus creaciones: una entidad preternatural, anterior a la formación de una existencia mitológica, los seres que “ya estaban ahí” antes de la ordenación de los dioses: la obra de Lovecraft se apoya en este tipo de monstruo; en otro plano, el monstruo concebido como creación de una naturaleza alienígena, una naturaleza hostil, como Allien o Cloverfield, que sigue condicionamientos de supervivencia darwinianos; o bien, el monstruo creado por la naturaleza de una época futura de mutaciones y deterioro ambiental: Morloks y bestias apocalípticas que amenazan a los humanos que, según la trama, pueden acceder a esa época futura.

5) Por último, el demonio, una figura señera de la literatura de expresión fantástica. Frecuente en las leyendas populares, aparece en los primeros relatos considerados como fantásticos, *El monje* de Matthew Gregory Lewis y *El diablo enamorado* de Cazotte. Su presencia en esos relatos genera, sin embargo, las dudas del individuo moderno acerca de la existencia del diablo. Esta incredulidad es, justamente, la que provoca la incertidumbre característica, según Todorov, de lo fantástico.⁶ Este personaje tiene elementos de muchos otros seres sobrenaturales que le seguirían: su existencia pre-humana, propósito de destrucción física y espiritual de los hombres, imagen temible, encarnación del mal y habilidad para el engaño.

El personaje humano marginado de lo sobrenatural

El relato fantástico, por último, requiere un tipo de personaje fundamental: el humano marginado de lo fantástico, aquel que no percibe el acontecimiento sobrenatural y no contribuye a validar la existencia del fenómeno. No sólo es un personaje secundario o incidental, sino que le corresponde el elemento de incredulidad hacia el protagonista enfrentado a lo fantástico. Representa, pues, la oposición al sujeto que enfrenta lo sobrenatural, el código opuesto.⁷ En su trayectoria, podrá presenciar las pruebas de que el hecho sobrenatural ocurrió efectivamente; pero carece de los recursos para confirmarlo decididamente (en “Lanchitas” de Roa Bárcena, hay testigos de la “prueba” de que ocu-

6. “Así Álvaro vacila, se pregunta (y el lector con él) si lo que le pasa es cierto, si lo que lo rodea es realidad (y entonces las sílfides existen) o bien se trata simplemente de una ilusión, que aquí toma la forma del sueño. Álvaro más tarde llega a acostarse con esa misma mujer que *tal vez* sea el diablo; y, asustado por la idea, vuelve a preguntarse: «¿Habré dormido? ¿Seré lo bastante afortunado como para que todo no haya sido más que un sueño?»” (Todorov 23-24).

7. “La narración fantástica tiende a oponer de manera constante al protagonista, víctima del elemento fantástico, con sus estructuras sociales, representadas por su familia, sus vecinos o sus conciudadanos. Esta oposición se puede analizar también en términos de razón contra irracionalidad, realidad contra sobrenatural o individuo contra colectividad, y se puede percibir como choque entre dos códigos semióticos en teoría opuestos el uno al otro: se sugiere la presencia de un elemento irracional en nuestro universo, y por lo tanto se oponen abiertamente el código semiótico de la realidad y de lo irracional” (Ferreras 21).

rrió un hecho sobrenatural: el hallazgo del pañuelo del sacerdote dentro de una bodega clausurada durante años). En otras ocasiones, contribuye a dejar en claro, de manera categórica, la imposibilidad del hecho sobrenatural mediante todas las pruebas de que dispone, con lo que exagera y subraya la duda sobre la plenitud de facultades del protagonista (en “Langerhaus”, Cisneros muestra a Gerardo todas las pruebas de la inexistencia de su amigo de infancia); aunque tendrá, probablemente, un elemento de duda ante lo sobrenatural (en “Un pacto con el diablo”, la esposa que, después de proporcionar una explicación natural al relato de su esposo, dibuja una cruz de ceniza en la puerta). Este personaje cumple, pues, diversas funciones actanciales: suele contribuir a orillar al protagonista a una situación límite, advertir sobre los peligros y acechanzas sobrenaturales que amenazan al protagonista, rescatar de ese peligro o hallar testimonios que contribuyan a esclarecer la naturaleza del acontecimiento sobrenatural. Pero, principalmente, se involucran como narrador-testigo, en tanto que declaran haber presenciado algunos de los acontecimientos, dar testimonio de la personalidad equívoca del protagonista o registrar las anomalías del caso. Asimismo, informan y enmarcan la situación social del protagonista, complementan su descripción física y psicológica, haciendo notar su tendencia a la evasión que condiciona la credibilidad de la situación narrada, informan sobre sus antecedentes, preferencias, identidad, creencias, etcétera. Su punto de vista determina –de ayudante u oponente– los conflictos entre la realidad y el hecho sobrenatural defendido por el personaje enfrentado a lo fantástico. Por supuesto, complementan el relato aquellos personajes para quienes la realidad es inamovible, incluso si se les plantea el hecho fantástico y son víctimas de él, como los invitados del doctor en *La invención de Morel*, cuya reacción inmediata ante la confesión es de incredulidad.

Conclusiones

El lector tendrá, pues, los puntos de vista de estos distintos tipos de personaje. Las diversas perspectivas contribuirán a crear el efecto de vacilación que corresponde al género y creará procesos de identificación fundamentales en el efecto final: compasión, incredulidad o, por el contrario, la breve credulidad que se establece durante el acto de lectura. Cabe insistir en que, en conjunto, el personaje enfrentado a lo sobrenatural, personaje sobrenatural y personaje marginado de lo fantástico –con sus respectivas subcategorías– no tiene, obligatoriamente, lugar en cada relato. A pesar de justificadas objeciones, algunos de los postulados de Tzvetan Todorov permiten la continuidad del estudio de muchos aspectos de lo sobrenatural en el relato; aspectos como la vacilación en tanto pauta de desarrollo de los acontecimientos y establecimiento de la categoría del mundo ficcional en que acontece el relato, así como la pauta de caracterización del personaje: características psicológicas, estatuto ontológico, modo de relacionarse con los otros personajes y su entorno. En tanto que el personaje es la entidad en que se deposita

el papel del lector, a cuyos temores y verdades alude el relato, su estudio parece relegado como representación de las preocupaciones humanas ante lo sobrenatural, de las reacciones predecibles de acuerdo con los parámetros lógicos, psicológicos y culturales. La posibilidad de continuar una trama radica en el enfrentamiento del personaje a pruebas que lo lleven hacia un desenlace; tales pruebas pueden corresponder al ámbito de lo real o sobrenatural, según las decisiones del autor, ubicado dentro de un contexto, por lo que, en función del personaje, lo sobrenatural estará dispuesto a lo largo del texto de un modo tan frecuente que pueda considerarse el texto como parte de un género, o bien, podrá aparecer con menor frecuencia, lo que hace de lo sobrenatural, más bien, un recurso, tan aislado o frecuente como la trama del personaje lo requiera.

Bibliografía citada

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- Jean Bellemin-Noël. “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier).” *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 107-140. Impreso.
- Bessière, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza.” *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 83-104. Impreso.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión.” *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 153-191. Impreso.
- Ferreras, Daniel F. *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid: Vosa SL, 1995. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Los días enmascarados*. 18ª reimp. México: Era, 2012. Impreso.
- Martínez, José María. “La mirada del fantasma: isotopía visual y literatura fantástica.” *Rumbos de lo fantástico*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. Palencia: El Cálamo, 2007. 179-198. Impreso.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tr. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

ENTROPÍAS LIMINARES



Vicente Franz Cecim

Amazônia: la visibilidad de lo invisible

Poeta, narrador, cineasta, periodista, pluma y voz de un territorio inmenso y desconocido, inobservado por la mayor parte de las miradas humanas, de una tierra de belleza y misterio inobjetable, de una riqueza que, como todo lo esencial (y como avisaba el pequeño príncipe), es invisible a los ojos, la Amazonia es el cuerpo y el alma, el arte en la naturaleza que pinta Vicente Franz Cecim en su obra literaria, visual, multidisciplinaria y multifacética, inusualmente abarcadora, en su amplia gama de utilización de los sentidos.

Vicente Franz Cecim nació en esa Amazonia total, en Belém do Pará, en 1946, y como el gusta de decir: en el marco “de una escritura en completa libertad, una literatura que es alquimia que rompe con las fronteras entre prosa y poesía, funde lo natural y lo sobrenatural, lo profano y lo sagrado, y se lanza en una búsqueda intensa del sentido metafísico del ser y de la vida”. Su arte, su trabajo, resulta primordial a la hora de visibilizar para América Latina (y para el mundo) una obra mayor, que despierta un territorio literario silenciado y silencioso, alejado por el bullicio comercial metropolitano de las multinacionales, furioso brillante en su lejanía original de propuesta de *terrae incognita*, salvaje, hermosa y desmesurada.

Así, en 1979 Cecim publica *A asa e a serpente* y da inicio a una obra que se propaga bajo el título de *Viagem a Andara oO livro invisível*, donde transfigura su región natural, la Amazonia, en Andara, un lugar metafórico en que lo sobrenatural emerge como una epifanía, geografía en la cual ambienta todos sus libros.

Andara es la Amazonia “vista con ojos mágicos”, dice Cecim, y es literatura fantástica desde la perspectiva de que, a medida que van apareciendo de forma individual los “libros visibles” de Andara, se va constituyendo, construyendo poco a poco, el “libro invisible”, que es “literatura fantasma”, un no-libro, un libro que no fue escrito más que alusivamente, y es “cuerpo de un cuerpo que se sueña”. Bajo estas reminiscencias borgesianas, pero concebido desde una lejanía absoluta con respecto a la mente circular a la que suscribía en parte de su obra el gran escritor argentino, la patria, la tierra que diseña, que dibuja, que escribe (y no escribe), que aparece y oculta Cecim, es una territorialidad alternativa, que evidencia el misterio que aloja el territorio amazónico, en/cubierto por una poética de lo fantasmático, de lo abisal, de lo visible/invisible simultáneos.

En 1980 nace el segundo libro de Andara: *Os animais da terra*, que recibe el premio Revelación de Autor de APCA (Asociación Paulista de Críticos de Arte). En 1981, *A noite do Curau*, una primera versión del tercer libro de Andara: *Os jardins e a noite*, recibe, asimismo, una mención especial en el Premio Plural en México. En 1988, *Viagem a Andara, o livro invisível* (Editora Iluminuras, San Pablo), reuniendo los siete primeros libros de Andara, obtiene el Gran Premio de Crítica de APCA. En 1995, se publica *Silencioso como o Paraíso* (Iluminuras), que reúne cuatro libros más de Andara. En el año 2001, cuando la invención de Andara cumple 22 años, Cecim publica *Ó Serdespanto* (Imán Ediciones, Lisboa) con dos nuevos libros sobre Andara, arte que es apuntado por la crítica portuguesa como uno de los mejores libros del año. En 2004 se relanzan las versiones finales de los siete primeros libros de Andara, reunidos en los volúmenes *A asa e a serpente* y *Terra da sombra e do não* (Editora Cejup, Belém).

En 2005, también en Portugal, publica *K O escuro da semente*, su primer libro diseñado bajo el contrato de la Íconoescritura –forma híbrida de escritura que mezcla presencia y ausencia de palabras–. La publicación de *K* es un paso importante en la obra literaria de Vicente Cecim, pues constituye un paso firme hacia una literatura fantasma, que va más allá de la literatura fantástica y de la mismísima literatura, que lleva a un sitio donde “lo natural es sobrenatural, lo sobrenatural es natural; eso fue lo que Andara me reveló. Ya no hago Literatura: hago Escritura”. Este lenguaje iconoescritural se repite en *oÓ: Desnutrir a pedra* (Tessitura Editora, Minas Gerai, 2008), *Breve é a febre da terra* (2014, Prêmio IAP de Romance Haroldo Maranhão), *Fonte dos que dormem* (Editora Córrego, São Paulo, 2015), y la edición brasileña de *K O escuro da semente* (Letra Selvagem, 2016), finalista del Premio de Poesía de la APCA.

A modo de breve síntesis, la obra de Cecim es fuente original (natural) que se escinde de cualquier vertiente literaria canónica, presentando un cuerpo y un alma “despegados”, tanto de la narrativa como de la poesía o cualquier otra forma artístico-literaria asociada a género predeterminado. En ese sentido, importa dar a conocer parte de la obra de Vicente Franz Cecim, para esta oportunidad bajo la forma de los *Manifestos Curau* – segundo Cecim: “uma defesa poética/política da Amazônia e seus habitantes, uma tomada de posiçãoem estado de vigilia, simultânea aos sonhos de Anmdara” - algunos fragmentos de *Vozes de Andara* y una auto entrevista. Si bien no agota, ni mucho menos, el paradigma Cecim, estas breves lozanías o acercamientos a la obra del artista de Belém, conciernen al quehacer literario en tanto muestrario de una literatura insólitamente original, fantástica en su impronta de novedad, fresca como el aire amazónico que pretende hacernos percibir.

Marcelo Damonte.

MANIFESTOS CURAU



VICENTE FRANZ CECIM

MANIFESTOS CURAU/PARTE I: PALAVRAS DE ABERTURA

Dom Fugaz

Enquanto *Flagrados em delito contra a Noite/Manifesto Curau*, o *Manifesto I*, de 1983, foi uma Palavra para Todos, o que falou após ele vinte anos depois: *No Coração da Luz/Segundo Manifesto Curau*, ou não é uma Voz que se dirige, com menos ingenuidade, objetivamente cético-estóico-Sêneca apenas às Gerações Futuras. Nesse sentido, houve, em relação ao que o anterior propunha, uma redução de expectativas ou um des-iludir-se como libertação das falsas esperanças: - Como creio que as Mutações das Consciências se darão lenta e impura mente mescladas aos vícios mentais acumulados nas gerações passadas, tendi a inclinar minha esperança para um Dom da Vida: a *Fugacidade dos Homens e das Coisas*. E louvar que nada, em baixo, se mantenha o Mesmo - sim, Heráclito - embora tudo, no alto, permaneça o Uno - sim, Parmênides. Pois parece um Bem e uma Graça que os homens, enquanto Entes da Vida Visível, a manifesta, sejam Efêmeros e as coisas mutáveis, e que os frutos antigos desmoronem e se desfaçam, mas semeando Sementes. Eis, estão : - *Se essas Sementes vierem contaminadas por Aquilo*, oculto, que levou o Fruto à decadência, *estão estaremos perdidos*. Sonho esta Utopia, no *foradentro da VidAndara*: - Sonho que, *Se*, florescerem duas gerações inteiramente inter-rompidas com o passado, nascidas - que Milagre, ó ser de espanto - *sem antecedentes* - isso limparia, lavando e queimando, a Vida humana de seus Vícios públicos e privados. E assim entendo que metáforas como *Dilúvio & Apocalipse* são, especificamente, essa Fugacidade que possa vir nos libertar das cadeias. No duplo sentido, de elos e prisões.

VFC.

Belém, Amazônia, Brasil, Junho/2009.

MANIFESTOS CURAU/PARTE II: FLAGRADOS EM DELITO

Flagrados em delito contra a noite/Manifesto Curau

O menino ouvia.
- O medo só veio para aqueles que tinham as suas velhas razões para ter medo, e esses passaram a ter medo então do Curau. Eles têm medo de tudo, dizia Jacinto. O menino ouvia. Quando a ave veio, aquele medo andava pelas ruas com passos que nunca levarão a uma terra sagrada, menino, dizia Jacinto.
E o menino ouvia.

Os jardins e a noite, 1981/ Terceiro livro visível de Andara

Vítimas de uma sociedade violentamente gerada pelos mais evidentes padrões de colonização, nossas chances de mudá-la começam na visualização da face oculta de quem nos fez isso.

Este é um esforço que precisa voltar bem atrás, e que deverá se espalhar, interrogativamente, em várias direções, para obter êxito.

Historicamente, a História vista com um outro olho, não essa de a priori infalíveis, mas uma de navegações frequentemente sem leme e em rumo incerto,

historicamente, a falência do Ocidente culto instituído, aristotélico e cartesiano, pragmático enfim, tem sido uma crença estúpida, contagiosa e exportada para os quatro cantos magros do mundo, num dos quais nos incluímos, embora devamos estar solidariamente em todos eles: uma crença que afirma que só os dias despertos existem, sendo todo o resto *fantasma*, isto é: a parte dos sonhos.

Aí se instala o reduto central da opressão, desse Ocidente auto-suficiente e, em decorrência, rancoroso, reduto que as nossas confrontações libertárias com o colonialismo devem atacar cada vez mais.

As fábulas do Ocidente culto são, assim, quando existem, frequentemente documentos de um terror.

O terror de permitir que os sonhos humanos penetrem no real para fecundá-lo de desejos nos limites do impossível, seduzindo toda sensatez domada, estabelecida, libertando o real da racionalidade maníaca. Essa senhora respeitável e, no entanto, infame.



Mas nós, aqui, entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente, sabemos, ou deveríamos saber, que é preciso tocar o coração de Aquiles do real, ali onde ele é sensível e impaciente espera de um acontecimento total que o transfigure.

Onde se oculta, e como se dissimula, o medo ocidental?

Sua recusa sistemática da dimensão imaginária humana?

Afinal, e claramente, um mecanismo de civilização em processo de autodefesa tão suicida como criminoso, como qualquer outro verificável em individualidades retorcidas pelo esgotamento de uma existência sem revitalizações permanentes?

Marx dizia que, na História, os acontecimentos se repetem como farsas. O Ocidente culto é a repetição de uma repetição, a farsa de uma farsa.

Esse medo, vulnerável a um olhar sem véus, revela-se: trata-se, quando observado sem reservas nem admiração inocente, de uma engrenagem que, atualmente, e cada vez mais, de repetição em repetição histórica, gira ao contrário: se antes permitiu ilusões reconfortantes, hoje, ela despedaça o próprio ocidental – e faz dele sua vítima mais imediata, não esqueçamos isso – carente como ser dado ao mundo social – apesar de uma civilização de bem-estar material – e como projeto de ser – nunca totalmente alienável – na destinação secreta que o põe, no ritual das ontologias indiferentes às deformações da História, e apesar das consolações religiosas do Ocidente, desabrigado num cemitério de ossadas morais, estéticas, políticas – estas, também um fêmur roído até a fronteira das cerimônias sociais já sem sentido.

O medo do Ocidente culto é o medo do Ocidente às revoluções. De qualquer espécie. Poéticas ou políticas, ou à aliança dessas duas formas de luta.

O medo do Ocidente às fábulas do imaginário rebelde é a mais evidente declaração de desprezo desse Ocidente pela realidade.

Porque, na verdade, esse Ocidente *nega o real*, sob o alibi de recusar o sonho em nome de uma realidade que, de fato, é vazia e inexistente, porque mero artifício engenhoso engendrador de uma forma de dominação que se quer estável e permanente, certeza e reafirmação da manutenção perpétua de um poder.

O medo ocidental culto é o medo dos imperialismos da Razão, e sua base econômica e totemicamente moral, às possibilidades históricas e estéticas da África, da Ásia, do Oriente Médio e da América Latina.

Também não temos o direito de esquecer que é com esse medo que as autoridades desse Ocidente culto submetem o indivíduo ocidental anônimo: latente aliado do Terceiro Mundo para uma insurreição em escala planetária.

Esse medo é o manifesto temor, de impulsões assassinas – os massacres do imperialismo estão em toda parte, inclusive na expansão de um novo imperialismo europeu de esquerda – de um organismo arcaico ante a emergência de novas vitalidades sobre o planeta.

O equívoco das lutas antiimperialistas circunscritas à confrontação política e econômica é, tem sido, ignorar que o projeto de permanência do imperialismo ocidental, projeto liderado pelos imperialismos europeu e norte-americano, inclui estratégias mais vastas e invisíveis, que utilizam a cultura - a Cultura, exprime melhor - e todas as suas ramificações, previamente envenenadas com um curare entorpecedor das culturas do Terceiro Mundo, tolhendo na nascente sua afluência e sua chance de uma ação nativa libertadora.

Assim é que esse Ocidente, *tendo tudo a perder*, nem vivo no real, nem *mais vivo ainda* na incorporação de um real total pela incorporação do além-fronteiras do onírico humano,

quer, insiste em se propor como modelo alienador, das culturas oprimidas.

Freud continua sendo para o Ocidente culto uma ferida aberta no seu inconsciente, perigosa, e que o Ocidente precisa cicatrizar, esquecer, e a conversão de suas descobertas em estratégias terapêuticas é a mais explícita constatação da manifestação do medo ocidental diante do imaginário.

Será compreendendo que, do outro lado do Atlântico e mais acima dos Trópicos, se encena uma farsa, essa, que regiões de fome e de visões como a Amazônia terão direito, um dia, fatalmente, a um solo próprio e à convivência com suas raízes.

O real está em toda parte, sim,

mas sob o domínio do medo ele se transforma em fantasia e fuga ao real.

Só a fábula insurrecta cravada na vida resgatará estética e historicamente a Amazônia dessa miragem: o padrão colonizador imposto a ela.

E, também, da falsa existência que tem sido a nossa até então.

Mas onde está esse subsolo real, o autêntico chão que servirá de base a essa independência histórica e estética, assim exigida com ênfase?

Enquanto ignorarmos isso, esse solo fértil, nem ênfase nem Cultura nos levarão um passo adiante.

E é inevitável que, para saber, será preciso um sacrifício cultural: o sacrifício dessa cultura a que nos habituaram e nos habituamos, será preciso romper tabus, negar-se a velhos cultos.

Quantos de nós se dispõem a tanto?

Há tribos na Amazônia que afirmam:

–A vida é uma ilusão, só os sonhos têm realidade.

Não.

Não se trata de mais uma alienação, mera crença.

Antes, é preciso ver nisso a presença de uma *consciência que já viu*.

E viu o quê?

É simples: ao tomar o *real expresso* como o *Real*, o homem se amesquinha e *trai* seu projeto de ser inerente: ao suspeitar *desse real manifesto em torno de nós*, todas as possibilidades de modificá-lo se escancaram. Esse real à nossa volta é, na Amazônia, socialmente, a transplantação da realidade forjada pela cultura do dominador, herança a que nos forçam.

Alguém já disse: - *Do fundo de uma prisão, um homem pode fechar os olhos e destruir o mundo*.

É disso, enfim, que se trata. Desse poder. E nós o temos, mas ele dorme entorpecido o nosso sonho de região sem voz, sem identidade, sem alma – porque fomos *desalmados* pelo invasor.

Ante a constatação inevitável da nossa carência material em resistir a esse colonizador com armas idênticas às dele, porque somos, irmãos, muito pobres, e ante a constatação de que isso seria repetir seus erros e reafirmá-los como valor – quando o nosso projeto é uma *reinvenção cultural*, uma revalorização da vida – ante essas constatações, e a par de um esforço de independência política e econômica, não temos o direito de negar-nos a nossa arma mais eficaz, imediatamente: o *Imaginário*, esse poder de que os nossos dominadores seculares, exaustos de sonhar, vêm abrindo mão.

A Amazônia é uma irrealdade, então? Uma utopia? Um fantasma geográfico habitado por fantasmas humanos? É?

Também. Da perspectiva da nossa opressão, isto é trágico; mas da perspectiva da *nossa realidade*, aí está o começo da nossa liberdade. E não apenas em relação ao colonizador, mas também em relação à própria vida, para nós, potencialmente, um dado lúdico.

E no entanto, aqui se morre, se nasce em ondas, há a fome em estado crônico, homens doentes nos olham nos olhos às vezes com paixão, outras vezes com ódio. Tudo é igual à vida *como ela é*, vista por fora.

Juntamente com a mobilização de uma operação política, então, é precioso pôr em movimento também uma operação mágica.

Esta: para além do real que me é dado pelo mundo,
e, sobretudo, se esse real está deformado pelas marcas de uma dominação alheia a mim,

resta-me o recurso de um jogo.

E nesse jogo descubro e me repito, até o último alento:

–A História, a minha história, só terá realidade quando eu me apossar dela pelo meu imaginário de homem e região.

Foi isso o que o colonizador esqueceu, e por isso ele fez de sua *história* uma História lenta, mas fatalmente, contra a sua própria vida.

Tudo isso vemos, e não vemos, não temos visto, como um espetáculo exposto à nossa consciência: o drama de um naufrágio. O naufrágio do modelo da civilização ocidental.

Repetiremos sua encenação?

Nesta geografia, não só os rios, mas também as idéias, os desejos, os projetos de vir a ser, tramam labirintos.

Nada a conter. Não nos peçam a coerência e o linear.

A região é barroca. Barroca, aberta e canibal: um dia caberá fazer esta, a última afirmação, com mais propriedade.

Se, como no *zen* – citação de canibalismo cultural, desde já – me dizem que o *corvo da História é negro*, me cabe amazonicamente libertar-me na proposição de um outro corvo, mesmo que isso seja aparentemente uma loucura,

o absurdo,

e dizer: - *O corvo não é negro.*

Aí começam as chances do meu corvo não ser negro. O corvo da História, o meu corvo de ser.

Minha revolução se faz de inversões que me libertam do dado, do imposto, do plausível. Não sou, não quero ser plausível, grita essa região que também já viu, mas esqueceu, foi forçada a esquecer.

Fincado no coração de suas dialéticas racionalistas, o Ocidente, que preferiu eleger para sua tradição a Grécia pós-pré-socráticos, a Grécia lógica, ignora esse jogo.

–*Estamos na ilusão*, também diria um Heráclito mura.

E essa herança libertária de um filósofo jônico alógico – é preciso exercitar sempre o canibal cultural que preciso ser, diz a região – recusada pelo medo ocidental, nos serve, porque com ela, também, aprendemos a negar a realidade da fatalidade histórica de subnutridos que o Ocidente e sua dominação nos impõem.

Acima foi dito: *A minha História amazônica só terá realidade quando o meu imaginário amazônico se apossar dela.*

O meu imaginário de homem e região.

O que significa isso?

O que seriam homem e região em coito cultural, sendo juntos?

Temos as manifestações de uma arte popular entre nós. Frequentemente folclorizada – alienação interna da região, alimentada pelo colonizador, frequentador de um circo *pacífico* que ele aplaude para que se mantenha assim – no entanto, creio, é daí que virão as nossas mais decisivas oportunidades de escapar aos rigores e ao vício de uma estética imposta a nós.

Os nossos criadores cultos, repetindo um padrão do Ocidente colonizador, têm se apropriado dessa arte popular para apresentá-la sob a forma de um regionalismo inexpressivo, superficial.

É preciso denunciar essa operação, e insistir em criar meios para que essa arte se expresse por si, para que ela não seja expropriada.

A outra alternativa, a de que homens *de cultura* busquem a cultura popular e a manifestem em sua própria arte, só pode ser um dado revolucionário quando vier sob essa forma, conforme foi declarada por Glauber Rocha na televisão: - *Sou um bárbaro e as minhas raízes são as culturas populares do Terceiro Mundo.*

Aqui, procuro um nome numa região similarmente deprimida e asfixiada como a Amazônia. Um nome exemplar. E uma região real e inventada igualmente exemplar.

Falo do *Sertão* de João Guimarães Rosa.

Não apenas como literatura, mas como espelho válido para todas as nossas linguagens: plásticas, sonoras ou aquelas do silêncio da nossa perplexidade regional, amazônica.

Como nos expressarmos com essa retaguarda de região que somos soterradamente, com essa retaguarda de oralidades, de lendas, de fábulas que historicamente têm melhor nos expressado como região e como sonho de região, como seres humilhados economicamente, politicamente, esteticamente, mas também como seres luminosos, de violenta riqueza vital?

Em sua outra geografia, como nenhum outro, Guimarães Rosa soube fazer o encontro revelador do seu destino individual com o destino da sua região, e, mais ainda, soube transformar esta região numa metáfora de toda a vida. Nele, em todos os seus livros-salmos, livros-santos, livros-rituais de iniciação na existência, falam *mitologias pessoais*. E falam também *as mitologias da sua região*. Nele, Riobaldo é um homem e é os homens, qualquer um de nós e todos nós, e é também Guimarães Rosa. Nesse Guimarães Rosa, o *Sertão* é um sertão e é mais do que aquela região lá, geograficamente fixada num ponto qualquer da costa do planeta.

Esse tomar-se como indivíduo e ir mais além, para representar a comédia comovente do homem na vida, a comédia comum a todos os homens, *homem tornando-se homens* para até mesmo expressar melhor, de volta à unidade, a condição humana, o real em cada um de nós,

e também esse tomar uma região para expressá-la como uma região específica e ir mais adiante, para fazer essa região valer como uma alegoria do real inteiro, como tem sido vivido da China à África, na Idade Média, hoje ou durante os primeiros clarões da invenção do fogo,

essa operação, enfim, de mesclar destino individual e destino coletivo, região e mundo, realidade e imaginário, em demanda do *real total*, nós não a realizaremos apropriando-nos regionalisticamente da Amazônia. E nem entregando-nos ao modelo de realidade imposto a ferro pelo colonizador.

Será, antes, entregando-nos embriagadamente à nossa condição de homens, digo: de *inventores* de uma realidade mais vasta,

será *falando conforme a loucura que nos seduziu*, como queria um insurrecto europeu que lutou contra a *Razão* do imperialismo, André Breton,

e será, sobretudo, dando-se generosamente à vida, que nós a realizaremos.

Matar o *olho culto* herdado das tradições da opressão ocidental sobre nós.

Abrir nesta noite regional um outro olho, *nativo*.

Essas são as práticas urgentes. De uma perspectiva menos elementar, essa é a nossa fome mais urgente.

Contra o colonizador, nacional e estrangeiro, mas sem a miséria da xenofobia rancorosa,

e insistindo nos valores da insolência e da transgressão.

Nosso nascimento como região depende de uma morte? Sim. Da nossa morte como *miragem de região*.

E, por isso, e para isso,

então,

temos: *Posição: contra o regionalismo e ao mesmo tempo por uma revolução de região, só o mito e o delírio poderão alguma coisa.*

E todos os sentidos advertidos contra os engodos de uma História feita contra nós, por dominadores contra dominados.

Para realizarmos essa operação, precisamos aprender a ouvir as falas do inconsciente falante geral, que é de toda a região e de ninguém em particular – abaixo o emblema fixado contra a porta do imaginário amazônico, aquele que diz: “Propriedade Privada”.

Nesse imaginário, é esta região na verdade quem fala, e, através dela, falaremos todos nós.

Bastará deixar que ele nos diga algo. E escutar. Com muita humildade. Muita radical exasperação também. E sonhando bastante os nossos sonhos, a todo instante. E deixando que esses sonhos, os individuais, se misturem com os sonhos da região. Porque, no fundo, só uma coisa sonha e nos sonha: a Vida.

É preciso dar-se, deliberadamente, a ela.

E é preciso insistir:

Nossa História só terá realidade *quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor.*

MANIFESTOS CURAU/PARTE III: NO CORAÇÃO DA LUZ

No Coração da Luz/centelhas para um Segundo Manifesto Curau, ou não

–*Nossa História só terá realidade
quando o nosso Imaginário a refizer, a nosso favor*

Assim calava a sua Voz, retornando ao Silêncio que sempre se segue a todas as últimas palavras de tudo que se fala, se escreve, se pensa, também, o primeiro *Manifesto Curau/Flagrados em delito contra a noite* lançado em Belém, no clamor dos debates suscitados pelo Congresso da SBPC/Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em 1983.

O que restou dele? A invenção de Andara, transfiguração da Amazônia em região-metáfora da vida, seguiu o seu roteiro de viagem sem roteiro à deriva pela vida, passo a passo, através de cada um dos *livros visíveis de Andara*, enquanto manifestações do não-livro, o que não é escrito: *Viagem a Andara oO livro invisível*.

Se desde *A asa e a serpente*, em 1979, foram os primeiros livros de Andara que suscitaram as exigências contidas no *Manifesto Curau*, e sua incontida manifestação pública, a partir do ano do seu lançamento, em 1983, os demais livros de Andara se dispuseram a realizar essas exigências e a isso vêm se doando, tem sido assim, até a publicação de *Ó Serdespanto*, em 2001, em Portugal e só em 2006 no Brasil. Até *K O escuro da semente*, livro visível que também apareceu primeiro em Portugal, em 2005, e até hoje aguarda olhos brasileiros que talvez nem se abram para ele. Mas em 2008 o mais novo Andara, *oÓ: Desnutrir a pedra*, novamente atravessou esta resistência nacional.

A essência das exigências que fiz a mim mesmo, antes de fazê-las a outros, contidas no primeiro *Manifesto*, continua intocável: trata-se, ainda, e disso se tratará sempre, da expansão do *imaginário amazônico*. Tem sido ele, o Imaginário da região, a minha única companhia na solitária aventura estética e espiritual que é a *Viagem a Andara*, esse percurso claro-escuro entre as coisas que são e as coisas que não-são, que, tendo se iniciado a partir da hipótese Andara=Amazônia, chegou à inversão dessa hipótese originária, e atingiu o ponto, sem retorno, em que já se dá, atualmente, a formulação: Amazônia=Andara. Pois durante a viagem, Andara cresceu, além de si e além de mim, e se expandiu em região-metáfora da vida ela toda, inteira, da terra ao céu, das serpentes às asas mais vastas, para bem além das coisas que a visão humana já não

alcança, e apenas pré-sente, se territorializando como Lugar de Todos os Lugares – o que equivalesse a dizer: se desterritorializando em Lugar de Lugar Nenhum - para além da Via Láctea, incluisse outras galáxias, outras hipóteses de Ser, Andrômeda que pacientemente esperará milhões de anos-luz para nos devorar, *Suprema Mutação imensa*, que não caberá nos limites dos nossos olhos exteriores - certamente, sim – está lá em *Silencioso como o Paraíso*. E quem sabe isso se dando por conta do alento onipresente e sutil que a ela veio acrescentar o meu filho Franz, que, desde 1993, quando um assassino impune o transformou em homem invisível, seu nome tendo sido incorporado ao meu nome, veio se tornar meu solitário companheiro de viagem: ele Lá, eu ainda aqui, nesse aquizinho de nada

em que sobrevivemos ora sonhando de olhos fechados, ora sonhando de olhos abertos e escrevendo livros.

Andara sendo um território que se doa ao imaginário amazônico e a todos que dele quiserem se apossar, pois lê-se em sua entrada uma inscrição inversa a do Inferno de Dante, que diz: *Ó vós que entraís, trazei toda a esperança*, Andara, então, se dispondo se entregar desde sempre ao uso comum, coisas curiosas passaram, ainda que muito rarefeitas, a acontecer: - Rafael Costa Costa me pediu um dia permissão para ambientar sua novela infantil em Santa Maria do Grão – essa tosca capital arcaizada de Andara que, em sua vocação de permanência-em-ruínas, de si exclui a face banal efêmera de Belém do Pará. - Jorge Mun se dispôs a por em práticas as exigências do primeiro *Manifesto* e esboçadas nos primeiros livros de Andara e escreveu *Onde*, livro delirante que lhe agradou dedicar a mim – e, bem recentemente, eis Nicodemos Sena brincando nos limite do exagero de me transformar em personagem aéreo em seu *A noite é dos pássaros*, onde declara se inspirar no ideário proposto em *Flagrados em delito contra a noite*: - *Nossa História só terá realidade quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor.*

Foram sinais, sinalizações externas, mais de que?

As exigências do *Manifesto Curau* não sendo somente poéticas, mas também políticas, pois trata-se de uma manifesto *poético-político*, tantos anos depois ainda somos flagrados em delito contra as nossas noites e os nossos dias, ao constatarmos, hoje, que quase nada realizamos do que aquela Voz faz tanto tempo nos pedia.

O projeto acima citado, certamente utópico – mas no sentido estrito em que essa palavra quer se significar *Lugar Nenhum onde, por isso mesmo, cabem Todos os Lugares* - de nos apossarmos decididamente da nossa História pelo nosso *imaginário de homem & região*, conscientes de que toda a nossa força só provirá daí, ainda está muito longe de se tornar realidade,

e o que é mais grave: parece até mesmo *se afastar cada vez mais de nós*.

Fogos mortos, mortais, cada vez mais se acendem na Sagrada & Violada Floresta,

mas não iluminam suficientemente a Face Oculta da nossa consciência regional.

Diante disso, o que resta fazer?

Insistir, persistir nas exigências do *primeiro Manifesto Curau*, tentar fazer com que a sua primitiva Voz ainda ressoe através desta centelha talvez propiciatória a um *segundo Manifesto Curau*, ou não, e que ela encontre acolhida nos ouvidos das novas gerações e se transfigure em prática cotidiana do ato de sonhar em estado de vigília.

É sobretudo a essas novas gerações, que hoje têm a idade que meu filho Franz tinha quando ainda estava visivelmente entre nós, homens, que cabe soprar apaixonadamente o Real e fazer reacender o Fogo das Cinzas.

A vocês cabe a missão, o passo insurrecto.

Quantos ousarão?

Ou dão o passo em falso que a vida exige de nós, para além ou aquém dos limites que uma civilização

agonizante quer impor ao ser humano, ou só lhes restará fazer a triste opção de se tornarem herdeiros da nossa impotência regional.

Parem um instante as agitações vazias. Olhem ao redor, observem, olhem principalmente dentro de vocês mesmos.

Se instalem, por alguns momentos, entre o vazio que se abria para nós em 1983, ano em que muitos de vocês nasceriam, e o vazio que perdura neste ano de 2009, quando o *Manifesto Curau* se atira novamente ao mundo *gritando suas denúncias, pregando a sua fé*.

Se vocês pararem realmente para observar,



*não como habitualmente: o Céu da Terra,
mas insolitamente: a Terra do Céu*

verão que a Amazônia, apesar de seus torturadores & de seus filhos indiferentes, ainda é o espaço que, aqui embaixo, enquanto todos dormimos os nossos sonhos

alienados, reflete & dialoga com as estrelas e, mais atrás delas, com o Oculto Negror de Onde emana toda a luz.

Nos recusemos às Cinzas.

Cintilemos.

Tentemos, ainda uma vez, permanecer no lugar mágico em que a vida nos lançou.

Nós ainda estamos pulsando *no Coração da Luz*.

VFC

Belém, Amazônia, Brasil

Março/2003

ENTREVISTA

VICENTE FRANZ CECIM FALA SOBRE LITERATURA, ANDARA E VIDA



Digamos que isso, esta Entrevista, se resume a uma única pergunta –a que realmente interessa:

-O que é Andara?

A essa pergunta eu responderia:

Andara é Geografia Verbal, dialogando com a Geografia Física da Amazônia Andara é, Geografia Verbal, dialogando com a Geografia Física da Amazônia, que, por ser Lugar de Natureza é Lugar do Sagrado em epifania. Se não existisse a Amazônia

e não se desse a circunstância fatal de eu ter nascido lá, talvez não houvesse Andara. Certamente, não: não haveria Andara.

Então, Andara começou se nutrindo da Amazônia. Da Realidade da Amazônia. Mas da Realidade Onírica da Amazônia. A Amazônia é um tecido infindável de lendas, fábulas. Lá, aqui, parece não haver fronteiras muito nítidas demarcando onde termina a Realidade e começa o Sonho, e vice-versa. Em Andara também é assim. Mas não falo da Amazônia que aparece, mimetizada, na Literatura de Cultura, a erudita, a que se faz escrevendo palavras: falo da literatura Oral da região. Dessas raízes é que foi nascendo a não-árvore de Andara. Árvore que se iniciou como Árvore de Palavras, mas aos poucos foi buscando se tornar o que hoje é: uma não-Árvore de Palavras. Árvore Invisível. Esse tipo de Árvore, ninguém pode incendiar e reduzir a cinzas com fazem com as árvores da Amazônia.

Na Invenção de Andara, se retoma o sentido do Verbo como Sopro criador.

Novamente o Demiurgo se faz presente. Mas o Demiurgo, neste caso, é só um homem: eu: coisa enquanto Imanente, efêmera. O que não impede que haja um Ímã em mim, pulsando pelo Transcendente. Não posso soprar o barro e criar vida, mas posso soprar as Palavras de dentro de mim e criar um Mundo Verbal. Nesse sopro, não digo: Faça-se a Luz. Apenas oro por ela. Nesse mundo, de Andara, não sopro: Desfaçam-se as Trevas. Apenas rogo a elas, como Caminho de segredos por algum motivo necessário, que, se desvelando, vão me deixando passar. Comigo vai todo o Cortejo de Neblinas de Andara. Pois em Andara já não há personagens, coisas, acontecimentos: há seres Neblinas, coisas Neblinas, sombras de acontecimentos imersos em rarefeitas Neblinas. Às vezes me pergunta se Andara vem do verbo Andar. Vêm? Será? Eu mesmo às vezes me pergunto isso: Andara vem do verbo Andar?

Não sei, só sei que também quanto a isso nada sei. São sempre obscuras e encerradas em si as coisas de Andara. “Vida ama ocultar-se”, dizia Heráclito. Eu, como um outro Obscuro, um obscuro mais selvagem, também me surpreendo freqüentemente me dizendo, a cada novo livro visível que estou escrevendo de Andara: Andara ama ocultar-se. E rio comigo mesmo, mas às vezes me intimida, me dá medo. É uma convivência, essa minha com Andara, com muitas Alegrias que eu não encontraria em nenhum outro lugar, mas também muito cheia de espessuras e súbitas fendas de entrevistas revelações. “Na obscuridade o ouro reluz”, dizia Pound. E Maupassant, tão belo e hoje tão injustamente esquecido, falava da presença insidiosa e temível de um Outro, oculto, por trás dele quando escrevia. Mas jovem, eu muitas vezes também percebi esse ‘Outro’, lendo por trás dos meus ombros o que eu escrevia. Se era à noite, sozinho na madrugada, eu parava de escrever e ia dormir abraçado à mulher quem fosse na ocasião, assustado.

Foram os primórdios de uma pré-Andara, pequeno contos que eu escrevia, ensaiando o Passo para penetrar em Andara e nela me perder, me fundir para sempre, como hoje estou. Mas quem é o Criador, quem é a Criatura? Essa é uma outra das raras coisas que eu sei de Andara: Ela é o Criador, eu sou a Criatura. Em nosso caso, toda a história da Literatura se inverte.

No livro “Silencioso como o Paraíso”, que tem duas entradas, duas capas, duas frentes, dois inícios e dois fins, mas nenhuma saída, eu sussurrei isso para o leitor, quase pelas costas de Andara. Numa das Entradas do livro, coloquei uma frase de Ângelus Silesius: “A criatura é o seu gosto de brincar.” E na outra Entrada outra frase de Ângelus Silesius: “À divindade agrada o jogo de criar.” Fiz como Dante, que pôs aquele aviso terrível na porta do Inferno: “Ó vós que entrais, deixai toda a Esperança.” Mas em Andara não há nada a temer: exceto o Temor e o Tremor, citando o título do livro de Kierkegaard, de nos vermos a nós mesmos e à Vida que, em seu Pudor, porque a Vida é uma coisa feminina e casta e cheia de Pudor, sob as Aparências, sob sua Epiderme dissimulada, se oculta de nós.

Mas Andara se diz, se fala melhor do que eu sobre ela, com suas próprias palavras.

E, sendo assim, passo a palavra ao Verbo de Andara – para se ela mesma se diga, e se mantendo velada, se desvele:

FRAGMENTOS DE ANDARA
POEMAS
DE
OS DIAS CONSAGRADOS

na via Lenta

este é o caminho das

Grades,

e ouves no fundo da Terra portões de ferro voltando ao pÓ,

como tu

Mas Tu não cumprirás toda a Profecia

Afinal,

não chegaste pela rua da tua Infância? N

ão tropeçaste na porta da Sede e a Água te ergueu?

Não testemunhas o regresso das árvores em Sonhos

e

não passa Dentro de ti

a Outra via?

leve

Que

leva

à Leveza invisível

a Residência entre Clarões está nas cinzas

Agarrado ao teu Tronco,

como não lamentarias a queda dos Frutos?

Perdido de Ti,

como colherias a Semente

no ar

e a semearias nas noites da Fadiga?

Para isso: ouvir

Aquilo que chama na Sombra

Para aquilo, ver

Isso: o Anel de Luz

na noite que mais pede sacrifícios à Aurora dos Destinos

ao passo

mais fiel ao caminho para a casa tombada, Lá: onde a Curva

no horizonte

oferta a Esfera ao fechar dos Círculos

à água de murmúrios dos Teus Olhos

À Asa murmurante que não pouosa

Celebração das noites fatigadas
há Desesperos circulares, Tu sabes desesperos
como o do animal no Escuro escuro

Girando
contido no Centro que seu giro gera

E a cada giro, Pura
emissão de intensidade busca as margens para Além das margens

E a cada giro, o Não
Escrita de grades: a palavra Dor não é a palavra Sim

Mais um giro, e eis: a Queda

Luz fenecendo

Oo

Centro que des
morona, des
falece em centro

E se esmorece

o Desespero, e se
se apaga: Se sob a pele Negra olhos se ocultam,
na harpa de grades a pausa é breve e não há Música

pois foi escrito no Bosque Sem Ternuras, em nossa Face: Que os olhos que

uma vez se fechem outra vez se abram,
e eles se abrem,

Cílio sem paz se

acende o Desespero

e Testemunha: as Grades permanecem Lá

E

se adormece para os Sonos dos Alívios? Sem

remédio Sem
remédio,

porque sonha Grades
ah, tudo oculta em sonhos a Catedral de cinzas
as Margens

o Círculo
e a chave perdida

Animal escuro,
te tornaste o próprio Centro escuro

Tece teus cílios de Hera sagrada

Cintila
nas noites Sonha
com a Alvura

Não sabes que Outro centroO
te ilumina,
mais Escuro?

há Desesperos circulares, Tu sabes

Caminho dos corpos lentos

E o Céu? Se

pergunta a Terra,

enquanto desces ao encontro do Teu Centro

eis: a espreita do Suspeito de Si Mesmo

Eis a Penumbra da Água em silêncio

Na Fonte,
não são Longos os peixes que te incineram

Ainda uma vez um Sim de pedra
se ocultou
na Noite,

e enquanto tombas vais lembrando que Não És
a parte dos Dons
mas
Se
nutrires em Ti
a Metamorfose da Esfera,
ouve e Celebra o teu rumor de Hera

H

e

} quando o Silêncio horizontal se disser, te despindo, o Fulgor que És

e tudo em círculos vagando sobre a Esfera vier se Delatar a ti como
Máscara para esmagamentos > a horda escura e a História
e o ir e o ir e o ir dos frutos retornantes às sementes

mas não

o Vir

da Semente ao Fruto que nós chamamos Vida

e

quando na Clareira, Nu
testemunhares o desabrochar da Hera

#

Então

} haverá um dia seguinte

E nesse Dia
Manhã do Caminho sem caminhos,
despertando

abrirás a porta da tua casa
e verás
a Constelação Sem Centro

Porque o Centro tombou sem rumor toda a Noite para a Terra

Estás outra vez na rua onde passou por ti a Vertigem, a Tua Infância
E agora } o Centro
És Tu

FICÇÃO
DE
FONTE DOS QUE DORMEM

Caminho do lábio curvo

e assim, sob a luz mais triste, eu ia em busca da Fonte dos que dormem

E ouvia vozes

embora a Ave mais bela seja aquela que se recusa a voar, diziam aquelas vozes, esvoaçantes

elas descendo de um céu silencioso e deserto de asas sobre mim

ouvisse

foi o homem do lábio curvo quem me falou do caminho

disse, mas tu darás tantas voltas que não atingirás o seu Fim, pois, ou ficarás tonto e tombarás no meio do caminho e se te levatares tombarás outra vez ou serás esmagado, misturado à terra pelos pés de outros que ainda estão indo cheios de esperança ou já voltando desesperados pelo caminho, pois falei a tantos do Caminho que agora uma multidão deverá estar a caminho através dos dias e das noites, atravessando luzes, atravessando sombras e ela te pisoteará até seres só uma Sombra para outros tropeçarem e assim o Caminho ficando cheio de sombras em que tropeçarás e se levatares tropeçarás em outra e outra pois serão tantas

também podendo acontecer que já tenham passado e o caminho estará vazio, e te sentirás tão solitário sob um céu vazio que buscarás a árvore mais próxima para te enforcar, mas, ah, elas estarão cheias de corpos de outros que se desesperando antes de ti a cada passo

então, como suportar aquele peso

e fossem buscar a leveza

e agora flutuassem nas árvores, esses Frutos nas margens do Caminho

ó delícia de ascensões que eles sentissem,

o que daria mais vontade ainda de encontrares um repouso também para ti, mas não acharias o galho que está destinado a ti e não a outro, ainda que todos os homens se lancem pelo Caminho

ó delícia de ascensões

quantos enforcados via, serenos, e silenciosos, agora eu indo pelo caminho deserto, atravessando os Crepúsculos as Auroras, uns já gelados sob a Lua, outros ainda ardentes sob o Sol

eu ia de árvore em árvore orando por um galho para mim, aceitaria o mais ressecado

se quebrasse com o peso do meu corpo, o que, se acontecesse, pois nem esse achava, me fizesse mais uma vez tombar no caminho, no Vazio

a ave mais bela seja aquela que se recusa a voar

no céu vazio, sobre ti aquelas vozes

e, longe, o Rumor de multidões se aproximando,

fugirias com as forças que ainda tinhas,

dando voltas, girando ao redor de ti mesmo, e novamente estarias diante de Mim, perguntando pelo Caminho, sem tua Sombra

sob a luz mais triste, eu ia pelo Caminho do Lábio Curvo

E ouvisse vozes

esvoaçantes

descendo do céu silencioso de asas sobre mim

embora a Ave mais bela seja aquela que se recusa a voar

ouvia

foi o homem do lábio curvo quem me falou do caminho

mas tu darias tantas voltas que não atingirias o Fim, disse, pois ficarás tonto e tombarás no meio do caminho e se te levantares, cairás outra vez.

Poemas (selección)

Pablo Franco¹

El puente Lupercale

El Puente Lupercale conoció a La Torre Maledetta,
un buen día de esos brillantes.
Entonces ella lo ayudó a escribir su libro.
En él contó acerca de los amores de
Julio Inverso y Ezra Pound, de
Kerouac y Ginsberg y Dylan y Rimbaud.
De Borges y Paz y Lorca y T.S.Eliot y Laforgue y Pavese.
De Li-Po y Salomón, de Benavides y Cisneros.
De Julio Herrera y Ducasse y Benedetti y Falco y Juan Gelman y
los dos Eduardos
(Darnauchans y Milán) y
de Roberto Appratto.
Y cómo desangró piedra por piedra,
verso por verso a La Torre Maledetta.
Y cómo de estos amores
creaciones/destrucciones nació
el Puente Lupercale.

(de *Palimpsestos o Algunas Variaciones según Cesare di Rapallo* - inédito)

1. Pablo Franco nació en Montevideo, el 20 de febrero de 1978. Es poeta, narrador, autor y compositor de canciones, realizador audiovisual y gestor cultural. Es coordinador de la Usina Cultural del Ministerio de Educación y Cultura, ubicada en el barrio Peñarol. Estudió Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y estudia Literatura en el Instituto de Profesores "Artigas". Su poemario *Cuarenta Cuartetas* prologado por Washington Benavides es el único que ha publicado hasta el momento, entre más de una decena de libros que permanecen aún inéditos. Algunas de sus canciones han sido interpretadas por varios artistas uruguayos. Trabaja actualmente en distintos proyectos, tanto literarios como musicales y audiovisuales, como por ejemplo el film *Los molinos del sótano. Benavides revisited*, película homenaje al poeta Washington Benavides.

El picapedrero

El vaso estrellado, muerto, encima de la mesada.
Como las tropas pesadas de Gengis Khan,
el líquido primitivo expande su territorio.
Recordando las conquistas de una época pasada.

Desventurada la mano que al vidrio hiere.
¿Estará Konigsberg sentado en su cocina
o atormentando yanquis por televisión?
Todo el mundo lo ama, pero nadie lo quiere.

Varios pasan revista a sus dólares americanos.
En cambio yo ingiero las puntas de mis dedos,
mirando una película que habla sobre Manhattan.
Afuera, por mí preguntan mi madre y mis hermanos.

Y en la imprenta por un tal fulano Miguel Cervantes.
¿Será que se habrán perdido buena parte del día?
Yo estuve escuchando radio y comiéndome el arroz.
Por eso si me interrogan, diré cosas delirantes.

Solamente de un hecho puedo dejar mi constancia.
Engrapé algunas hojas desgarradas del Trilce,
secándolas despacito, con un paño de consuelo.
¡Bonaparte se escapó! ¡Ya puso sus pies en Francia!

En cambio Gabo no pudo librarse de Pueblo Mítico.
Muy parecido a la suerte de los nativos de América.
No pudieron esconderse del Archivo General,
ni del vuelco inesperado de su cólico nefrítico.

¡A monsieur Sartre le vino fuerte la náusea!
Felisberto Hernández llora pura lágrima de cocodrilo.
Milton y mis vecinos terminan de perderse el Paraíso.
El Astillero y Onetti ponen cara de cosa rancia.

Visitaré a Nikoptis para ver brillar su tumba.
La masa hierve y todavía no llega el verano.
Conseguiré en la tarde un buen libro /un empréstito/,
para leerlo despacio, recostado en la penumbra.

(de *Palimpsestos o Algunas Variaciones según Cesare di Rapallo* - inédito)

Alguna violenta arena

I
El pez breve,
agita un puñal en su boca,
enmudeciendo.
Silbando una canción fetal
despojada de alambres.
El pez,
brevísimos,
entierra sus ojos en el lecho
arrugado,
sembrado.

(de *Alguna violenta arena y otros poemas* - inédito)

Uno (fragmento)

Uno puede imaginarse que está loco,
pero la verdadera experiencia de la locura llega
después de morder una tostada por la mañana y
justo antes de expirar
viendo atardecer,
puesto uno sobre sus riñones,
secos
de tanta amargura.

Dos (fragmento)

Dos artilugios imprescindibles para untar la manteca,
el cuchillo ralo y
la lacerante memoria.

Tres (fragmento)

Tres renglones me bastan para describir el sueño que
me tuvo despierto hasta las tres de la mañana.
No fue cosa de mucha elaboración neuronal.
El lugar era gris e indescriptible y
las razones para estar allí eran ninguna.
Solo recuerdo,
claramente,
el olor inconfundible entre tu piel y
el pan crujiente.

Siete (fragmento)

Siete maravillas y una.
El pan esponjoso y cuadrado,
el cuchillo,
la mermelada,
el tostador,
el arte de untar el queso,
la cuenta regresiva hacia el salto inminente,
la luz del sol entrando en la cocina espaciosa y solitaria y
tú.

Diez (fragmento)

Sé que cuando te persigo
en mi interior puedo verte

e incluso puedo tenerte
si concentrarme consigo.
Compartir quiero contigo
este rato alucinante
pero entiendo lo frustrante
de tu presencia inventada
y solo una fiel tostada
me devuelve mi semblante.

(de *Decálogo de la perfecta tostada /poemas de desamor y desayuno/* -
inédito)



NOTAS TRANSVERSALES

La novedad de lo ya dicho en *El intenso calor de la luna* de Gioconda Belli

Luana Varela

(Instituto de Profesores Artigas)

Belli, Gioconda. *El intenso calor de la luna*.
Buenos Aires: Seix Barral, 2014.



De las escrituras que solemos encontrar a menudo en Latinoamérica, el espacio reservado a las mujeres en esta área no ha sido nulo, claro, pero sí escaso e incluso celosamente vigilado por censo masculino imperante, como señalara Elena Romiti en su artículo “La inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo” al referirse a cómo se articuló el ingreso de la poetisa uruguayo al canon de época; la situación no difiere hoy.

Gioconda Belli es una mujer que ha sabido abrirse espacios en el canon femenino latinoamericano. No resultará dificultoso al posible lector encontrar sus múltiples novelas decorando, con ediciones de todo tipo, las estanterías de librerías nuevas y/o tradicionales.

Su primera novela, *La mujer habitada*, logró conquistar a su público mediante las peripecias vividas por el personaje de Lavinia, una joven de clase alta que gracias a su vínculo amoroso con Felipe, un guerrillero encubierto perteneciente a un estrato socioeconómico inferior, se ve inmiscuida en la revolución nicaragüense contra la dictadura de Somoza desde el bando Sandinista, transformándose en una guerrillera que combate tanto roles de género como dicotomías sociales establecidas en base a las diferencias económicas de la población de Nicaragua.

La propia afinidad de la autora por el sandinismo se ve reflejada en esta novela y establecerá también un tópico en su obra en general: la revolución nicaragüense es un eje temático que Belli sostiene con firmeza, y que refresca desde distintos puntos de vista en el correr de los años como lo hará con los temas vinculados al feminismo y la lucha de clases, tanto en narrativa como en su poesía.

Su última novela, *El intenso calor de la luna* publicada en octubre del 2014, no resulta ser una excepción. Ya con un ávido camino recorrido Gioconda Belli plantea, sirviendo al lector un argumento predecible, el mismo temario abordado en su trayecto como escritora pero renovado y fresco, casi inocente. La acción se desarrolla en Managua, Nicaragua, ciudad natal de la autora. Su protagonista, Emma, es una mujer de cuarenta y ocho años cumplidos que enfrenta lo que en su vida será un cambio radical: el ingreso a la menopausia. La pérdida de la capacidad reproductiva genera en el personaje una turbación a tal magnitud que, mediante un descuido, atropella con su auto a Ernesto, joven que conoce a partir de ese percance y con el cual vivirá su primera relación extra matrimonial que cargará la narración de espaciados momentos de intenso erotismo. Ernesto acompañará, conjunto al resto de los personajes, el proceso de Emma en su liberación personal de los estándares por la sociedad impuestos: la mujer supeditada a la felicidad del hombre, la monogamia casi obligatoria, la función reproductiva como sinónimo de juventud y vida plena; avatares de la Madame Bovary del siglo XXI.

La autora traza un camino para Emma que, como ya dijimos, no despierta asombro. Sin embargo el logro yace en la mano tendida hacia el lector: el narrador –o narradora– invita a la reflexión constante. Desde el inicio el argumento es expuesto como el ejemplo que confirmará una tesis aún desconocida –“Tomemos el caso de Emma” (2014 9)– y que se cierra en el final como un ciclo perfectamente predispuesto a facilitar el sentimiento de empatía ante este personaje y todo lo que en torno a ella se gesta. El lector olvida, en el devenir de las páginas, que ha ingresado en la demostración de un eje temático ya explícito en la primera carilla “De un momento a otro puede cambiarle a uno la vida. Es algo sabido que preferimos ignorar [...] Sin embargo algo de embriaguez tiene la noción de que todo lo que nos parece seguro y sólido puede desaparecer en un instante [...] (uno) prefiere creer que la existencia es un manso y predecible río” (9).

De igual modo se plantea el vehículo, a modo de subtema, que se elegirá para desarrollar la tesis expuesta, como puede notarse cuando se afirma que “Desde hace cuatro días espera que le baje la regla, y ésta no llega” (10) y vuelve a confirmarse que “Recién cumplió los cuarenta y ocho pero la madurez no ha hecho más que acentuar su aire juvenil de mujer hermosa” (11) apareciendo una y otra vez las evidencias que destacan al asunto de la menopausia como un dato que no debe pasar desapercibido. La narración pareciera estar diseñada para que el lector nunca desviara su atención del foco que se plantea como central y una vez aclarada esa centralidad la conclusión no tarda en llegar; ya en el capítulo quinto de treinta y dos que componen la novela Emma, rememorando una reflexión realizada en el pasado a través de la lectura de *El segundo sexo* de Beauvoir, recuerda que

Según decían los libros, tanto empeño pone la naturaleza en hacer fértil a la mujer que cuando la fertilidad se acaba una enorme mano masculina sale del cielo y la tira al basurero con la furia implacable del mismo personaje que echó a la pobre

Eva del Paraíso. Emma recuerda los diagramas de úteros tristes. Con semejantes antecedentes, ¿cómo no iba a sentir que del techo pendía la espada de Damocles? Conservaba la esperanza de ver la mancha roja que la apartaría del precipicio de la vejez y la muerte. (70)

El feminismo, que el personaje conoce recién en su madurez, se presenta como un elemento necesario para defenderse de los pensamientos que en su propia psique yacen y que han sido impuestos por una sociedad patriarcal que en todos los momentos de su vida ha interferido; capítulo a capítulo se expresa, a través de Emma, su marido, su amante o cualquier personaje secundario esta conclusión temprana que, por su propia precocidad, debe ser confirmada en cada episodio posible, tornándose la narración, por momentos, redundante. Mientras que dentro de la diégesis el personaje de Jeanina, la ginecóloga de Emma, realiza en el octavo capítulo un discurso que sirve como arenga femenina, donde expresa:

Los hombres, al envejecer, sufren a menudo de disfunción eréctil. Pero ¿amenaza eso su identidad masculina? Sería lo lógico ¿no? Pero mirá lo que sucedió desde que el Viagra se descubrió. La campaña que hicieron para popularizarlo y el tono de la publicidad logró que ese problema se convirtiera en pocos años en una nimiedad [...] Con modelos icónicos de hombres exitosos, transformaron la disfunción eréctil en un mero y fácilmente solucionable contratiempo. La publicidad para las mujeres que entran a la menopausia está llena de señoras asexuadas, de frases veladas. (99)

En lo externo al relato el lector, que ya ha recibido ese mensaje de múltiples formas, no recibe con novedad el diálogo, por mayores certezas que este exprese o resulte revelador para el personaje principal en sus fortunas y adversidades. Sin embargo, más allá de las reiteraciones y a favor de ellas, retomaremos dos adjetivos que hemos utilizado para categorizar esta novela: renovada y fresca.

Como se ha expresado, el temario que Gioconda Belli utiliza en su narrativa y en su lírica nunca resulta innovador, pues ella misma se ha encargado de explicitarlo innumerables veces a lo largo de su obra. Es necesario destacar, por otra parte, que la escritora logra en cada oportunidad creativa una nueva forma de transmitir a su público los ideales que considera esencialmente descriptivos de Nicaragua y que le son dignos de admiración, así como aquellos que la sociedad por entero debe revisar en su accionar cotidiano. De este modo, un nexo inquebrantable es trazado entre el argumento de su primera novela y *El intenso calor de la luna*: En ambos casos las mujeres protagonistas pertenecen a la clase alta y encuentran en sus vidas el redireccionamiento a través del feminismo, la revolución, la conciencia de clase. Teniendo en cuenta la insistencia en la reiteración argumental aún más allá de estas dos novelas, podremos dar por hecho que estos ideales son ejemplarizantes en su obra y que, por lo tanto, la finalidad de estas novelas en concreto podrá ser didáctica, siendo posible lograr el efecto en el lector

mayormente a través de un factor imprescindible en los textos de tesis, didácticos, o como fuere: la identificación. Los mecanismos identificatorios que la autora pareciera revelar yacen en la edad de las protagonistas: Lavinia como una joven que inicia su vida laboral, ha adquirido la reciente independencia económica y no formó aún una familia; Emma, una señora que, tras veintiséis años de matrimonio estático y dos hijos mayores de edad, logra descubrir el mismo sentido de la vida que Lavinia ha descubierto, más allá del subtema que vincula a este descubrimiento con la etapa de la menopausia. Emma podría ser, de hecho, Lavinia una vez pasados los años y sin haber vivido la experiencia que *La mujer habitada* narra. El asunto persiste aunque cambie quien lo encarna, logrando una apertura hacia la identificación del público lector cualquiera sea la edad requerida, permitiéndole el acceso hacia una temática que, en América Latina de fines del siglo XX y principios del XXI, aún urge; Gionconda Belli se ha asignado esa tarea y la cumple a rajatabla.

El intenso calor de la luna no busca un lector especializado, pero tampoco lo repele. La escritora muestra a través de él una evolución estilística ampliamente perceptible desde una perspectiva narratológica: la oscilación entre los estilos indirecto, directo e indirecto libre requieren una lectura atenta en que el lector deberá detenerse más de una vez a verificar quién habla, si se trata de parlamentos internos, diálogos o simples acotaciones del narrador. “Se pregunta si alguien llamaría una ambulancia. Mete la mano en su bolso, tantea dentro buscando el celular. La ambulancia, dice, ¿llamaron a la ambulancia? Todavía no, dice alguien. Ella marca el número. La operadora pregunta la dirección. Ella le pasa el teléfono al hombre que la lleva del brazo. Dele la dirección por favor” (16).

Estos mecanismos, conjunto a la disposición de enunciados breves, conforman en la novela los puntos de alta tensión en que la narración se agiliza y se tornan característicos de *El intenso calor de la luna*, siendo inexistentes en textos anteriores donde la descripción minuciosa abundaba sin saltos temporales ni aceleraciones que quebraran la monotonía del ritmo diegético.

Por otra parte los intertextos varios enriquecen el argumento y las posturas ideológicas de los personajes, encontrándose explícitamente citados como hemos expuesto anteriormente en la referencia a *El segundo sexo*, entre otras obras mencionadas. De igual modo, la propia Emma se identifica con la protagonista de la novela flaubertiana, coincidiendo con ella en algunos aspectos que destaca para el lector, tales como: “Emma sale del consultorio de Jeanina sonriendo para sí. Si Madame Bovary, su tocaya, pensaba que la luna existía para brillar por su ventana, ella esa mañana piensa que el sol está en el cielo para alumbrarla a ella” (100).

Y dando apertura a tantos otros que figuran como vacíos narrativos: ambas viven el tedio a través del matrimonio –con médicos–, consideran su feminidad por fuera de la mera reproducción, viven sus amoríos sin culpa y repelen los comportamientos establecidos anhelando una vida que, en principio, no poseen.

La ficción utiliza a este modelo de mujer como un puente doble extendido hacia la herencia literaria, en un punto, hacia la tradición social, cultural y política en otro. La sorpresa se produce en el mismo acto de narrar lo que se cuenta y ser consciente de ello como parte de una ruptura necesaria que desacomoda uniendo en sí misma una variedad de discursos ya dichos, aunque nunca desde una voz única, auto-legitimada a través de afirmaciones tales como “No existe, ni en la literatura de ficción, ni en la academia, el modelo que separe a la mujer que da la vida , de la mujer que simplemente vive por el puro placer de existir despojada ya de su función de hembra reproductora de la especie” (93).

No existen aprobaciones posibles porque esta novela ya está respaldada por las teorías preexistentes –en la academia y en la calle– que amortiguan la caída que recibe cada vez que alguna crítica periodística amenaza con desempolvar su añejo dedo acusador a través, por qué no, de alguna voz masculina:

Belli nos sirve lo que quiere explicarnos en un formato claro: el culebrón con ínfulas feministas y sociológicas. O sea, como un cruce entre *Pasión de gavilanes*, Simone de Beauvoir y un número extra de *Cosmopolitan*. A ratos folleto médico, libro de autoayuda, coaching y, en algunas ocasiones, novela. Porque la lástima es que Belli es una narradora eficaz que sabe dosificar sus virtudes de explicar una historia a base de oficio. Que saca lo mejor de sí cuando retuerce el brazo al culebrón sentimental un pelín [sic] procaz que ha decidido servirnos. (Zanón, 2014)

Bibliografía citada

Belli, Gioconda. *La mujer habitada*. Barcelona: Seix Barral. 2010. Impreso.

Romiti, Elena. “La inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo.” *Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo:] 3 1-2 (2008): 143-156. Impreso.

Zanón, Carlos. “Sofocos.” *Babelia de El País* [Madrid:] 30 Oct. 2014. https://elpais.com/cultura/2014/10/22/babelia/1413981931_985189.html

Cristina Peri Rossi: escritora del deseo

Rafaela Santi

(Instituto de Profesores Artigas)

Peri Rossi, Cristina. *Los amores equivocados*.
Montevideo: HUM, 2016.



¿Qué es el amor y qué el deseo? ¿Cómo vivimos el amor hoy en día? ¿De qué forma funciona el erotismo? Una vez más, Cristina Peri Rossi se adentra en lo más profundo del ser humano para navegar en estos temas e intentar dilucidarlos. *Los amores equivocados* es un libro publicado en el 2016 que contiene once relatos donde los personajes, muy urbanos, se enfrentan a una sociedad hostil. La soledad, el amor y el desamor, el erotismo y las relaciones poco convencionales serán los principales temas abordados en la obra.

Cristina Peri Rossi, uruguaya radicada en Barcelona desde 1972, se ha desempeñado en amplitud de géneros literarios: ensayo, poesía, narrativa y periodística. En cuanto a la narración, y más específicamente al relato, sus orígenes como escritora la remiten a *Viviendo* y *Los museos abandonados* publicados en la década del sesenta y con una tonalidad muy distinta a la que podemos percibir en esta nueva obra. Algunos de los temas, como la soledad o el desamor, ya se anunciaban en su anterior libro de relatos *Habitaciones privadas*, publicado por la misma editorial, HUM.

Los once relatos nos enfrentan a distintas situaciones y relaciones heterogéneas: un psicólogo de 43 años enamorado de un joven de 17, una profesora de universidad que tiene sexo con una alumna, un camionero y una adolescente tienen un encuentro amoroso... La polifonía de voces no se hace esperar. A la diversidad de personajes se le suma la de las relaciones que se establecen: no solo homosexuales y heterosexuales sino también de hermana, hija y madre como en el último relato “Un cuento de navidad”.

Por otro lado, los relatos presentan situaciones muy distintas. “Ironside” cuenta el encuentro entre un camionero y una adolescente, que ha tenido que abandonar sus estudios por falta de dinero y decide convertirse en prostituta. El camionero no logra dar

crédito a la situación, aunque a medida que avanza el relato “accederá” a las demandas de la chica: le enseña a hacer el amor y la deja en la puerta del prostíbulo. La crítica social presente en este relato será un eje vertebrador de todo el libro y una característica de la escritura de Peri Rossi, a quien desde sus comienzos como escritora Ángel Rama incluyó en la generación crítica (344). Dicha generación se caracterizó por su compromiso social y político, en el marco de las condiciones socio-históricas del Uruguay de la época. Si bien hoy en día el contexto de producción es distinto, la crítica social permanece. Es lógico, sin embargo, que su dirección sea otra: *Los amores equivocados* retrata las relaciones modernas en función de su superficialidad y fugacidad o, en palabras del protagonista de “*Ne me quitte pas*”: “La vida moderna era muy dinámica, muy activa, muy veloz. No había tiempo para evocar nada. Todo se consumía rápidamente...” (75). En el mundo de las comunicaciones los personajes están más incomunicados que nunca, la soledad es un fantasma que los acecha de forma permanente.

Nos encontramos también con relatos eróticos como “La escala Lota” y “*Ne me quitte pas*”. En el libro *Cristina Peri Rossi, papeles críticos*, Graciela Mántaras define el erotismo como aquella literatura “cuyo centro es frecuentemente el cuerpo, o en el cual éste tiene presencia relevante: un cuerpo que goza, se exalta, se estremece, arde, sufre y muere” (35). La experiencia erótica, al igual que la amorosa, es dual: hay alegría y amargura, dolor y placer. Cristina Peri Rossi utiliza procedimientos descriptivos, por momentos explícitos y por momentos sugerentes, que plasman la experiencia erótica. Siguiendo a Mántaras: “El erotismo es aquella actividad propia del ser que llamamos humano, en la que más estrechamente se juntan la dotación instintiva del animal zoológico, el aprendizaje de la cultura a que pertenece y que lo ha humanizado, y la posibilidad ejercida de la libertad del individuo” (35).

Según esta definición, en el erotismo se fundan lo civilizado y lo primitivo del ser humano, en tanto placer corporal y convenciones sociales establecidas. Por otro lado, es también un acto de libertad. Cristina Peri Rossi concebirá al erotismo como un tipo de saber alternativo esperando a ser descubierto. Es una vía de conocimiento diferente a la científica, pero no por eso menos valiosa. Así, en “La escala Lota” la profesora reflexionará: “...hay una clase de inteligencia, la inteligencia sensual, erótica, que a ella le parecía un refinamiento, un arte, algo tan sagrado como la música de Schubert o los naufragios de Turner...” (95).

Además del erotismo, la sexualidad también es abordada desde el punto de vista humorístico. En el relato “Un maldito pelo” se narra la historia de un personaje que mientras le realiza sexo oral a su amante Claudia, se atraganta con un pelo de su pubis. Todo el relato, focalizado desde el punto de vista del personaje masculino nos presenta una historia a la vez desesperante y risible. Mientras el personaje lucha por superar ese obstáculo, siente que se ahoga lentamente pero tampoco quiere interrumpir

la actividad por miedo a los reproches de Claudia: "...él tenía que seguir succionando, seguir succionando aunque estuviera a punto de morir de asfixia, enseguida se imaginó lo que podía ocurrir: moriría ahogado entre las piernas de Claudia, [...] con un pelo metido entre la glotis y el esternón" (81). De este modo asistimos a situaciones que pueden darse en la cotidianeidad de la vida íntima de los personajes.

Hugo Verani, en *De las vanguardias a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)* afirma: "Amar sin trabas, naturalizar la fuerza de los instintos, conciliando la libertad primigenia del amor y la razón represiva, es una preocupación central en la literatura de Peri Rossi" (194). Los amores que se presentan en el libro son poco convencionales y pueden resultar erróneos a ojos de la sociedad. En "Todo iba bien" el personaje principal tiene dificultades para cumplir el deseo de su amante y llamarla "puta". Por el contrario, se deleita al observarla subirse las medias. Luego de un rato la amante encuentra esta excentricidad algo desorientadora, por lo que le pregunta si es un fetichista. El amante, contrariado, reflexiona: "Palabras. Palabras. Todo venía clasificado por palabras. Si le gustaba mirar, voyeur, si le gustaba una chica quince años más joven que él, pedófilo, si le gustaba golpear las nalgas de la mujer, sado, si prefería que ella lo atara, masoca" (48). A través de la empatía que generamos con los personajes del libro asistimos a la ruptura de los tabúes sociales y sexuales. En la obra de Peri Rossi no hay lugar para los prejuicios o las limitaciones de cualquier tipo, excepto para hacer visible el dolor que causan en los seres humanos. Tal es el caso de "Todo iba bien" donde el carácter del personaje está marcado por experiencias de la infancia en que sus compañeros se burlaban de la profesión de su madre.

El tema de la infancia y su forma de determinar la identidad de los personajes será también recurrente. En el relato homónimo a la obra, se narra la historia de una chica de diecinueve años que persigue al chico –mucho mayor que ella– que "la desvirgó". Cruza el Atlántico en su búsqueda hasta Barcelona, donde lo encuentra casualmente. A pesar de no estar locamente enamorado de ella, él siente haber contraído una deuda con la joven por lo que se casan. No quería ser igual a su padre, quien los había abandonado en su infancia. Es el relato de una relación donde se acumulan los remordimientos y el sentimiento de culpa. El afecto es unidireccional y por ello constituye un amor equivocado. También en "Un cuento de navidad" se le atribuye a "algún trauma infantil" (128) el hecho de que una de las hermanas siempre se separe antes de navidad.

Los amores equivocados nos ofrece un fragmento de la vida de los personajes. Muchos de los relatos culminan con un final inesperado en el que el lector ya no podrá acceder a más información. No sabremos el devenir de los personajes sino tan solo un destello de sus vidas. Pero ese recorte, que es el relato, logra captar la total intensidad del momento.

Si bien el libro se caracteriza por presentar una multiplicidad de voces y experiencias, hay una fuerza que le da unidad a la obra: todos los personajes sienten deseo. En una entrevista realizada a la autora por Aina Pérez Fondevila en el año 2004, Peri Rossi afirma que “el deseo es el motor de la existencia” (182). No estamos hablando del deseo únicamente sexual sino también deseo o anhelo de otros aspectos de la vida, como lo puede ser la compañía, la amistad, el amor –de pareja, de hermana, de madre–. Los personajes de *Los amores equivocados* desean constantemente: José de “El encuentro”, desea con tanta intensidad a la mujer de su vida que una vez que la encuentra no soporta estar a su lado. Las mujeres de “De noche, la lluvia”, desean contención y compañía: “Esta noche ni tú ni yo estaremos solas. Te lo prometo, me lo prometes, estaremos juntas” (66). El psicoanalista de “*Ne me quitte pas*” desea que su amor nunca lo abandone, a la vez que añora la juventud perdida. El escritor de “Confesiones de escritores” desea huir de la realidad, al igual que muchos lo hacen a través de las pantallas y los móviles que miran imperturbables.

En el relato “La venus de Willendorf” la narradora afirma: “El deseo habla de quien lo siente, no del objeto, como el amor habla de quien ama, no de lo amado” (113). Así el deseo se configura como una pulsión vital que busca siempre el encuentro con el otro, con algo externo al sujeto, busca el movimiento hacia el afuera. La Real Academia Española define la palabra “deseo” como “impulso” o como “movimiento afectivo hacia algo que se apetece”. Ambas acepciones pueden aplicarse a los personajes de *Los amores equivocados*, en que éstos salen al encuentro de experiencias, a veces a coste de la propia felicidad.

Estas reflexiones sobre el deseo, el erotismo, la liberación de los estigmas sociales y culturales a fin de subvertir el orden establecido, la exposición de lo primitivo como un valor válido y las distintas concepciones sobre el amor, nos hacen preguntarnos si realmente existen los amores equivocados. Quizás a través de la obra de Peri Rossi podamos encontrar la respuesta.

Bibliografía citada

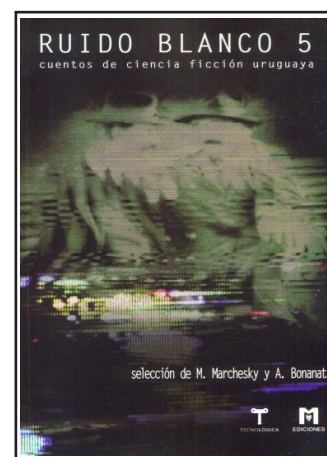
- Mántaras, Graciela. “La obra de Cristina Peri Rossi en la literatura erótica uruguaya.” *Cristina Peri Rossi, papeles críticos*. Ed. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1995: 31-45. Impreso.
- Peri Rossi, Cristina. Entrevista de Aina Pérez Fondevila. Universitat de Barcelona. Barcelona. 17 de oct. 2004. Web
- Rama, Ángel. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972. Impreso.
- Verani, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce, 1996. Impreso.

Un brindis por la perseverancia, cinco años de *Ruido Blanco*

Mariana Moreira

(Consejo de Educación Secundaria
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Ruido blanco 5. Cuentos de Ciencia ficción uruguaya.
Sel. Mónica Marchesky y Alvaro Bonanata.
Pról. Alicia Semiglia.
Montevideo: MMEditiones, 2017. 141 págs.



Nuevamente se hace presente, por quinta vez consecutiva, la antología de cuentos de ciencia ficción *Ruido Blanco*, publicada en mayo del corriente año.

Este volumen, que reúnen doce cuentos de variadas temáticas y con distintos enfoques en cuanto al tratamiento de este tipo de literatura, nos permite continuar el disfrute que comenzara en el año 2013 con la aparición del primer libro de la serie; y, como se podrá apreciar en él, se vuelven a hacer presentes autores que han acompañado el emprendimiento de MMEditiones desde sus orígenes, y algunos otros que se han integrado a él de forma esporádica, como lo son el caso de Carlos María Federici y Alvaro Pandiani. También encontramos entre estos los ganadores y mencionados del concurso sobre narrativa de ciencia ficción “Carbono Alterado”, el cual ha ayudado a fomentar la escritura de este tipo de ficción en nuestro país y les ha otorgado un espacio en el cual publicarlos.

Cabe destacar que en esta oportunidad los cuentos vienen acompañados de un prólogo que logra realmente animar al lector a sumergirse en su contenido y ubicarlo en el contexto en el cual aparecen, eso lo logra a través del breve recorrido sobre las publicaciones de este estilo que se han ido realizando en nuestro país para luego dar un panorama de los estilos narrativos que se encuentran dentro de las páginas que siguen.

Con el primer cuento que nos encontramos, luego de transitar la introducción que realiza Alicia Semiglia, es el titulado “Allá donde cayó el ovni”, de Alvaro Pandiani,

en donde se nos ofrece un conflicto que se genera entre argentinos y uruguayos a partir de una “actividad sospechosa” por parte de un barco uruguayo en aguas territoriales argentinas, el cual se ve acrecentado por la imposibilidad de comunicarse con él y por la viralización de un video en *Youtube* que propone la idea de que los uruguayos buscan allí un ovni que cayó al Río de la Plata a causa de una intensa tormenta ocurrida la noche anterior a que se desatara todo el problema. Este texto de Pandiani juega mucho con los elementos que rodean al lector de época y no se ubica muy alejado de nuestra línea temporal por lo que no se presenta mucho avance en cuanto a lo tecnológico, sino que por el contrario se critica lo obsoleto de la tecnología naval uruguaya.

En segundo lugar nos encontramos con uno de los cuentos que recibió una mención en el concurso de cuentos Carbono Alterado 2017, “Besos como relojes de arena”, de Marcelo Damonte, el cual trata sobre un hombre enamorado de una joven de apariencia celestial que lo lleva a una relación sumamente rígida, sujeta a los tiempos dictados por un pequeño reloj de arena. Tiempos que obviamente intentará cambiar el protagonista para darle finalmente rienda suelta a su amor. La narración destaca por su ritmo tranquilo y constante que logra armonizar muy bien las descripciones con las acciones que se van desarrollando, y que podría decirse fluyen como la arena del reloj.

Como anteriormente fue mencionado, Carlos María Federici se hace presente una vez más en la antología. Esta vez con su cuento “Christine, segunda opción”, en donde el escritor toma la idea del regreso de Cristo a la tierra para salvar a la humanidad, pero a partir de “nacer” en un cuerpo ya adulto que había muerto tres días antes, vinculándolo obviamente con la resurrección de Cristo al tercer día posterior a la crucifixión. Es así como llega al mundo este ser, Christine, y revoluciona a la humanidad, lo cual produce el descontento de quienes temen perder su poder, reproduciéndose en cierta forma lo ocurrido con Cristo en el relato bíblico, y todo ello desde la perspectiva de uno de sus fieles.

Por otro lado, Juan de Marsilio, escritor no solo de narrativa sino también poeta, aporta una narración muy interesante que juega con la contemporaneidad uruguaya. “El paraíso tan poco temido (una clase de historia en el siglo XLV)”, nos introduce en un futuro lejano en el que un docente de historia les relata a sus estudiantes de forma anecdótica lo que ocurrió con la reforma carcelaria en el Uruguay del siglo XXII, y cómo esta acabó por transformarse en un negocio: Penal Paraíso S.A., en la medida de que “a la humanidad se le puso entre ceja y ceja hacer más eficaz, más económico y más humano el modesto negocio –que por entonces se pensaba que duraría para siempre– de vigilar y castigar” (52).

Le sigue a continuación el cuento que destacó en el concurso Carbono Alterado 2017 y por ello le mereció el primer lugar, “La tentación de la carne”, de Alvaro Luna, el cual nos muestra el acto cotidiano de cenar frente a una pantalla, con todo lo ceremo-

nioso que ello conlleva en este caso, como un terrible acto criminal en un futuro Uruguay ustópico (Atwood, 2011).

Gustavo Esmoris en cambio nos remite a un estado casi paranoico con su relato en primera persona sobre una “supuesta” invasión alienígena, la cual el narrador personaje intentará combatir. Exponiendo de forma detallada las características para identificarlos y estableciendo algunas sentencias que intenten dar veracidad a su historia, el relato se va desarrollando ágilmente y en consonancia con la situación límite que atraviesa el protagonista.

Mientras que Angel Elgue, ganador del segundo premio del concurso Carbono Alterado 2017 con el texto titulado “O se espera o se cambia”, nos presenta un cuento en el cual el narrador nos hace llegar el contenido de un extraño libro, el cual recoge la historia de su autor y aquello que aquél vio a partir de un “extraño daguerrotipo” (75), y anunciaba de forma profética, el terrible futuro de la humanidad. Aunque por la forma en la cual se desarrolla y estructura la narración, el lector parece estar más en presencia de un cuento fantástico que frente uno de ciencia ficción, pero no por ello deja de ser interesante.

En una línea que juega un poco más con algunas teorías de la física cuántica y la música nos encontramos con “Ragtime”, de Federico Fernández Giordano, el cual se centra en la superposición, desacompasada y casi onírica, de acontecimientos que “revive” (o vive simultáneamente) el físico atómico Niels luego de tropezarse con la pata de la cama y golpearse la cabeza. A este le sigue la narración de Mónica Marchesky, quién obviamente no podía faltar en esta antología, con “Sentidos alterados”, el cual nos presenta la forma en que los alienígenas logran infiltrarse en un sociedad humana del futuro gracias a la particular cooperación de los propios habitantes del planeta.

Siguiendo la propuesta literaria de los futuros posibles, Claudio Paolini nos presenta “Todo se convirtió en un conjunto de siluetas movedizas”, relato en el que un terrícola es enviado a otro planeta a cumplir con una misión diplomática; la cual no se sabe si logrará completar debido a las dificultades que se presentan. Pero tras ese argumento, que podría pensarse bastante utilizado en la literatura, nos encontramos con ricas descripciones de la tecnología allí presente y con un giro bastante inesperado en su desenlace inconcluso, el cual queda justificado por la aclaración que realiza el autor –en el anexo del libro: “Los autores” (138-139)– en la medida que el relato correspondería al primer capítulo de una novela aún en proceso.

Por otro lado, casi al final del volumen, nos encontramos con el cuento que recibiera otra de las menciones otorgadas por el concurso ya referido, “Un mal presagio”, de Juan García Peyrallo. En donde se narran dos malos presagios, y la concreción de la fatalidad en ambos casos aunque con dimensiones muy distintas, los cuales ocurren de

forma paralela pero que, a la postre, se relacionan entre sí. Sin lugar a dudas es uno de los textos que más destaca dentro de la antología por la originalidad de su argumento.

Finalmente el libro se cierra con “Una puerta mal cerrada” de Alvaro Bonanata. Este relato, de difícil abordaje debido a errores ortográficos y de sintaxis sumados a una excesiva utilización de las comas que impiden al lector una lectura fluida, podría considerarse como el eslabón más débil de la selección de textos. En él se narran unos extraños sucesos ocurridos en el emblemático edificio de Montevideo llamado Palacio Salvo, donde unas extrañas criaturas aparecen misteriosamente luego de que un rayo sea absorbido por el edificio. Estos seres parecen ser en un principio salidos de los grabados de bronce del edificio, pero luego parecen provenir de una puerta a otra dimensión (¿?), logrando causar gran conmoción en los habitantes del edificio y en las fuerzas del ejército. No logran quedar lo suficientemente claros la trama y el argumento del cuento en la medida que se ven afectados por el fragmentarismo con el que se presentan los acontecimientos y con el desenlace un tanto “apresurado”.

Como se puede apreciar, luego de este recorrido por los textos que integran *Ruido Blanco 5*, nuevamente vemos que este se compone por una gran variedad en las temáticas y los mundos posibles (Dolezel, 1999) presentados; elementos que ya son característicos de estas antologías y que han sabido mantener la constancia año tras año. Podríamos decir que con esta quinta entrega se consolida firmemente un espacio que fomenta la producción y difusión de la ciencia ficción escrita, y editada, por uruguayos, fomentada desde el 2016 por el concurso de narrativa breve Carbono Alterado –el cual tendrá una nueva edición el próximo año e integrará en esta oportunidad una categoría internacional–, por lo que estaremos atentos a la llegada de *Ruido Blanco 6*.

Bibliografía citada

Atwood, Margaret. “Dire Cartographies: The Roads to Ustopia.” *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. New York: Nan A. Talese/Doubleday, 2011: 67-96. Impreso.

Dolezel, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez González. Madrid: Arco/Libros, 1999. Impreso.

Entusiasmo sublime de Juan Estévez

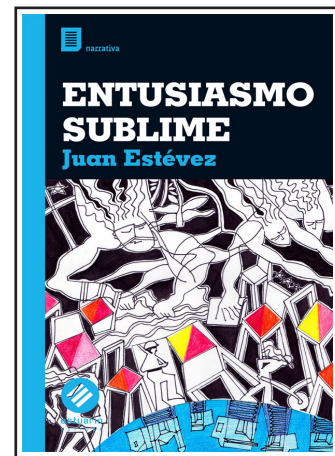
Daniela De Los Santos

(Instituto de Profesores Artigas
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Estévez, Juan. *Entusiasmo sublime*.
Montevideo: Estuario, 2017.

“No era feliz ni infeliz solo estaba solo como Pérez,
el morrocoy del pozo de doña Lila”.

En el mes de mayo de este año se dio a conocer el premio de narrativa otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura. La obra ganadora fue *Entusiasmo sublime* de Juan Estévez editada por Estuario.



Juan Estévez nació en 1956 en Mercedes (Soriano). Ha publicado tres libros en su localidad, dos relatos y una recopilación de reportajes, *Entusiasmo sublime* es su primera novela.

La obra, dividida en siete capítulos, abarca un período de tiempo que va de 1973 hasta 1976 con alteraciones en el tiempo y el espacio. Los primeros tres años de dictadura uruguaya que Gerardo Caetano y José Rilla (2017), en su *Breve historia de la dictadura*, identificaron como la etapa de la “dictadura comisarial” caracterizada por la carencia de un proyecto político propio del régimen, sumado a una intención manifiesta en la tarea de “poner la casa en orden” (11).

En ese espacio y tiempo se moverá el protagonista, un joven solitario e inquieto de nombre Iván que, junto con un variopinto grupo de prostitutas, inmigrantes, guerrilleros y milicos intentarán sobrevivir en un mundo donde los más desfavorecidos son los más castigados.

La historia, narrada de una manera sencilla pero con metáforas incisivas extraídas de la realidad, inicia con el cruce de Iván a la ciudad de Entre Ríos (Argentina) luego de salir de la Escuela militar en busca de una nueva oportunidad de vida. Este primer capítulo acontecido en 1976 traza un puente y a la vez un círculo con el último que cierra

la obra, denominado “25 de agosto de 1976 II”. En éste, Iván cuenta a su compañero de viaje, Julio, una historia que les relató uno de los tenientes para tantearlos. En ella se supone que el puente de Paysandú ha sido terminado y se encuentran a la mitad un perro argentino y un perro uruguayo. Sorprendido el perro argentino que el uruguayo quiera cruzar a Argentina le pregunta:

–¿Y entonces por qué quieres cruzar?

–Porque tengo unas terribles ganas de ladrar... -contesta el perro uruguayo...

Casi nadie entendió el chiste y mirándome fijamente me pidió mi opinión:

–Está bien. Acá no se ladra –contesté. Seguía mirando y el Cabo de Segunda Saracho, por las suyas y sin permiso, intervino:

–Los perros no hablan y la gente no ladra, mi Teniente...

–¿Por qué cree usted que acá no se ladra...? –me insistió sin dejar de mirarme, ignorando como siempre al Cabo Saracho.

–El perro ladra al enemigo, mi Teniente. Y acá los enemigos están presos. En cambio en Argentina. (219)

Lo que se oculta tras la fachada de milico de Iván –“milicos de mirada severa y palo en mano, palo en las piernas, palo en las cabezas”(15)– es una curiosidad irrefrenable “de imaginar, proyectar, mirar y comprender” (16) que se había despertado desde chico y que lo había llevado a que “Sin padre, sin abuelo, sin (casi) hermano, la imagen masculina que él necesitaba encontrar la halló en Bigotes, el escobero de la esquina que pasó de ser un «viejoloco» a un anarquista” (24). Es este joven, rebelde silencioso, el que partirá a Argentina con pretensiones de gritar libertad, pero que quedará atrapado entre los recuerdos de infancia, la miseria y la pobreza de quienes buscan salir adelante.

En un mundo de desorden, tiranías e injusticias, el ejército funcionará para el protagonista (y tantos otros) como casa y refugio contra el frío, el hambre y la soledad: “Se recostaría a un «personaje» que era como denominaba a los carismáticos y le sería funcional sin humillarse [...] Se acomodaría para desempeñarse como un intrascendente engranaje más” (89).

Es en ese “acomodarse sin humillarse”, acercarse pero sin renunciar a ser quien es, que llevará a Iván a que cargue escondido en el bolsillo izquierdo de su uniforme de milico, un afiche del príncipe Kropotkin¹ que lo une a su barrio, a sus amigos y la libertad pasada.

El afiche funcionará como un tabú en términos freudianos, es decir, es a la vez un objeto sagrado que lo identifica con una ideología, en este caso con la anarquista, y a la vez, es lo prohibido por el sistema dictatorial, más aún si tenemos en cuenta que el protagonista forma parte del grupo represor. De todos modos, Iván no dudará en llevarlo consigo porque de esta transgresión deriva su entusiasmo vital, aunque ello signifique

1. El príncipe Piotr Kropotkin (1842-1921) es considerado el padre del anarquismo.

también un miedo latente de ser descubierto. La particularidad de ese miedo es que no paraliza, sino que exalta una rebeldía silenciosa, un ladrido mudo que se va pronunciando hasta alcanzar el clímax cuando el afiche de Kropotkin se incendie en la boca del horno del cuartel general mientras un millar de presos... “incomunicados entre sí” (141) miren como puedan iluminados, “la barba del Príncipe ardiendo” (143).

Como modo de cierre, se puede decir que el pequeño y frágil objeto actúa como el caballo de madera introducido tras las murallas de Troya, pasa todas las restricciones y se yergue victorioso aun incendiándose. Su victoria está en ser visto por quienes están prohibidos de libertad e infundir en ellos esperanza y entusiasmo, y al hacerlo crear el sentimiento de lo sublime que, como entendía Kant (1946), tenía la particularidad de “conmover” (14).

Bibliografía citada

Caetano, Gerardo, y José Rilla. *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: Banda Oriental, 2017. Impreso.

Freud, Sigmund. “Tótem y tabú.” 1912-13. *Obras completas Vol. XIII*. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 1-164. Impreso.

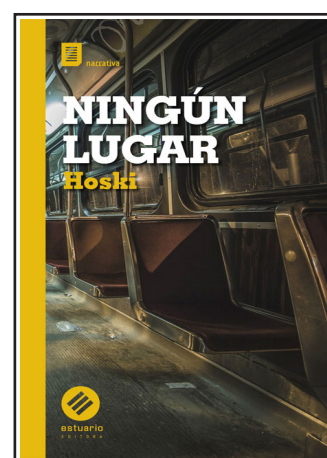
Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Buenos Aires: Austral, 1946. Impreso.

Ningún lugar de Hoski: contra retóricas kitsch

Camila Bellas

(Instituto de Profesores Artigas)

Hoski. *Ningún lugar*.
Montevideo: Estuario, 2017.



“Hay recuerdos que viven en pedazos de espacio poco iluminados; reaparecen haciéndome sentir momentos en que nos acercamos y entramos en la franja oscura de la noche”.
Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria*.

“¡Soy una metáfora, imbécil!”
Hoski, *Ningún lugar*.

“He vuelto tantas veces al que fui que ya no puedo confiar en nada” (61) así comienza “La Batalla de las Piedras”, uno de los cuentos reunidos en *Ningún lugar*. Esta sentencia deja entrever la lógica que anima su narrativa: el ejercicio consciente de la desfiguración.

Desfiguración, “De-facement” es el término que utilizara Paul De Man (1979), en su ensayo *La autobiografía como desfiguración*, aludiendo al proceso de ficcionalización del yo en la escritura, producto del carácter retórico de cualquier textualidad lingüística.

Las páginas de *Ningún lugar* retoman el problema de la tradición teórico-crítica postestructuralista, la carrera inútil tras el signo vacío, y una relectura (que es re-escritura) del estilo autoficcional. En ellas, Hoski (yo-narrador alineado con el yo-autoral) se construye como un noctámbulo itinerante que habita todas las expresiones de lo periférico: el adolescente intelectualoide incomprendido, el “uruguayo” borracho en Valparaíso, el “anarquista de los deseos” (15), el impuntual, el desprolijo, el solitario caminando en las

calles desiertas de Lezica a medianoche, el único pasajero de un ómnibus interdepartamental a las dos de la mañana.

Aquí, de acuerdo al pacto autobiográfico, un autor-narrador-personaje pretende asir el recuerdo, rescatarlo de la inconsustancialidad de la memoria a través de la palabra escrita “He gastado mi pasado por el uso y el único modo de salvarlo quizá sea la escritura. Retomo la historia. Las historias. Voy a desenterrar los huesos y a darles alguna forma” (61). No obstante, esta tarea de recuperación es siempre ambigua, si aceptamos –como propone De Man– que la figura determina al referente. Porque, aun cuando a Hoski la escritura se le propone como la “salvación objetiva” (79) de un pasado irre recuperable, supone asimismo dos problemas ineludibles: el del estilo –“Al fin y al cabo mi vida no es más que una ensalada de ficciones. ¿Cómo contarla?” (79)– y el inherente al soporte escritural que ha escogido, desde Derrida, el significante hueco o la ausencia del significado.

A propósito de este último son pertinentes las palabras de Pozuelo Yvancos (2005), en *De la autobiografía*, cuando recuerda el quid de las narrativas autobiográficas: el problema de la identidad. La misma está “inmersa en el drama de la autodefinición, la relación lenguaje-identidad, la narración como falseamiento” (33).

En tiempos donde el arte experimenta “los peligros de la cultura de lo íntimo” (Giordano 8) que crean unas condiciones de recepción particulares para que la escritura autobiográfica sea decodificada como “performance intimista, valiente y honesta” (8), Hoski no pierde de vista el punto neural del “drama” identitario en la escritura: su carácter problemático, su ser irresoluto, pregunta antes que respuesta.

La ambigüedad del signo lingüístico –su incapacidad de funcionar como sentido último– hace de la narrativa de Hoski un andamiaje fantasmático, asaltado constantemente por la lucidez de un narrador que desconfía de su propio material poético. Escribe en “Valpo”: “En última instancia siempre sabía que nada me importaba y que todo estaba condenado al olvido: los nombres, buena parte de las historias y los mismos personajes y circunstancias” (47), y más tarde en “La Batalla de Las Piedras” dirá: “Y esa historia de que era yo el asesino, ese invento poético de aquellos tiempos, es posible que sea también otro engaño” (74-75)

El empeño de dar forma a los huesos da cuenta de una perspectiva retrospectiva de la narración a partir de la cual el narrador-personaje asume la inquietante tarea de escribir-desenterrar para saldar “una deuda” (78). Los escenarios del libro –a la vez todos y ningún lugar– evocan un pasado que siempre es recuerdo de la culpa. Existe en cada uno de los cuentos la necesidad de escuchar una voz que reprocha por el rumbo que tomaron los acontecimientos: encuentros frustrados, relaciones enfermizas, la verbosidad, la incomunicación, el ostracismo, la borrachera, el sinsentido de los deseos, el amor que

debió ser. Y en medio de un pasado irreconciliable, otra vez literatura. “Escribo, para terminar con todo ¡con todo he dicho!” (79)

De acuerdo a esto, la narrativa hoskiana es una forma de diálogo consigo mismo donde el lector es, muchas veces, el espectador de una riña interna que recuerda –sin inocencia– el drama *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre (1944). En efecto, se advierte en toda la obra una impronta existencialista –más allá de las referencias directas a Nietzsche– a través de la justificación implícita de cada vivificación del recuerdo: responder por ser lo que se es “No puedo vivir huyendo. Es hora de ponerse en pie y enfrentar lo que no se ha escrito” (79).

Animado por esta voluntad de “explicar quién he sido y cómo es que me construyo” (75) se plantea el tema del exceso, que atraviesa toda la obra en diferentes formas: escenarios, situaciones y el propio lenguaje están al servicio de una poética que busca denotar la vulnerabilidad humana, expresada en un constante sentimiento de fracaso. A propósito de esto sirven estas líneas tomadas de “Valpo”: “No es apología del exceso, pero un hombre que no se haya desnudado un momento, que no se haya dejado ir sin negar o vulgarizar todo lo que puede verse, no es un hombre: es un rectángulo” (43)

El estilo de *Ningún lugar* combina el relato de la memoria de perspectiva retrospectiva propia de la escritura autobiográfica (Lejeune ctd por Pozuelo Yvancos, 27) con un manejo inteligente del lenguaje. Con el adjetivo me refiero a la versatilidad con que en un mismo relato se tejen términos que pertenecen a distintas esferas discursivas: lo filosófico, lo teórico literario, lo coloquial, las citas (Bukowski, Onetti, *Los estómagos*) los improprios; todo a un mismo nivel, sin alterar esencias. O alterándolas, sí, pero sin degradación sino haciéndolas participar de un proceso de resignificación.

La capacidad de resignificación de los lugares comunes modernos y post es quizá la mayor virtud en *Ningún lugar*. Justamente el “lugar” de enunciación que adopta (el del inadaptado, el desprolijo, el *outsider*) continúa la tradición romántico-simbolista del visionario incomprendido. Y dentro de los orígenes de esta, la ineludible figura del Marqués de Sade y la escritura maldita: hay en la narrativa de Hoski algo sadiano, el ejercicio de la lógica al servicio del exceso y el uso de la ironía como herramienta para señalar las insuficiencias de la razón lógica –que señaló Martín Hopenhayn (2001) con excelencia–. “¿Qué esperaban encontrar? ¿Sonetos? ¡No! Ironías. La única manera de decir algo era negando la posibilidad de decirlo, eliminando los lugares comunes o tomándolos por asalto” (44).

Señalo estos vínculos porque se respira en la obra una continuidad del malditismo en términos ideológicos y no como un habitar un cliché, o hacer un pastiche, tampoco la mentira retórica del *kitsch*, ese “mal gusto” que gusta. En la postura de la impostura que asume el personaje, en la constante pregunta filosófica que anima su discursar “¿Quiénes

somos, qué mierda es lo que queremos?” (54) se alinea, aún sin quererlo, a una tradición literaria que ilumina la hipocresía y el falseamiento de los absolutos.

Si se acepta de antemano que la literatura es desfiguración se puede jugar-trabajar desde su principal beneficio, la libertad que ofrece su significación ausente “Hoy solo quiero ser una metáfora, ser uno y serlos todos” (122) y unas líneas más adelante agrega: “Soy la vida, en todas sus expresiones; sin el equívoco de la escritura, sin el equívoco de la lectura. Sin mí y sin nadie. ¡Confiesa prisionero, confiesa! ¿Eres Derrida o el propio sol? Una mamushka responde. ¿La mamushka contenida? ¿La mamushka contiene?” (122).

Contra respuestas simplistas –y lectores simplistas– Hoski rescata el valor de lo irresoluto, hay respuestas que no están en ningún lugar.

Bibliografía citada

- Calinescu, Matei. “Kitsch”. *Las cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. España: Tecnos, 2016. Impreso.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008. Impreso.
- Hopenhayn, Martín. *Crítica a la razón irónica: De Sade a Jim Morrison*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico*. Trad. Ana Torrent. Málaga: Megazul, 1994. Impreso.
- Man, Paul de. “La autobiografía como desfiguración.” Trad. Angel G. Loureiro. *Anthropos* 29 (1991): 113-118. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.

CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Condiciones generales

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Consejo Editor está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. Los criterios evaluativos que la revista persigue son el rigor académico y la originalidad de los planteamientos, tendientes a la reflexión y al debate pluralista en literatura, cultura y sociedad.

2. La revista acepta solo trabajos originales e inéditos. Los trabajos escritos serán recibidos exclusivamente a través del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), y en los formatos doc, docx u odt.

3. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

4. *Tenso Diagonal* contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrifugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

5. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

6. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados *ad hoc* por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego).

7. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección

postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los textos destinados a otras secciones de la revista también se presentarán por medio de esos dos documentos; no obstante, en el primero se podrá incluir el nombre del autor o de los autores.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

Normas para la presentación de escritos

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de la misma, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Ciudad: Editorial, Año. Impreso.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. "Título del artículo." *Nombre de la publicación* Número (Fecha de edición): Números de páginas entre que se ubica. Impreso.

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook for Writers of Research Papers*.

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

Tenso Diagonal convoca a presentar artículos para sus secciones “Zona de Clivaje” y “Territorios Usurpados”. En ambas convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el 15 de abril del 2018.

Para la sección “Zona de Clivaje” (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de arte, literatura y cultura.

Y en cuanto a “Territorios Usurpados” (dossier), se propone la recepción de trabajos vinculados con la denominada Ciencia ficción.

La Ciencia ficción se encuentra relacionada de una forma explícita con los procesos de modernidad y posmodernidad. Fundamentalmente desde la segunda mitad del siglo XX ha habido una profusión de trabajos teóricos y críticos (Amis, 1960; Capanna, 1966; Ferrini, 1971; Suvin, 1979; Asimov, 1982; Barceló, 1990; Jameson, 2005; Moreno, 2010). Estos estudios comportan el circular por un entorno teórico complejo y el transitar por múltiples categorías discursivas –*hard*, *soft*, literatura prospectiva, etcétera–. Conjuntamente, conllevan el discurrir por zonas centrales y fronterizas. Una Ciencia ficción que tiene numerosos seguidores a través de la literatura, el cine, las series, el *comic* y los videojuegos. Erik Rabkin (1994) expresa: “una obra pertenece al género de la Ciencia ficción si su mundo narrativo es al menos en algo diferente al nuestro, y si esta diferencia se hace evidente contra el fondo de un cuerpo de conocimientos organizado”.

De este modo, *Tenso Diagonal* convoca a la presentación de artículos sobre Ciencia ficción y sus aledaños –utopías, distopías, ucronías, cyberpunk, space opera, etcétera–, en los ámbitos de la literatura, el cine, las series, el *comic* y los videojuegos.

ANUNCIO DE LIBRO PUBLICADO POR *TENSO DIAGONAL*



Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana. Eds. Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade. Montevideo / New York: Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, 2017. 192 págs.

PRÓLOGO

Lo fantástico literario, en las últimas décadas, ha producido un corpus de estudios que ha generado diversos debates teóricos y críticos. Prácticas que entrañan el sumergirse en ámbitos doctrinarios complejos y el recorrer espacios periféricos y centrales.

Este volumen, a través de determinadas “configuraciones del desvío”, presenta una serie de estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana.

Marcelo Damonte (Uruguay), en su artículo, pretende establecer una suerte de deriva genealógica, a partir de tres casos emblemáticos uruguayos que giran en torno a las narrativas de lo mutante y la lapidación de lo humano, a la vez que mostrar una mirada particular con respecto a dos temáticas originales: la mutopoética y lo monstruoso ridículo/grotesco.

Virginia Frade (Uruguay) se concentra en dos cuentos de ciencia ficción de la escritora uruguaya Mónica Marchesky: “Blondine” y “La Tía Eulalia”. Ambas narraciones se abordan desde una perspectiva crítica de un presente marcado por ciber-tecnologías que modifican la forma en que los individuos hipersocializan, a la vez que se distancian de lo que los hace humanos.

Vladimir Guerrero (México) aborda un examen sobre el mal, a partir de la violencia generada por el narcotráfico y por la pugna entre los “cárteles de la droga”, reflejado en el papel de lo monstruoso como genealogía y como representación de la “narcoviolencia” y su horror descontrolado en la novela *Ciudad de Zombies* del mexicano Homero Aridjis.

Elton Honores (Perú) presenta un análisis de la novela de Harry Belevan, *La piedra en el agua*, cuya importancia radica no solo en el componente posmoderno y metatextual (o en la influencia lovecraftniana de los años 70s en Latinoamérica), sino, además, en la poética de lo fantástico que propone, que implica no solo una conciencia de un proyecto narrativo distinto al registro mimético-verosímil, sino una defensa de lo fantástico en un medio hostil dominado por el factor político y el realismo social.

Claudio Paolini (Uruguay) realiza un estudio de “Las Hortensias” de Felisberto Hernández, deteniéndose en el modo en que, a través del tema del espectáculo y la relación erótica con maniqués, se manifiesta lo ominoso freudiano; un enfoque que intersecta dispositivos vinculados con el psicoanálisis y lo fantástico literario.

Gonzalo Portals Zubiato (Perú) presenta los resultados de una investigación en que se establece la trascendencia del libro *Hojas de mi álbum*, de José Antonio Román, como uno de los precursores más importantes de lo fantástico y del terror literarios en Perú.

Heloisa Helena Siqueira (Brasil) establece una lectura de la obra *Viaje a Andara. El libro invisible*, de Vicente Franz Cecim, en lo que toca principalmente al proceso, presente en la obra en variados grados, de construcción de un modo fantástico/sobrenatural de hacer literatura a partir de ciertos juegos de silencio que, paradójicamente, también integran las conexiones e intercomunicabilidad entre los seres, humanos y no humanos, personajes del autor.

Thiago Souza Pimentel (Brasil-Argentina) se aboca al examen de lo fantástico en la obra de Murilo Rubião, reflexionando sobre el modo en que se exterioriza la pérdida de la referencialidad y en la forma en que, a partir de la presencia de un absurdo de lo cotidiano, se construye un simulacro.

El libro se cierra con una sección dedicada al rescate de archivo, en que María Cristina Dalmagro (Argentina) presenta la recuperación y el análisis de *La otra ciudad*, el borrador inédito de un guion teatral de Armonía Somers que puede vincularse con lo fantástico.

Los editores.