



LITERATURA E IMAGEN

NUMERO UNO

NOVIEMBRE 2005

ARGENTINA-BRASIL  
BRASIL-ARGENTINA

grupo

portuñol / portunhol

- vanguardia
- dossier
- entrevista
- poesía
- crónicas
- reseñas

grupo  
ARGENTINA-BRASIL  
BRASIL-ARGENTINA  
NOVIEMBRE 2005  
LITERATURA IMAGEN



grupo

: GRUPO\_DOS  
NOVIEMBRE 2005  
LITERATURA IMAGEN

ARGENTINA-BRASIL  
BRASIL-ARGENTINA

Me llamo  
Aqui van os  
consegui tirar foto de 15 minutos  
conhecidos aqui da favela. Se não a  
Agora os lugares

diversidade. Se for reunir  
tudo em uma foto, me a  
Adoro ler livros. Inf  
do Agamben. Que luta  
Que pensador iluminado





---

## QUE COSA É GRUMO

GRUMO: me alegra mucho saber que GRUMO es un espacio donde las diferencias pueden aproximar la gente... miro eso tambien por una perspectiva politica... creo que los gobiernos dictatoriales de brasil no tuvieron ningun interes de que la gente se aproximasse de los "otros" latino-americanos... la lengua es una excusa de poder, ¿no? y ademas, criandose una imagene de singularidad de brasil dentro de la america del sur (sentimonos no como sur-americanos, pero solamente brasileños) no habia mucha necesidad de contacto transcultural... pienso que esa dinamica tambien encontrarse en otros paises de las americas.

que significa la palabra GRUMO?

La presentación en marzo en Rio: me gustaría participar de eso... quiza pueda ir a Rio a ver las películas! un beso. Nara.

GRUMO: pequena pasta o aglomeración de partículas, seres u objetos

GRUMO: parte de uma substância que se coagula

GRUMO: "porque a gente é bem um grumo de sangue, que por toda a parte se vai desfazendo e vai ficando" CAMILO PESSANHA, "cartas".

ÚLTIMADEFINICIÓN (que es también una indicación) POR SIN OLOHA ENTENDIDO: Tome un grumo del horizonte de suelo. Registre en la hoja de datos si es que el grumo está húmedo, mojado o seco. Si el suelo está muy seco, humedezca la cara del perfil empleando una botella de agua con tapa con surtidor, y luego extraiga un grumo para determinar cuál es su consistencia. Tomándolo entre pulgar e índice, apriete suavemente hasta que se deshace o rompe. Registre en la hoja de datos una de las siguientes categorías pertinentes a la consistencia de los grumos de suelo:

Suelto: Tiene dificultad en encontrar un grumo y la estructura se deshace antes de que pueda manipularla.

Frágil: El grumo se rompe con una pequeñísima presión.

Firme: Los grumos se rompen cuando usted aplica presión y le deja una marca en los dedos antes de romperse.

Extremadamente Duro: El grumo no puede romperse entre los dedos (¡necesita un martillo!).

---



BUENOS AIRES - RÍO DE JANEIRO

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2003 - Impreso en Buenos Aires. ISSN 1667-3832

## STAFF

## Editores:

*Mario Cámara* (Buenos Aires)  
*Paloma Vidal* (Rio de Janeiro)  
*Paula Siganevich* (Buenos Aires)

## Asistente editorial:

*Diana I. Klingler*

## Coordenação e Assessoria gráfica:

*Esteban Javier Rico*

## Desenho gráfico:

*María Belén Specius*  
*Jorge Mac Lennan*

## Revisão:

*Tatiana Salem Levy*  
*Alejandra Kleiman*

## Imagens:

*Cabelo*  
*Foto de tapa: José Eduardo Barros*  
*Fotografia de María Martins: Gabriela Maffucci*

## Correspondências, correspondantes

*Ezequiel Cámara* (Mar del Plata)  
*Santiago Deymonaz* (New York)  
*Laura Erber* (París)

## Contato com Grumo:

*revistagrumo@hotmail.com*  
[5521] 2285-1850 | Praia do Flamengo 136/403 | Cep 22210-030 | Rio de Janeiro  
[5411] 4773-0993 | Acevedo 1168 | Cp 1414 | Ciudad de Buenos Aires  
<http://grumos.blogspot.com>

## Colaboram neste número:

*Cabelo, Dado Amaral, Ítalo Moriconi, Roberto Retamoso, Karl Erik Schallhammer, Gênese de Andrade, Luciana Di Leone, Denilson Lopes, Eduardo Vidal, Adrián Cangi, Osvaldo Baigorria, Ana María Ungaretti, Mario Miguel Cámara, Florencia Garramuño, Raul Antelo, Andrés Moguillanes, Lucía Castello Branco, Pedro Amaral, Guilherme Zarvos, Washington Cucurto, Nicolás Pinkus, Solange Rebutzi, Analice Martins, Lucas Carrasco, Nara Heemann, Alejandra Kleiman.*

## Agradecimentos:

*Guilherme Zarvos*  
*Cristina Vidal Vecino e Eduardo Vidal*  
*Susana Lange*  
*MALBA (Museo de Arte Latinoamericano Buenos Aires)*

## Con el auspicio de:

*Fundación Centro de Estudos Brasileiros*  
*Dirección General de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina.*



## ÍNDICE

<b>VANGUARDA</b>		<b>POESIA</b>	
Oliverio Girondo E O Brasil <b>Gênese Andrade</b>	16	E Tem Espessura de Amor, Variações sobre o Silêncio em Manoel de Barros	110
Entrevista a Oliverio Girondo	18	<b>Lucia Castello Branco</b>	
Oliverio Girondo Entre as Artes do Tempo e do Espaço <b>Gênese Andrade</b>	20	Poemas de Manoel de Barros <b>Seleção Pedro Amaral</b>	116
Manifesto Martín Fierro	26	Notas Para una lectura de "Lo Nuevo" en los Poetas de	120
Erotismo Masmedular <b>Roberto Retamoso</b>	28	Buenos Aires (1990 - 2003) <b>Paula Siganevich</b>	
Poesías de Oliverio Girondo	34	Poesía de Nicolás Pinkus	124
O Gesamtkunswerk Modernista, a Amizade de Xul Solar e Jorge Luis Borges	36	Poesía de Washington Cucurto	132
<b>Karl Erick Schollhammer</b>		Poesia de Guilherme Zavros	138
Glosario Martín Fierro <b>Luciana Di Leone</b>	42		
		<b>ENTREVISTA</b>	
<b>DOSSIER: ESCRITAS DE SI</b>		A Italo Mariconi Realizada por <b>Paloma Vidal</b>	150
Presentación	50		
Por uma Crítica com Afeto e com Corpo <b>Denilson Lopes</b>	52	<b>CRÔNICAS</b>	
Silviano Santiago, Bernardo Carvalho: Nove Noites em Liberdade	58	Domingo Faustino Sarmiento   Viajes <b>Selección da Alejandra Kleiman</b>	160
<b>Diana Klinger</b>		Eterno Silviano <b>Mario Cámara</b>	166
Ana Cristina Cesar: Los Secretos de la Esfinge <b>Florencia Garramuño</b>	66	Beleza e Sonho de Brasil <b>Andrés Moguillanes</b>	168
Rubem Fonseca: Existir Na ficcao <b>Eduardo Vidal</b>	76		
Ema Barrandeguy: Un Curioso Linaje <b>Oswaldo Baigorria</b>	80		
Retrato de Familia. La Saga de los Baron Biza <b>Adrián Cangí</b>	88		
María Martins: El Arte como Prótesis de Vida <b>Raúl Antelo</b>	100		
		> <b>Resenhas:</b> de João Gilberto Noll, Silviano Santiago,	174
		Oswaldo Lamborghini, Waly Salomao, Alexandre Barbalho,	
		Paulo de Andrade.	
		Cabelo por Dado Amaral   Cabelo por Cabelo	190



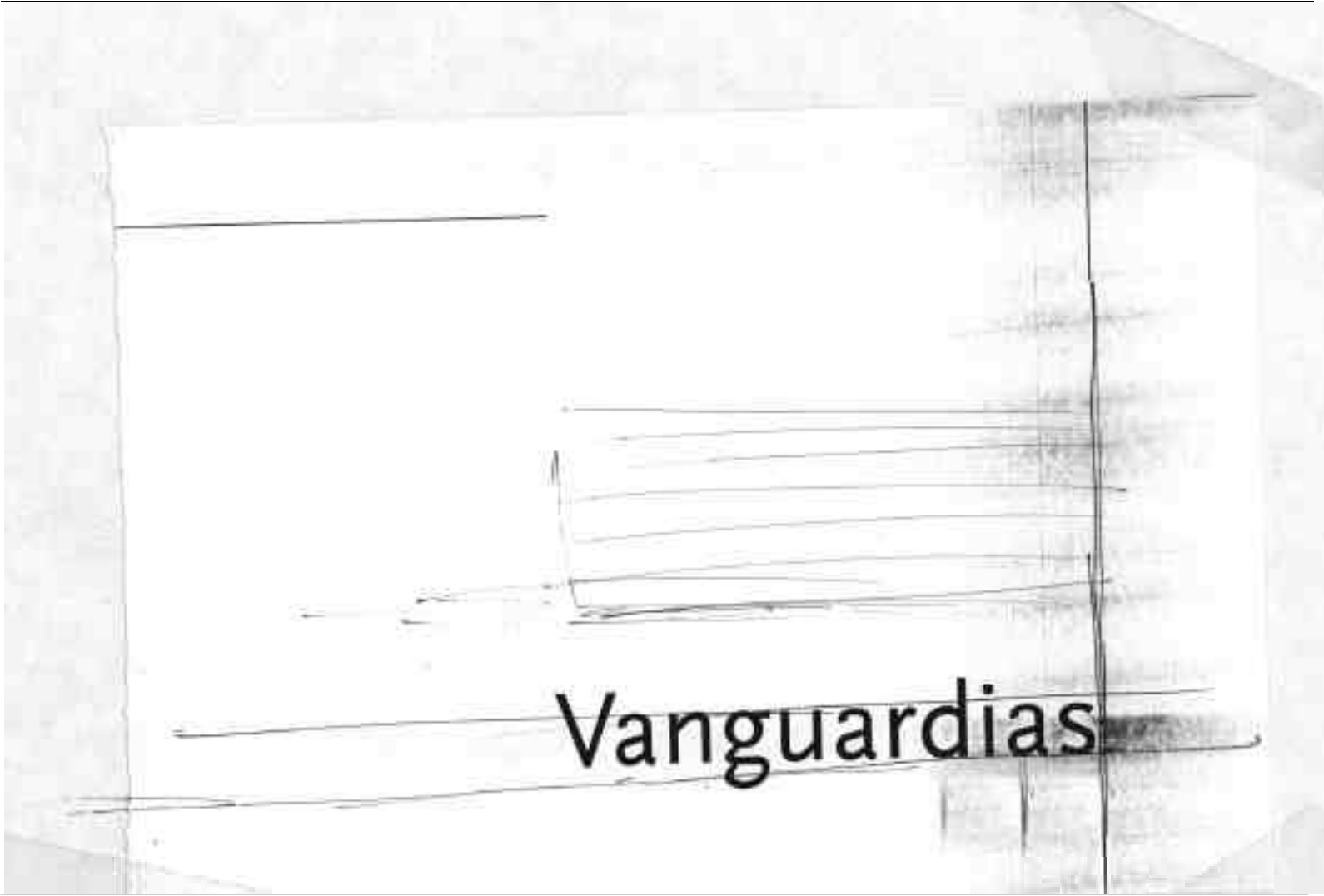








*Imagen: Cabelo*



---

## GIRONDO

---

Las revoluciones epistémicas y poéticas nos han dotado de nuevas libertades y verdades a las que tememos y amamos. Oliverio Gironde, como un testigo privilegiado, se sitúa en medio del cambio que supone la técnica y desde allí produce una revolución poética. Nos interesa entonces remarcar la rotunda percepción de esos cambios que tiene su obra y la propiedad como creador de ubicarse en el umbral donde la lengua se carga de la potencia para zaherir los oídos de los mundanos.

Gironde dejó una señal fuerte de la relación entre el poeta y la ciudad mostrando comprensión de la época que le tocó atravesar. El ruido de las máquinas lo instaban a una sonoridad especial donde la repetición en el verso sigue el sendero que deja la locomotora de Walt Whitman. La máquina tiene la característica de la repetición, es el equivalente del autómatas que describe Walter Benjamin en la ciudad. La técnica lo pone ante la disyuntiva del progreso, sin embargo, habitar el presente es reconocer el pasado. En el manifiesto martinfierrista se deja constancia de esto: "Martín Fierro ve una posibilidad arquitectónica en un baúl 'Innovation', una lección de síntesis en un 'marconigrama', sin que esto le impida poseer – como las mejores familias – un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado...o reirse de su cuello o de su corbata".

Hoy nos queda de Gironde esa actitud, desprejuiciar la lengua, lugar político para la poesía si acaso le cabe alguno. Para nosotros cuenta la idea de la mezcla, cercana al portugués. Si reflexionamos que el más complejo, lingüísticamente hablando, de los libros de Gironde, *La masmédula*, se tradujo en Brasil es porque podemos pensar que el poeta permite a la lengua un más allá, translingüismo que concede la apropiación incluso al portugués. Fue en ese sentido precursor de la relación argentino brasilera como un reflejo de su ética poética.



## OLIVERIO GIRONDO E O BRASIL

### CÊNESE ANDRADE

*A veces rotundo,  
a veces muy hondo,  
se va por el mundo  
girando, Girondo.*

Por ocasião deste dossiê em homenagem a Oliverio Girondo, podemos apontar alguns momentos chave da recepção do *martinfierista* na terra brasileira dos anos 20 aos anos 90.

O primeiro documento da chegada da poesia de Girondo no Brasil é a carta ao argentino remetida por Menotti Del Picchia, um dos poetas participantes da Semana de 22, datada de agosto de 1925, na qual o brasileiro afirma a “admiração pela sua arte” e o comum “anseio de renovação estética”.<sup>1</sup>

Em 9 de outubro de 1927, Ronald de Carvalho publica em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, a primeira nota em português de que se tem notícia – o artigo “Gente de Martín Fierro”,<sup>2</sup> constituído por suas impressões sobre o grupo mencionado, no qual, além de tratar brevemente do poeta argentino, reproduz alguns versos de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

Em dezembro de 1927, Henrique Abílio publica na revista carioca Festa, da qual era um dos diretores, o artigo “Vozes argentinas”, em que faz uma crítica feroz a Girondo e seu poema “Rio de Janeiro”.<sup>3</sup>

Entre 1927 e 1928, Mário de Andrade dedica uma série de cinco artigos à literatura argentina no *Diário Nacional* de São Paulo e no terceiro deles, “Literatura Moderna Argentina”, datado de 13 de maio de 1928, detém-se sobre o autor de *Veinte poemas...*, do qual reproduz “Otro nocturno”.<sup>4</sup>

Em 1943, quando o casal Girondo/ Lange faz uma longa viagem ao Brasil, temos o momento do encontro efetivo com os poetas brasileiros. Fica reg-

istrada sua passagem no livro de visitas de Lasar Segall, nos exemplares de livros dedicados pelo casal ao artista, na crônica de Oswald de Andrade – “Sol da meia-noite”, publicada inicialmente em O Estado de S. Paulo e depois reproduzida em seu livro *Ponta de lança*, de 1945 – e na de Manuel Bandeira – “Oliverio e Norah”, publicada no jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, de 7 de agosto de 1943.

Como contrapartida, em uma entrevista praticamente desconhecida, que nos foi gentilmente revelada e cedida por Susana Lange, publicada em c.1943-, Girondo registra suas impressões do Brasil e apresenta aos brasileiros sua avaliação do papel do grupo Martín Fierro na literatura argentina. É possível assim fazer um contraponto com o que havia sido dito por Carvalho dezesseis anos antes.

Nos anos 70, os poetas concretos brasileiros “descobrem” o argentino e o traduzem. Haroldo e Augusto de Campos publicam traduções de três poemas de *En la masedula* na revista *Corpo estranho*, n. 2, de 1976: “Hay que buscarlo/ “Se há de buscar”; “El puro no/ “O puro não” e “Plexilio” / “Plexilio”.<sup>6</sup> No final dos anos 70, o crítico argentino, residente no Brasil, Jorge Schwartz revela o artista integralmente aos brasileiros em um estudo abrangente, que o situa na Vanguarda Hispano-Americana e, acima de tudo, com relação ao Modernismo brasileiro: *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*, tese de doutorado defendida em 1979 na Universidade de São Paulo e publicada em livro em 1983, pela editora Perspectiva, consiste em uma leitura até então inédita que veio a constituir-se em item fundamental e indispensável da bibliografia vanguardista em geral e girondiana em particular. A versão em espanhol, Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade, somente chega à

Argentina dez anos depois, em 1993, editada por Beatriz Viterbo Editora. Nessa mesma época, Régis Bonvicino escreve um pequeno texto que vai ao encontro da tese de Schwartz. No artigo “Girondo. Ponta de lança”, publicado no *Diário de São Paulo* em novembro de 1978, aproxima *Veinte poemas...* de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald, e relaciona *En la masnédula* à poesia concreta brasileira.

É o mesmo Schwartz que organiza, em 1987, *Homenaje a Girondo*, publicado em Buenos Aires pela editora Corregidor, que reúne uma série de documentos esparsos e inéditos de e sobre o artista, como cartas, poemas, desenhos, caricaturas, entrevistas e textos críticos, organizados em vários capítulos com introduções e notas do organizador.

Em 1995, a Editora Iluminuras de São Paulo publica *En la masnédula* em edição bilingüe, com tradução ao português de Régis Bonvicino, textos de Jorge Schwartz, Raúl Antelo e ilustrações de Regina Silveira e Guilherme Mansur. Em 1999, temos a edição da Obra Completa de Girondo na coleção Archivos, por ALLCA XX. Embora esta coleção seja internacional e cosmopolita, bem ao gosto de Oliverio, o coordenador deste volume é outro crítico argentino residente no Brasil – Raúl Antelo, o mesmo que havia recolhido alguns dos textos mencionados em *Confluencia. Literatura Argentina por Brasileños. Literatura brasileira por Argentinos* (Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños, 1982) e *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos* (São Paulo: Humitec, 1986) –, o que nos permite situar esta publicação na história da recepção de Girondo no Brasil. Temos assim uma obra monumental, com a recuperação de inéditos e dispersos do autor, textos críticos consagrados e novos, uma extensa bibliografia e uma surpreen-

dente iconografia, reproduzida no Caderno de Imagens, a cargo de Patricia M. Artundo.

#### Notas

\* Este texto tem como ponto de partida as seguintes obras: Jorge Schwartz. *Homenaje a Girondo*. Buenos Aires: Corregidor, 1987 e Oliverio Girondo. *Obra completa* (Raúl Antelo, Coord.). Madri; Barcelona etc.: ALLCA XX, 1999, Coleção Archivos.

- 1] Reproduzida em Jorge Schwartz. *Homenaje a Girondo*, op. cit., p. 267.
- 2] Foi possível localizar este texto em sua versão original, no IEB-USP, graças à menção de Patricia M. Artundo. Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão. São Paulo: Edusp/ Fapesp, no prelo.
- 3] Festa. Mensário de Pensamento e de Arte: 1927/ 1929. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: PLG-Comunicação/ Inelivro, 1980.
- 4] Textos recolhidos em Emir R. Monegal. Mário de Andrade/ Borges. Um diálogo dos anos 20. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- 5] Cf. Jorge Schwartz. “Lasar Segall: un punto de confluencia de un itinerario afrolatinoamericano en los años veinte”. Em *Lasar Segall: Un expresionista brasileño* [Catálogo da exposição realizada no Museo de Arte Moderno, CONACULTA – INBA, México, de 06 de março a 02 de junho de 2002, e no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA – Colección Costantini, Buenos Aires, de 11 de julho a 15 de setembro de 2002]. São Paulo: Museu Lasar Segall/ Takano, 2002, nota 15, p. 245.
- 6] Reproduzido em Jorge Schwartz. *Homenaje a Girondo*. Buenos Aires: Corregidor, 1987, pp. 319-321.



## ○ MOVIMENTO MODERNISTA NA LITERATURA ARGENTINA

A IMPORTÂNCIA DO INTERCÂMBIO BRASILEIRO-ARGENTINO – O GRUPO “MARTÍN FIERRO”  
FALA-NOS O ESCRITOR OLIVERIO GIRONDO

JUREMA IARI FERREIRA

*Lida a crônica assinada por Manuel Bandeira noticiando a chegada do casal Oliverio Gironde e Norah Lange, ambos poetas e escritores argentinos, veio-me a idéia de ouvi-los sobre as nossas relações culturais com a Argentina. Conheci Gironde no café Amarelinho apresentado pelo jornalista chileno Juan Uribe e conversamos longamente. O poeta de Persuasión de los días fala-me com carinho do Brasil, e abordamos – como seria natural – o assunto da amizade e cultura destes dois povos. Revelou-me Gironde a inexistência dessa inimizade comentada entre nós e os argentinos. – São dois povos amigos, – nos diz ele – é pena serem tão ineficientes as nossas relações culturais pois temos imensa simpatia pelos artistas brasileiros e por seu povo assim como vocês – cuja intensidade eu sinto pela minha recepção e de minha senhora Norah Lange.*

Norah Lange fez bela poesia, e entre vários livros de sua autoria obteve o prêmio municipal em 1937 e terceiro prêmio nacional em 1939, com o seu interessante Cuadernos de infancia, em prosa. Breve conversarei com Norah Lange em uma reportagem especial.

**Indaguei de Gironde de suas primeiras impressões sobre o Brasil. Ele esboça um sorriso simpático de dentro de sua barba:**

– Antes de tudo, devo manifestar que estou maravilhado. Dez, quinze, vinte vezes passei por Santos, Rio, Bahia, Pernambuco, porém sempre em viagem para a Europa, ou de regresso à Argentina. Durante essas visitas fugazes tive que limitar-me ao itinerário preestabelecido do turista, porém elas bastaram para que se arraigasse em mim o desejo de conhecer, com certa demora, o Brasil. Muitas vezes projetei esta viagem que, por fim, realizo com minha mulher Norah Lange, escritora como eu.

– Ainda que pode se dizer: “acabamos de chegar”, já apreciamos o enorme desenvolvimento que adquiriu o Brasil nos últimos anos. Nos haviam falado consideravelmente de São Paulo. Sabíamos que era uma das grandes cidades da América Latina, contudo sua beleza e sua pujança de construção nos surpreendeu. Que dizer do Rio de Janeiro? Já não só se trata de uma bela cidade, situada na baía mais formosa do mundo – conheço a de Nápoles, Gênova e Constantinopla e não podem comparar-se a ela – senão uma das metrópoles mais magníficas e progressistas. Em ambas cidades – e penso que em muitas outras – não só se edifica a um ritmo vertiginoso. Se constroem palácios e edifícios grandiosos, da maior sobriedade e bom gosto e, o que é mais louvável ainda – perfeitamente adaptados, na maioria dos casos às condições climáticas do país.

**Peço-lhe detalhes sobre a significação que teve na Argentina o movimento iniciado pelo periódico Martín Fierro. Conta-me Gironde:**

– Ainda que junto com Evar Méndez, Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch e Sergio Piñero – por desgraça desaparecido prematuramente – eu haja participado nele e me tocado de tão perto, não posso dizer nada menos senão que teve uma transcendental importância.

Foi “Martín Fierro” e os diversos grupos que se formaram ao seu redor, os que iniciaram uma renovação nas artes e nas letras argentinas. A atmosfera que respirávamos nesse momento não podia estar mais viciada. Tudo era academismo, retórica, solenidade, vulgaridade. Era necessário abrir de par em par as janelas; respirar a pleno pulmão. Cheio de entusiasmo e de uma alegria integral, “Martín Fierro” se dedicou a desmascarar as atitudes falsas e as posturas próceres.

Embora fosse ele quem introduziu em nosso país a pintura, a arquitetura, a música e a literatura modernas, mais que um movimento estético e intelectual foi uma atitude vital e renovadora. Os componentes dos grupos diferentes já possuímos desde esse tempo, orientações diversas, as que se acentuaram com o tempo. Porém todos eles coincidiram em que era indispensável renovar as normas antiquadas, combater a retórica formalista e oca, tanto como livrar-nos de uma quantidade de prejuízos que travavam nosso desenvolvimento.

Com os excessos e as arbitrariedades próprias da juventude, batalhamos em favor de tudo quanto tivesse um acento autêntico e original não só nas colunas de Martín Fierro, como também nas páginas das revistas que nasceram depois dele: Proa, Inicial, Valoraciones, as que junto com Martín Fierro agruparam a quase todos os valores representativos da atual literatura argentina: Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Ricardo F. Molinari, Leopoldo Marechal, Alfonsina Storni, Norah Lange, Eduardo Mallea, Raúl e Enrique González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Conrado Nalé Roxlo e muitos outros que seria longo enumerar.

**– Acaba você de dizer que o movimento intelectual promovido por “Martín Fierro” não só teve uma influência nas letras argentinas, assim como em todas as artes. Desejaria que me dissesse alguma coisa a esse respeito.**

– Ainda que de um modo pouco sistemático e por demais fragmentário, foi desde as colunas de Martín Fierro que se falou pela primeira vez em nosso país da arquitetura, da pintura, da escultura e da música modernas. Com grande escândalo do pacífico burguês e com um entusiasmo ingênuo por todo moderno, publicamos em primeira página a fotografia de um automóv-

el ou de um quarto de banho junto a uma liteira ou uma cômoda Luiz XVI, com a intenção de exaltar a beleza sombria e – para nosso gosto atual – demasiado ascética e econômica dos edifícios e da arte decorativa moderna: e com figuras de reconhecido valor como Enrique Molina, Ponce de León, Miguel Ángel Gómez, Olga Orozco, Fernández Unsain, Adolfo Fernández de Obieta, Solá González e alguns mais. A investigação histórica e o ensaio possuem, da mesma maneira, cultores da hierarquia, sobretudo a história, na qual se iniciaram, desde alguns anos, uma revisão de valores na que talvez caia em exagerações opostas às que se sustentaram até agora, porém que possuem um interesse profundo. Os problemas sociais, econômicos e políticos apaixonam a uma parte importante da atual juventude e se publicaram eivados de verdadeira importância que analisam e aclaram a realidade argentina. Vista em conjunto, a nova geração possui uma cultura e uma informação mais vastas que a nossa, mas acaso lhe falta vitalidade e a coragem que nós demonstramos até para equivocarmos.

# OLIVERIO GIRONDO ENTRE AS ARTES DO TEMPO E DO ESPAÇO

## CÊNESE ANDRADE

*Não existe, na pintura Argentina, nada mais pictural que a poesia de Girondo. O autor dos Poemas para ser lidos en el tranvía [sic] tem a ciência do "croquis". Joga com a imagem, como um peixe com a cintilação das águas.*  
*Ronald de Carvalho.*

É bastante significativo que o poeta brasileiro Ronald de Carvalho inicie sua apreciação de Girondo, em um dos primeiros textos sobre a obra do argentino no Brasil,<sup>1</sup> indo diretamente ao cerne da poética girondiana em seu conjunto – seu caráter pictural – e apontando de forma certa para a importância do croqui na estrutura de seu primeiro livro.

Estes dois elementos situam a obra em questão entre as artes do tempo e do espaço, seguindo a caracterização que inclui a poesia no primeiro conjunto e a pintura no segundo. Assim, sua produção constitui-se em um lugar de conciliação, pois este artista não só se dedica a ambas as artes como também as reverte, fazendo com que uma remeta à outra circularmente. Os poemas nos remetem às ilustrações que os acompanham e outras realizadas pelo poeta; os desenhos e pinturas evocam seus poemas e ensaios; as metáforas espacializam o tempo, temporalizam o espaço; o legível e o visível se interpenetram.

O estudo da relação entre a poesia e a pintura, e da visualidade na obra deste artista já foi amplamente desenvolvido por Jorge Schwartz em vários textos – como o livro Vanguarda e cosmopolitismo, de 1983,<sup>2</sup> o ensaio “Ver/ leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Girondo”,<sup>3</sup> – e por outros críticos, como Patricia Artundo, Francine Masiello, Adriana Rodríguez Pésico, em ensaios recolhidos em sua Obra completa,<sup>4</sup> para mencionar apenas alguns deles.

O que pretendo abordar aqui é como Girondo se situa entre as artes do tempo e do espaço, como subverte a polêmica ao eliminar as fronteiras e

explorar a dimensão espacial do tempo e a dimensão temporal do espaço.

Em um de seus cadernos de anotações, intitulado Roma II, datado de 29 de outubro de 1917 – um de seus primeiros textos de que se tem notícias, que se constitui de anotações de viagem –, registra sua indiferença diante da escultura Laocoonte, a impressão que lhe causa a observação desta obra pela primeira vez:

“[...] El Laocoonte que tanto admiraba Miguel Angel me deja indiferente. Es ella, según mi manera de ver una escultura barroca, en ejercicio tanto como en espíritu. Su desesperación es puramente física, y ni así mismo posee alguna grandeza, no obstante el contraste de sus gigantes con la pequeñez de sus hijos.”<sup>5</sup>

Quase um mês depois, em um artigo publicado em Caras y Caretas, reitera sua posição diante da mesma obra, embora desenvolva um pouco mais o registro de suas impressões:

“A Winckelmann se debe que el Laocoonte sea considerado como una obra maestra, siendo que en realidad de verdad, sus autores, Hagesandros, Polidón y Atanadoro, no hicieron sino una obra artificiosa, y de decadencia amanerada, en la cual todo movimiento es convulsión, desproporcionada y de una autonomía radicalmente falsa. Pero está convenido considerarla como una de las maravillas de la escultura helénica.”<sup>6</sup>

Winckelmann documenta pela primeira vez a escultura Laocoonte em seu livro Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, de 1755. A polêmica escultura, realizada em torno do ano 50 a.C. por

Alexandre de Rodes e seus filhos, Polidoro e Atenodoro, foi encontrada em 1506 e desencadeou instigantes reflexões sobre a capacidade expressiva das diferentes artes. O ponto de partida da discussão em torno dessa obra é a relação entre a escultura e o episódio da Eneida de Virgílio sobre Laocoonte e seus filhos, a qual suscita as seguintes questões: o poema foi escrito a partir da observação da escultura? A escultura foi feita a partir da leitura do poema? Ou ambos foram criados de forma independente a partir do conhecimento do episódio em uma fonte anterior – o poeta grego Píssandro?

Lessing, em seu livro de 1766 – *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia* –, detém-se nas duas expressões artísticas para explicitar os recursos expressivos com que contam as artes para transmitir sensações e sentimentos. As leituras realizadas por Simônides de Ceos, Horácio, Leonardo da Vinci, Diderot, que defendiam a primazia de uma sobre a outra, são suplantadas por esta, que terá outro direcionamento nas reflexões de Paul Klee e outros. Lessing vai diretamente às fontes originais, gira em torno da mimese<sup>7</sup>, retoma o que havia sido proposto por Dubos em 1719 – *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* –, crítica Winckelmann, seu contemporâneo, e aponta para temas mais apropriados à poesia e à pintura.<sup>8</sup>

Entre os vários “Membretes” de Gironde em que encontramos referências à pintura,<sup>9</sup> destacamos um em que temos a visualização do silêncio: “El silencio de los cuadros del Greco es un silencio ascético, maeterlinckiano, que alucina a los personajes del Greco, les desequilibra la boca, les extravía las pupilas, les diafaniza la nariz”.<sup>10</sup>

Não nos esqueçamos de que El Greco pintou a tela *Laocoonte*, entre 1610 e 1614, na qual impera o silêncio e uma expressão de terror, ao contrário do

grito aludido por Virgílio e da expressão de dor que caracteriza a escultura. É possível que Lessing não tenha conhecido esta obra, já que não a menciona; mas pode ser que o poeta argentino a tenha visto.

Ainda que Gironde não mencione Lessing, nem entre na polêmica sobre “as artes do tempo e do espaço” em textos teóricos, sua obra literária e pictórica nos permite afirmar que estes elementos ficam como subtexto ou pano de fundo, pois ultrapassa as fronteiras ou extrapola os limites entre uma e outra. Embora, de acordo com os clássicos, as ações sejam características da poesia, arte do tempo, e os corpos sejam característicos da pintura e da escultura, artes do espaço, Gironde coloca em ação não só os corpos, mas também seres inanimados; as metáforas cubistas põem em xeque o caráter sucessivo da poesia, pois propõem o simultâneo; suas ilustrações mostram os corpos em ação ou, em seu aspecto cubista, a própria ação, substituindo o estático pelo dinâmico.

O espaço e o tempo são muitas vezes inseparáveis na obra do artista argentino. Em seu primeiro livro de poemas, de 1922, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, cujo título relaciona poesia e locomoção, a duração da leitura é medida pelo espaço percorrido em um período de tempo, ambos indeterminados. A finalidade da leitura é preencher o tempo e o espaço do deslocamento, os quais são definidos pelo leitor. Como vemos no depoimento de um leitor ilustre, Ramón Gómez de la Serna, que segue à risca a indicação:

“[...] iba leyendo con delectación en el tranvía de luces pasadas por agua ese gracioso y original libro [...]”

[...]

## OLIVERIO GIRONDO ENTRE AS ARTES DO TEMPO E DO ESPAÇO

Yo iba a la Puerta del Sol; pero no había acabado de leer los Veinte poemas para ser leídos en el tranvía cuando pasé por esa plaza de toros en que tranvías y público se han echado al ruedo. Iba por la interesante “Fiesta en Dakar”, [...].

– Tiene usted que pagar otro billete – me dijo el cobrador, y yo le dije:

– Déme billete hasta el último poema.

Mi tranvía era el 8, y gracias a eso pude leer hasta la última línea de este libro interesante y revelador, [...]

Para releer los poemas y volver a la Puerta del Sol volví a pagar mi tranvía. [...]

Entre los Veinte poemas para ser leídos en el tranvía se intercalaban los toques del timbre tranviario y las ilustraciones de un humor primevo y ruborizado de colores desnatados que les ha puesto el autor. [...]”<sup>11</sup>

No ato de leitura de Ramón, a viagem e o bonde penetram o livro e vice-versa. O percurso da leitura sobrepõe-se ao percurso do bonde, em uma construção em abismo: pelas páginas, mas também sobre os trilhos. O destino já não será a Puerta del Sol, mas o último poema. E a leitura passa a ter um preço, que aumenta à medida que esta se prolonga e o percurso se alonga. O som da campanha do bonde intercala-se entre os poemas como as ilustrações do próprio livro, o qual ganha ainda uma dimensão sonora que não estava prevista.

Tanto o conteúdo dos poemas, datados em vários momentos e em diferentes lugares, como a leitura dos mesmos supõem um percurso espaço-temporal.<sup>12</sup> Podemos apontar ainda em alguns deles metáforas que fazem com que o tempo e o espaço em si mesmos ou sob a forma do auditivo (temporal) e do visual (espacial) se interpenetrem. Em “Croquis en la arena”,<sup>13</sup> vemos a espacialização do tempo: “La mañana se pasea en la playa empolvada de sol”. Em “Café-concierto”, temos a visualização do auditivo: “Las notas del pistón describen trayectorias de cohete, vacilan en el aire, se apagan antes de darse contra el suelo”.

Em “Apunte callejero”, a ação é deslocada do espectador para o observado, pois as coisas penetram o olhar, a pupila: “Pienso en donde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaria dejar algún lastre sobre la vereda...”.

Em “Milonga”, o tempo, personificado, penetra o espaço: “Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta”. E também temos a visualização do auditivo: “El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos”, assim como em “Biarritz”: “Cuando la puerta se entreabre, entra un pedazo de fox-trot”.

Em *Calcomanías*, de 1925, o poeta nos propõe uma viagem que, mais do que espacial, é temporal: o regresso à Espanha, país então caracterizado pelo anti-go, pelo passado que contrasta com a modernização.

No poema “Toledo”, temos a visualização do auditivo: “¡Silencio que nos extravía las pupilas/ y nos diafaniza la nariz!”, e ainda a fusão espaço-temporal, pois ao percorrer o espaço, são emitidos sons que se desenvolvem no tempo e se propagam no espaço: “¡Noches en que los pasos suenan/ como las palabras!”. Em “Escorial”, temos novamente a visualização do auditivo: “¡Corredores donde el silencio tonifica/ la robustez de las columnas!”.

Este segundo livro também é um “caderno de viagens”, mas já não são vinte, e sim dez poemas, que poderiam ser lidos no trem que percorre a Espanha, percurso confirmado tanto pelos títulos e conteúdos dos textos como pelos locais e datas que os situam. Porém, seu título remete agora a um elemento visual relacionado ao simulacro, mantendo-se a idéia do entretenimento, se não no bonde, em outros espaços.

Para além do projeto comum compartilhado pelos seguidores das vanguardas, apontado por Francine Masiello, de “promover um espetáculo de modernidade”,<sup>14</sup> Girondo propõe novas conexões entre imagem e som, espaço e tempo, poesia e pintura.

Salta aos olhos, literalmente, a visualidade de sua poesia, como já destacamos

desde a epígrafe. Como afirma Leopoldo Marechal, “Girondo faz literatura com olhos de pintor”.<sup>15</sup> Predomina, em sua escritura, um modo visual, ou nas palavras de Jorge Schwartz: “Poderíamos afirmar que o exercício contínuo das artes visuais converteu Girondo, mais que em um poeta-pintor, em um artista que exerceu em caráter permanente a crítica de arte”.<sup>16</sup>

Após as imagens eloqüentes, construídas com palavras, vamos nos deter brevemente nas ilustrações dos *Veinte poemas...*: desenhos ou croquis cujos traços parecem construir uma caligrafia que dá continuidade à escritura. Quase sempre confirmam o texto, evidenciam metáforas ou apontam com mais veemência para uma leitura possível. A homologia de temas ou de recursos (como a caricatura, a paródia, a hipérbole etc.) constrói a simbiose, como se pode constatar em “*Croquis en la arena*”, “*Café-concierto*” e “*Croquis sevillano*”.<sup>17</sup>

O movimento apresentado nos poemas “*Paisaje Bretón*”, “*Milonga*” e “*Biarritz*”, e refletido nas imagens que os ilustram – ritmado no primeiro (como as ações que o texto enumera), lento no segundo (como o movimento e o som do bandônion) e acelerado no terceiro (como a dinâmica do cassino) –, contrasta com o congelamento do tempo e do espaço no desenho que acompanha “*Croquis en la arena*”, congelamento característico da fotografia que tanto o texto como a imagem tematizam, em oposição ao mar, registrado em ambos em movimento ininterrupto, e à dinâmica da praia. A fotografia, aludida no poema e que, no desenho, o fotógrafo exhibe ao leitor/espectador, equivale ao “¡Basta!” com que o poema se encerra.

Em “*Instantania del cerebro de Ramón tomada por Oliverio Girondo*”, publicada na revista *Martín Fierro* em 1925,<sup>18</sup> a fotografia ganha outra dimensão. Ao trazer uma orientação para o leitor/espectador, como os *Veinte poemas...*, propõe a passagem do movimento à imobilidade e desta ao movimento novamente. A detenção do movimento do cérebro, órgão que se caracteriza pela dinâmica, tem sua contrapartida no registro do acúmulo de imagens ou conteúdos que o constitui.

Junto à instantânea, temos a instrução “*Entrecierre los ojos y parpadee*”, a

qual, se seguida, fará com que a imagem congelada adquira movimento. Constituída também por palavras, pode ser vista como um poema visual, uma tentativa de síntese da personalidade de Ramón Gómez de la Serna, grande inspirador de Girondo,<sup>19</sup> cujos traços extrapolam o registro de seu cérebro e ocupam toda a página. Seu caráter vibrante (de Girondo e de Ramón) espelha-se na vibração que a imagem adquire quando o espectador segue a instrução, a qual, ao mesmo tempo, leva à simulação de várias tomadas fotográficas da mesma, realizadas pelo próprio espectador.

Se a leitura dos *Veinte poemas...* deve ser contínua e ininterrupta, durante uma viagem de bonde – síntese de movimento e duração –, supostamente evitando até os piscares de olhos que a possam atrapalhar, a observação da instantânea do cérebro de Ramón, que reflete também certamente o cérebro de Girondo, não será nunca estática. Registro de um momento breve, um piscar de olhos, o mesmo piscar, às vezes involuntário e imperceptível, ao ser sucessiva e agilizadamente repetido, construirá imagens em movimento – ainda que a observação não ocorra no bonde – semelhantes àquelas que compõem os poemas e as ilustrações do livro mencionado.

E mais: se, de acordo com Mário de Andrade, o desenho pode ser visto como uma espécie de escritura, e o poema, como apontamos no conjunto da obra analisada, também engloba uma dimensão visual, podemos propor a reversibilidade entre ambos. Afirma Andrade:

“O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. [...] É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, [...].

O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois nem mesmo o traço [...] o delimita.”<sup>20</sup>

O caráter ilimitado e intermediário atribuído ao desenho estende-se à produção mencionada em seu conjunto: obra híbrida composta de texto que

## OLIVERIO GIRONDO ENTRE AS ARTES DO TEMPO E DO ESPAÇO

traduz a imagem e desenho que reflete a escrita. Desenho e texto situam-se como a continuidade um do outro, como se fossem um mesmo traço, ou pura mescla, nas palavras do próprio poeta: “[...] la viva mezcla/ la total mezcla plena/ la pura impura mezcla [...] la mezcla con que adheri mis puentes”.<sup>21</sup> A folha em branco, preenchida por palavras ou imagens, supõe o olhar, para ver ou para ler, o qual, entre piscares e cintilações, refaz o percurso do traço pelo espaço do papel, enquanto o tempo transcorre (ou escorre). Há que buscar (ou encontrar) Girondo, com sua pupila de prisma, entre as artes do tempo e do espaço “antes que se dilate la pupila del cero”<sup>22</sup> – o zero que se situa igualmente na fronteira, no momento e no lugar de partida e de chegada.

### Bibliografia

Mário de Andrade. “Do desenho”, em Aspectos das artes plásticas no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, pp. 65-71.

Patricia M. Artundo. Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão. São Paulo: Edusp/ Fapesp, no prelo.

Ronald de Carvalho. “Gente de Martín Fierro”. O Jornal. Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1927.

Oliverio Girondo. Obra. 7ª ed. Buenos Aires: Losada, 1996.

Oliverio Girondo. Obra completa (Raúl Antelo, Coord.). Madri; Barcelona etc.: ALLCA XX, 1999. Coleção Archivos.

Ramón Gómez de la Serna. “La vida en el tranvía”. El Sol. Madri, 4 de maio de 1923. Reproduzido em Jorge Schwartz. Homenaje a Girondo. Buenos Aires, Corregidor, 1987, pp. 326-327.

Aguinaldo Gonçalves. Laokoon revisitado. São Paulo: Edusp, 1994.

G. Lessing. Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia (Trad. de Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1998.

Leopoldo Marechal. “Interlunio”. Sur, a. 8, n. 48. Buenos Aires, setembro de 1948. Reproduzido em Oliverio Girondo. Obra completa (Raúl Antelo,

Coord.). Madri; Barcelona etc.: ALLCA XX, 1999, pp. 626-628. Coleção Archivos.

Martin Fierro. Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre. Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Francine Masiello. “Oliverio Girondo: naturaleza y arteficio”, em Oliverio Girondo. Obra completa (Raúl Antelo, Coord.). Madri; Barcelona etc.: ALLCA XX, 1999, pp. 404-410. Coleção Archivos.

Jorge Schwartz. Homenaje a Girondo. Buenos Aires, Corregidor, 1987.

Jorge Schwartz. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo: Perspectiva, 1983.

Jorge Schwartz. “Ver/ leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Girondo”, em Oliverio Girondo. Obra completa (Raúl Antelo, Coord.). Madri; Barcelona etc.: ALLCA XX, 1999, pp. 490-512. Coleção Archivos.

### Notas

1] Ronald de Carvalho. “Gente de Martín Fierro”. O Jornal. Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1927. Foi possível localizar este texto em sua versão original, no IEB-USP, graças à menção de Patricia M. Artundo. Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão. São Paulo: Edusp/ Fapesp, no prelo.

2] Jorge Schwartz. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo: Perspectiva, 1983.

3] Em Oliverio Girondo. Obra completa (Raúl Antelo, Coord.). Madri; Barcelona etc.: ALLCA XX, 1999, pp. 490-510. Coleção Archivos.

4] Idem, ibidem.

5] Idem, ibidem, p. XXXIV.

6] Oliverio Girondo. “Las maravillas de la escultura”. Caras y caretas, n. 999. Buenos Aires, 24 nov. 1917. Reproduzido em Idem, ibidem, p. XLV.

7] Para uma abordagem exaustiva desta temática, cf. Márcio Seligmann-

Silva. “Introdução/ Intradução”, em G. Lessing. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (Trad. de Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 7-72. E também Aguinaldo Gonçalves. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.

8] Lessing esclarece em seu prefácio que compreende por pintura as artes plásticas em geral e por poesia, as demais artes, respectivamente, as artes do espaço e do tempo. Cf. G. Lessing. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, op. cit.

9] Além dos membertes que integram a *Obra completa*, op. cit., pp. 61-74, alguns inéditos foram recolhidos em Jorge Schwartz. *Homenaje a Girondo*. Buenos Aires, Corregidor, 1987, pp. 31-34.

10] Oliverio Girondo. “Membretes”, em *Obra completa*, op. cit., p. 65.

11] Ramón Gómez de la Serna. “La vida en el tranvía”. *El Sol*, Madri, 4 de maio de 1923. Reproduzido em Jorge Schwartz. *Homenaje a Girondo*, op. cit., pp. 326-327.

12] Jorge Schwartz aponta, na alteração da seqüência cronológica e geográfica dos poemas no livro, a busca do simultâneo. Cf. “4.1. A ilusão do simultâneo”, em *Vanguarda e cosmopolitismo*, op. cit., pp. 117 e ss.

13] Todas as citações de poemas de Girondo foram tiradas da *Obra completa*, op. cit.

14] Francine Masiello. “Oliverio Girondo: naturaleza y artificio”. *Idem*, ibidem, p. 407. Tradução minha.

15] Leopoldo Marechal. “Interlunio”. *Sur*, a. 8, n. 48, Buenos Aires, setembro de 1948. Reproduzido em *Idem*, ibidem, p. 626. Tradução minha.

16] “Ver/ leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Girondo”. *Idem*, ibidem, p. 498. Tradução minha.

17] A relação dos poemas deste livro com suas respectivas ilustrações foi exaustivamente analisada em Jorge Schwartz. *Vanguarda e cosmopolitismo*, op. cit.

18] Martín Fierro. *Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre*, segunda época, n. 19, Buenos Aires, 19 de julho de 1925. Número em homenagem a

Ramón Gómez de la Serna.

19] Sobre as relações pessoais entre Girondo e Gómez de la Serna e também entre suas obras, cf. Jorge Schwartz. “2.1. Girondo & Ramón”, em *Vanguarda e cosmopolitismo*, op. cit., pp. 95-99.

20] Mário de Andrade. “Do desenho”, em *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, pp. 67-68.

21] Oliverio Girondo. “La mezcla”. En la *masmédula*, em *Obra completa*, op. cit., p. 219.

22] Oliverio Girondo. “Hay que buscarlo”. En la *masmédula*, em *Obra completa*, op. cit., p. 226.



# MANIFIESTO DE “MARTÍN FIERRO”

PERIÓDICO QUINCENAL DE ARTE Y CRÍTICA LIBRE (Buenos Aires, febrero 1924, Año 1 N 1, Revista Martín Fierro)

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del "honorable público".

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más "bellos" espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se des inflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado:

"MARTÍN FIERRO" siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

"MARTÍN FIERRO" acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruído de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

"MARTÍN FIERRO" sabe que "todo es nuevo bajo el sol " si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

"MARTÍN FIERRO", se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

"MARTÍN FIERRO" ve una posibilidad arquitectónica en un baúl "Innovation", una lección de síntesis en un "marconigrama", una organización mental en una "rotativa", sin que esto le impida poseer – como las mejores familias – un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o reírse de un cuello y de su corbata.

"MARTÍN FIERRO" en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acreditar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.

"MARTÍN FIERRO", tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

"MARTÍN FIERRO" artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Esta es para él la verdadera santidad del creador!... ¡Hay pocos santos!

"MARTÍN FIERRO" crítico, sabe que una locomotora no es comparable a

---

una manzana y el hecho de que todo el mundo compare una locomotora, a una manzana y algunos opten por la locomotora, otros por la manzana, rectifica para él, la sospecha de que hay muchos más negros de lo que se cree. Negro el que exclama ¡colosal! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo coruscante y no está satisfecho si no lo encandila lo coruscante. Negro el que tiene las manos achatadas como platillos de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros! ...

"MARTÍN FIERRO" sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color. ¿Simpatiza Vd. con "MARTÍN FIERRO"? ¿Colabore Vd. en "MARTÍN FIERRO"!

¡Suscríbase Vd. a "MARTÍN FIERRO"!

Suscripción, por año, desde el primer número, pago adelantado, \$ 2.50.  
Página de avisos, por publicación, \$ 200; por fracción: proporcional.

"MARTÍN FIERRO", —periódico redactado por la más brillante juventud intelectual argentina, — se costea con el modesto peculio de sus redactores asociados, mediante la suscripción de acciones de \$ 10 m/n. Está disponible una serie. ¿Quiere Vd. ser uno de los dueños de "MARTÍN FIERRO"? Suscriba una o varias acciones, y colabore a esta obra de bien.

Dirección y Administración:  
BUSTAMANTE 27, D. o. C.

## EROTISMO MASMEDULAR

### ROBERTO RETAMOSO

Es conocido el lugar que ocupa y el papel que desempeña el erotismo en la poesía de Oliverio Gironde. Desde sus legendarios y provocativos textos eróticos de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (cfr. "Exvoto", dedicado a las chicas de Flores), pasando por determinados poemas de *Calcomanías* (cfr. "Juerga") donde el erotismo es desplegado de manera paródica y sarcástica, hasta llegar al conjunto textual reunido en *Espantapájaros*, en el que lo erótico se lee como una de las fuerzas que alientan la escritura del libro, la pulsión de amor se revela como uno de los núcleos semánticos "duros" que atraviesa la escritura de Gironde. Incluso los libros de su segunda etapa poética, como *Persuasión de los días* o *Campo Nuestra*, pueden leerse como una suerte de sublimación de las pulsiones eróticas de su escritura, a las que parecen transponer, en su enunciación, en un registro de trascendencia y religiosidad donde lo erótico, de todos modos, puede leerse como una fuerza subyacente que sostiene y promueve sus textos.

De manera que la lectura del erotismo en la poesía de Oliverio Gironde presupone el reconocimiento de las diversas configuraciones verbales y discursivas donde se manifiesta. Siendo el propósito de esta nota comentar las formas que el erotismo adopta en un libro como *En la masmédula*, digamos en principio, y para situar los rasgos dominantes a nivel de su textualidad, que su literalidad críptica podría pensarse como las formas que cobra el utópico proyecto de construir una lengua única. Proyecto en el límite imposible, dado que la lengua, en tanto que institución social, supone necesariamente una dimensión colectiva que excluye toda posibilidad de configuración singular e individual. Por ello, esa utopía se presenta como lógicamente irrealizable pero también necesaria, si como en el caso de Gironde se trata del deseo

paradójico de crear una forma no codificada ni codificable, una forma tan irreductible a cualquier sentido que por ello mismo pueda convocar, desde su libertad absoluta, a todos los sentidos.

Así, podría decirse que la escritura de *En la masmédula* se sustrae deliberadamente de todo espacio de significación en común con sus lectores. Desde esa perspectiva, puede asimismo afirmarse que su texto se sitúa estratégicamente en un lugar donde se opera una verdadera descomposición de la lengua, produciendo una irrisión de sus formas, para practicar, a partir de sus restos, una especie de rearticulación signifiante que genera ya no las formas de la lengua sino las de su parodia o su simulacro.

Los modos de esa operatoria son claros y evidentes. A nivel lexical, por ejemplo, la escritura de Gironde descompone unidades preexistentes en el código lingüístico y construye, con sus restos o fragmentos, auténticos neologismos. Esos neologismos, obviamente, constituyen verdaderos inventos semióticos, dado que se producen como unidades inéditas a nivel del sistema de la lengua, para instaurar un conjunto de formas irreductibles a toda posibilidad de codificación, o en otros términos, a toda determinación tanto en el plano de lo signifiante como de lo significado.

Por ello, la significación literalmente estalla en esos neologismos que se multiplican ilimitadamente a lo largo del libro. Para ellos no hay reglas gramaticales que presidan su composición -a lo sumo, lo que hay es una parodia de sujeción a tales reglas-, porque no hay ningún tipo de acuerdo previo entre diversos individuos (la institución de la lengua) que establezca el sentido que debería atribuirsele a la singularidad de sus formas.

De manera que la construcción del neologismo condensa las tendencias

acráticas de la escritura de Gironde. Pero esa libertad verbal también termina reconociendo ciertos límites, puesto que para mantener por lo menos el simulacro de las relaciones interlocutivas con el destinatario de los textos, es necesario que se mimen las formas lingüísticas que las posibilitan. Así, la escritura del libro traza las articulaciones sintácticas y discursivas que sostienen el verosímil de un proceso enunciativo, generando la ficción de un habla que aparenta instituir los lugares del sujeto y su otro.

En ese orden, los poemas de *En la masmédula* insisten en inscribir las manifestaciones de un sujeto ciertamente lábil y proteico, despojado de identidad y sustancia. Se trata de un sujeto capaz de desdoblarse y mimetizarse en el otro (cfr. “Yolleo”), merced a las transformaciones morfológicas y sintácticas a las que somete el enunciado de su propio Yo. En ese proceso de mutaciones constantes, de manera notoria adopta y mima ciertas formas características de determinadas posiciones de subjetividad tradicionales, y por ello por momentos puede ser reconocido como el sujeto de un discurso amoroso. Tales manifestaciones se encuentran mediadas por la singular escritura del libro, por lo que se leen prácticamente como parodias de los discursos de amor tradicionales. No obstante ello, y a pesar de sus formas transgresivas, que atentan contra los cánones de representación y de elocución propios de los discursos líricos, en sus textos se reconoce una suerte de pathos cuyas vibraciones modulan el decir de ese sujeto.

De ese modo, diversos poemas del libro inscriben las manifestaciones eróticas de un Yo cuyo destinatario es siempre un alocutario femenino, al que se inviste con los rasgos característicos de su género. Así, un poema como “Mi Lumia” dice:

MI LU

mi lubidulia

mi golocidalove

mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma

y descentratelura

y venusafrodea

y me nirvana el suyo la crucis los desalmes

con sus melimeleos

sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y

gormullos...

en una invocación que al enunciar los nombres con que se designa la mujer amada -mi lu, mi lubidulia, mi golocidalove- expresa al mismo tiempo los efectos que ella provoca en el Yo -me enlucielabisma / y descentratelura / y venusafrodea / y me nirvana el suyo la crucis los desalmes... Y si los nombres revelan una especie de sensualidad que se manifiesta puntualmente en la recurrencia de las líquidas, los verbos indican lo que esa mujer provoca en el Yo, al que enlucielabisma (¿será algo del orden del abismarse en el espacio lunar del cielo?), descentratelura (¿significará descentrar la atribución de una condición telúrica?) y venusafrodea (¿será una acción derivada de una cierta cualidad, la de conjugar en una obvia duplicación la condición de diosa del amor?).

Desde el punto de vista métrico, el poema se articula también en la alternancia de versos breves y versos más extensos, donde los términos articulatorios operan como el sustrato formal sobre el cual se despliegan los enunciados compuestos a partir de neologismos. En ese orden, se destaca especial-

## EROTISMO MASMEDULAR

mente el uso de pronombres tanto como de términos nominales -sustantivos y adjetivos- que remiten claramente a la posición del sujeto del discurso, que se manifiesta a través de ellos. En el registro de los pronombres, la recurrencia del posesivo *mi*, amén de puntuar rítmicamente la sucesión de enunciados, connota claramente el sentido erótico del vínculo que une al *Yo* con la mujer a la que se dice o se desea poseer:

...mi lu  
 mi luar  
 mi mito  
 demonoave dea rosa  
 mi pez hada  
 mi luvisita nimia  
 mi lubísnea  
 mi lu más lar  
 más lampo  
 mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio  
 mi lubella lusola  
 mi total lu plevida  
 mi toda lu  
 lumía

mientras que en el registro de lo nominal, sustantivos y adjetivos dibujan las representaciones de esa mujer por medio de términos habituales a nivel del código, o por medio de su combinación en forma de neologismos: *mito*, *pez hada*, *demonoave dea rosa*, *pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio*. En ese plano, una forma se revela como especialmente significativa, dada por la combinación del término *lu-* con diversos términos existentes a nivel de la lengua, para generar diversos neologismos que también designan a la mujer amada: *luvisita*, *lubella*, *lusola*. Por ello, esa forma tan extraña como sugerente, *lu*, se muestra como una especie de núcleo significativa

partir del cual el discurso se trama. Más aún: podría decirse, desde esa perspectiva, que todo el poema se compone a partir del despliegue contrapuntístico de dos formas monosílabas, *mi* y *lu*, que encuentran su manifestación primitiva en el título -*Mi LuMía*- y que sostienen, en un contraste verdaderamente musical, el desarrollo del conjunto del texto, modulado por la oposición agudo / grave que caracteriza a sus constituyentes vocálicos.

Si ese neologismo es lo que posibilita el advenimiento del decir erótico del *Yo*, otro neologismo, *Balaúa*, será lo que motive otro poema de amor, dándole su título. El poema comienza diciendo:

DE OLEAJE TÚ DE ENTREGA DE REDIVIVAS MUERTES  
 en el la maramor  
 plenamente amada...

en un enunciado donde las construcciones preposicionales parecen indicar tanto la sustancia de la que proviene esa mujer -de oleaje de entrega de redivivas muertes- como el lugar donde se halla, significado por dos artículos que representan tanto lo masculino como lo femenino y un neologismo que combina claramente los vocablos *mar* y *amor* en una unidad que parece englobar ambos géneros.

En ese sitio, plenamente amada, esa mujer es nombrada metonímicamente en la enumeración de diversas partes que la conforman:

tu néctar piel de pétalo desnuda  
 tus bipanales senos de suave plena luna  
 con su eromiel y zumbos y ritmos y mareas  
 tus tús y más que tús  
 tan eco de eco mío  
 y llamarada suya de la muy sacra cripta mía tuya...

según un movimiento discursivo que afirma su naturaleza dulce y agradable por medio de diversos términos que la denotan claramente - néctar piel de pétalo, bipanales senos de suave plena luna, eromiel- al tiempo que dibujan la relación especular que liga, acaso indisolublemente, al Yo con ella. El texto afirma, así, las formas duales que vinculan al sujeto con el objeto del discurso amoroso- tus tús y más que tús / tan eco de eco mío-, y que parecen consumarse en la yuxtaposición agramatical de los adjetivos posesivos - mía tuya- que suceden al término cripta. Ese decir tortuoso, que nuevamente suma formas de género en una enunciación que trasgrede las normas gramaticales de la lengua, concluye con un pedido o una súplica que dice:

dame tu  
Balaúa

Balaúa: una vez más, la lengua de Gironde enuncia un término inaprensible, un simulacro de significante que evoca formas afines -bala, balausta, balaustra- sin que sea posible asignar un sentido preciso a su forma huera. No obstante ello, o en todo caso como consecuencia de ello, el término termina leyéndose como algo inherente a la mujer amada, como si fuese el nombre hermético de cierta parte o atributo suyo vedados a la comprensión de los demás, y a los que sólo pudiera acceder la palabra del sujeto erótico.

De ese modo, y a pesar de esos núcleos irreductibles a toda posibilidad de decodificación de sus supuestos significados, el libro expone diversos textos donde un decir amoroso se reconoce. Lo que parece caracterizar a esos textos es su sentido de invocación y llamado, que sitúa al alocutario de sus enunciados como un objeto amado con el cual el Yo se fusiona y se confunde. Ese vínculo tan inmediato como pleno, donde el uno parece plegarse sobre el otro para ser en él, encuentra una manifestación notable en otro de los poemas del libro, "Topatumba". En este caso, se trata una vez más de un discurso al que se reconoce como erótico por su enunciación antes que por su enunciado, no porque lo erótico no se lea en él, sino porque su decir está modulado por una

serie de rasgos que caracterizan a todo discurso amoroso. Entre esos rasgos, se destacan particularmente el uso de interjecciones y de formas imperativas que trazan, nítidamente, las formas del vínculo que se establece entre el Yo y su objeto de amor. De ese modo, los primeros versos del poema manifiestan:

AY MI MÁS MIMO MÍO  
mi bisvidita te ando  
sí toda  
así  
te tato y topo tumbo y te arpo  
y libo y libo tu halo...

para significar por medio de la interjección inicial lo que siente el sujeto ante la mujer amada. La interjección, como forma lingüística, probablemente presente uno de los casos máximos de arbitrariedad significante, dado que sus formas breves y convencionales adoptan significados que no guardan una relación de necesidad respecto de ellas, a pesar de que habitualmente se piense que son expresados naturalmente por esas voces. En tal sentido, resulta notable constatar que el diccionario define a la interjección como una voz que forma por sí sola una oración elíptica o abreviada e indica alguna emoción súbita, puesto que con ello define tanto al plano del contenido del vocablo -dado por la manifestación de emociones repentinas- como al plano de la expresión, consistente en la elipsis o reducción de una oración implícita. Por tal razón, la interjección se piensa como la expresión elíptica de una emoción, y de ahí que sus diversas realizaciones no puedan entenderse más que desde ese punto de vista. De manera que la noción misma de interjección acota las posibilidades significantes de cada una de sus ocurrencias, mediante un procedimiento de codificación que instituye significados unívocos para todas ellas.

Es por ello que el uso de interjecciones en el poema coadyuva a la posibilidad de reconocer manifestaciones, por cierto que convencionales y por lo

## EROTISMO MASMEDULAR

mismo precisas, de las emociones que despierta en el sujeto la figura de su amada. Y si a la interjección inicial le sucede una serie métrica caracterizada por las aliteraciones donde el vínculo de posesión o de pertenencia insiste -mi más mimo mío-, en los versos siguientes una serie de formas verbales representan las acciones donde ese vínculo se ejecuta o materializa. Así, el Yo dice te ando, te tato y topo tumbo..., en una sucesión de formas donde una vez más lo establecido se diluye en el campo de lo inédito e ilegible, puesto que si ando se reconoce como una forma codificada a nivel de la lengua, tato y topo tumbo se muestran como formas extrañas, a la que sólo la intervención intrepreativa de la lectura podrá investir de alguna clase de sentido.

Como en los otros casos, el texto del poema se despliega en la alternancia de versos breves y versos extensos, donde se leen las otras interjecciones en las que se revelan las emociones del sujeto, y las formas imperativas que determinan el modo de su vínculo con el objeto erótico. De tal forma, el texto continúa diciendo:

ah la piel cal de luna de tu trascielo mío que me levitabisma  
mi tan todita lumbre  
cátame tu evapulpo  
sé sed sé sed  
se liana  
anuda más  
más nudo de musgo de entremuslos de seda que me ceden  
tu muy corola mía...

en la asunción de un discurso que, en esta ocasión, parece diluir el peso de los neologismos reduciéndolos a casos fácilmente legibles como sumatoria de vocablos - trascielo, levitabisma, evapulpo- mientras deja paso a un decir más denotativo y de significación convencional. Ese deslizamiento en la configuración del enunciado parece corresponderse con la necesidad de componer un discurso inequívocamente erótico, en el que la inteligibilidad sólo se viese

afectada por el uso de formas metafóricas que siempre admiten la posibilidad de una interpretación precisa. Por ello, el poema concluye diciendo:

oh su rocío  
qué limbo  
ízala tú en mi tumba  
así  
ya en ti mi tea  
toda mi llama tuya  
destiérrame  
aletea  
lava ya emana el alma  
te hisopo  
toda mía  
ay  
entremuero  
me cremas  
te edenizo

El diálogo apasionado que el Yo entabla con su objeto de amor aparece signado, de ese modo, por una serie de formas expresivas donde la pasión de amor se revela. En ese contexto, la metáfora parece ser el recurso predilecto para significar lo erótico, como si se tratase de la forma más bella y más elocuente que se dispone para hacerlo, pero también la más inequívoca: ya en ti mi tea / toda mi llama tuya. Pero además, como si se tratara de una vuelta a la perspectiva de *Espantapájaros*, las representaciones del amor aparecen indisolublemente ligadas a las representaciones de la muerte. Ya desde el título, el vocablo tumba, precedido de la forma topa (que puede entenderse tanto como un sustantivo que designa la polea de los mástiles de las galeras con que se izan sus velas, como cierta declinación de un verbo que significa

---

tropezar o chocar), inscribe determinados sentidos que remiten al campo semántico de lo tanático. De igual modo, el texto del poema repite el vocablo, cuando dice tu muy corola mía / oh su rocío / qué limbo / ízala tú en mi tumba. La imagen conjuga así una metáfora del sexo de la mujer - tu muy corola mía- con un enunciado que literalmente menciona el sepulcro del Yo, como si con ello quisiera simbolizar la concurrencia de Eros y de Tánatos en el mismo vínculo. Los versos finales, donde a la interjección ay ubicada estratégicamente en soledad suceden los términos entremuerto y me cremas, no hacen sino subrayar el sentido de muerte que cobra el vínculo erótico para el Yo. De todos modos, y a la manera de una exaltación final donde la mujer amada no puede dejar de ser adorada, el verso final concluye diciendo te edenizo, en un último neologismo donde la escritura de Girondo declina como verbo la propiedad de encontrarse en el Edén.



LOS SIGUIENTES SON LOS POEMAS MENCIONADAS EN EL ARTÍCULO DE ROBERTO RETAMOSO Y PERTENECEN A LOS LIBROS *VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA* Y, *EN LA MASMÉDULA*. PARA UNA LECTURA MAS EXTENSA DE LA POESÍA DE GIRONDO LOS REMITIMOS A LA EXCELENTE EDICIÓN DE LA OBRA COMPLETA DE LA COLECCIÓN ARCHIVOS, PREPARADA POR RAÚL ANTELO Y A *PUPILA DE ZERO* DE LA EDITORIAL ILUMINAX, CON TRADUCCIONES DE REGIO BONVICINO.

## OLIVERIO GIRONDO | EXVOTO

### *A las chicas de Flores*

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan a las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamás -empavesadas como fragatas- van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.

Buenos Aires, octubre, 1920.

## MI LUMÍA

Mi Lu  
 mi lubidulia  
 mi golocidalove  
 mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma  
 y descentratelura  
 y venusafrodea  
 y me nirvana el suyo la crucis los desalmes  
 con sus melimeleos  
 sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos  
 mi lu  
 imi luar  
 mi mito  
 demonoave dea rosa  
 mi pez hada  
 mi luvisita nimia  
 mi lubisnea  
 mi lu más lar  
 más lampo  
 mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio  
 mi lubella lusola  
 mi total lu plevida  
 mi toda lu  
 lumía

---

## TOPATUMBA

---

AY MI MÁS MIMO MÍO

mi bisvidita te ando

sí toda

así

te tato y topo tumbo y te arpo

y libo y libo tu halo

ah la piel cal de luna de tu trascielo mío que me levitabisma

mi tan todita lumbré

cátame tu evapulpo

sé sed sé sed

sé liana

anuda más

más nudo de musgo de entremuslos de seda que me ceden

tu muy corola mía

oh su rocío

qué limbo

ízala tú mi tumba

así

ya en ti mi tea

toda mi llama tuya

destiérrame

aletea

lava ya emana el alma

te hisopo

toda mía

ay

entremuero

vida

me cremas

te edenizo

## O GESAMTKUNSTWERK MODERNISTA –A AMIZADE DE XUL SOLAR E JORGE LUIS BORGES

PESE A QUE LA SECCIÓN ESTÁ DEDICADA A OLIVERIO GIRONDO, Y QUIZÁ POR ESO MISMO, CREÍMOS OPORTUNO INCORPORAR UN ARTÍCULO SOBRE DOS DE SUS COMPAÑEROS DEL PERÍODO MARTINFIERRISTA: JORGE LUIS BORGES Y XUL SOLAR.

KARLERIK SCHOLLHAMMER

*Con Xul en la calle México*  
*Le reformamos el léxico.*  
*(Borges, 1927)*

A amizade com o pintor e inventor Xul Solar (1887-1963) é um dos aspectos menos estudados da obra inicial de Jorge Luis Borges. Só depois da reedição dos primeiros três livros de ensaios que Borges exigira eliminados das obras completas, os críticos começam a aprofundar o engajamento político do escritor durante a década de 20, quando iniciou sua amizade com Xul Solar. Os dois se encontraram em 1924, ambos recém-chegados de Europa, e foram convidados a participar do grupo de vanguarda reunido em torno da revista *Martin Fierro* que, entre outros, incluía o pintor Emilio Pettoruti e o poeta Oliverio Girondo. **Martin Fierro** foi o início de uma longa série de contatos artísticos entre o ainda jovem e promissor poeta e crítico, Jorge Luis Borges, e o pintor, escritor e pensador Xul Solar, considerado na época o verdadeiro gênio do grupo de *Martin Fierro*. Mais tarde, os dois colaboraram em outras publicações mais ou menos fugazes, como **Proa**, **Destiempo**, **Revista de la América**, **Revista Multicolor de los Sábados** e no suplemento cultural de **Crítica**. Em 1926, Xul Solar ilustrou o primeiro livro de ensaios de Borges, *El tamaño de mi esperanza*, e dois anos depois desenhou as vinhetas para o idioma de los argentinos. Ainda que tenha contribuído com desenhos para edições posteriores, como *Manual de zoología fantástica* e *Un Modelo para la muerte*, escritos em colaboração com Bioy Casares, a afinidade forte criada durante as décadas de 20 e 30 esfriou mais tarde por razões políticas. Foi principalmente a simpatia de Xul pelo peronismo que afastou Borges, ainda que nunca parasse de falar de Xul com grande afeto. Durante os primeiros

anos, ambos estavam envolvidos em um projeto artístico e político, e a questão principal que os unia estava arraigada na necessidade de uma renovação modernista da tradição nacional na perspectiva da vanguarda internacional. Borges voltou à pátria e a sua Buenos Aires natal com uma ambivalência entre uma reserva prudente e a entrega total à sedução daquele reencontro caloroso. Em seus primeiros livros de poesia – *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* e *Cuadernos de San Martín* – já se nota que o jovem poeta não só entroniza a identidade local, a dos subúrbios da cidade, mas tenta também recriá-la numa outra dimensão poética e metafísica. Esse paradoxo entre a redescoberta da identidade argentina encontrada na intimidade dos “arabales porteños” e a procura de uma dimensão cósmica percebida poeticamente no seu cerne, talvez seja a característica mais forte da primeira fase da obra de Borges. Posteriormente, Borges se afastou politicamente dos elementos nacionalistas que se apropriaram da questão da “argentinidade” e preferia sublinhar sua afiliação à literatura universal. Hoje, é fácil concordar com o “status” de Borges de autor universal com posição canonizada na literatura mundial, mas é importante notar que ele jamais abriu mão de sua tradição nacional argentina. Essa questão é levantada com precisão por Beatriz Sarlo (1994) quando ela questiona se Borges seria considerado hoje menos nacional e mais universal comparado a outros clássicos modernos como Flaubert e Dickens, que jamais perderam seus traços nacionais de literatura francesa e inglesa, respectivamente. É possível, no entanto, admitir tal universalidade no engajamento radical do jovem Borges nos anos 20 com uma temática nacionalista a não ser admitindo que a realização dessa ambição nacional desemboca no universal? O fato é que Borges nunca se limitou ao

caráter pitoresco ou popularesco do tema nacional. Jamais se rendeu unicamente à cor local, a pesar de sua galeria de “gauchos” em duelos de faca, paixões tangueras, pampas infinitas e guerras civis desprovidas de sentido que de maneira constante aparecem nos seus contos. Lendo as obras iniciais de Borges, ficamos com a impressão de que o autor se propõe um projeto de amplitude político-cultural que nunca esperaríamos no Borges posterior - politicamente desiludido e cético. Em seu principal ensaio **“El tamaño de mi esperanza”**, o autor se dirige em forma de manifesto a todos os compatriotas que se sentem “criollos” (não somente os “criollos” de sangue, mas todos aqueles que vivem e morrem pela pátria). Em seguida, o autor desdobra essa perspectiva, estritamente nacionalista, numa visão continental pan-americana que acaba se distanciando explicitamente do nacionalismo conservador e nostálgico – “el gauchismo” – para no final das contas afirmar que se trata de um “criollismo, sí, pero un criollismo que sea vehículo del mundo, del Yo, de Dios y de la Muerte. Quien sabe alguien me ayudaría a buscarlo (...)” A crítica alega que foi esse tom radical de nacionalismo juvenil dos primeiros ensaios - “El tamaño de mi esperanza”, “El idioma de los argentinos” e “Inquisiciones” - que fez com que Borges, já maduro, os excluísse de sua Obra Completa. Entretanto, comparando esses três volumes com os ensaios posteriores de Borges sobre a problemática nacional, como por exemplo “El escritor argentino y la tradición”, de 1932, notamos, sim, uma voz bem mais radical nos escritos dos anos 20, mas nenhuma diferença fundamental nos pontos de vista estabelecidos posteriormente. O Borges mais maduro e contido se considera um escritor herdeiro da literatura mundial, mas nem por isso abre mão de sua característica argentina, ou seja, ele é o

típico argentino pela pluralidade de vozes nacionais que criaram o seu sotaque particular e pelo seu olhar de periferia sobre as questões universais. No ensaio **“El escritor argentino y la tradición”**, Borges comenta a questão particular do cosmopolitismo argentino:

“Creo que los argentinos, los sudamericanos, en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene consecuencias afortunadas.” (1980: 222)

Ser argentino e reivindicar a tradição nacional significava assim para Borges habitar livremente toda a cultura ocidental.

Quando Xul Solar regressou a Buenos Aires em 1924, depois de 12 anos de peregrinação na Europa, chegou com uma sólida bagagem artística e intelectual. Em 1912, aos 25 anos de idade, embarcara num cargueiro com destino ao Oriente – primeiro passo para uma pretendida volta ao mundo. Encalhou, porém, na Europa e passou os anos que seguiram circulando entre Londres, Milão, Florença, Paris e Munique. Xul nasceu em 1887, filho do alemão Emílio Schultz, de Riga, e da italiana Augustina Solari, de Revereto. Foi batizado Alejandro Schultz Solari, mas em 1916 adotou o nome artístico Xul Solar. Além de espanhol, Xul falava inglês, alemão, italiano e francês fluentemente. E essas raízes internacionais certamente ajudaram a promover uma identificação instantânea com Borges que também vinha de uma família mista com origens inglesas e argentinas. Muitos anos mais tarde, em 1968, Borges escreveu uma elegia a Xul, em que considerava o amigo um dos

## O GESAMTKUNSTWERK MODERNISTA –A AMIZADE DE XUL SOLAR E JORGE LUIS BORGES

poucos dignos do adjetivo “cosmopolita”, merecendo, portanto, ser considerado um cidadão do universo. O nome de Xul era ‘lux’ de trás para frente, e Solar, além de uma outra referência à ‘luz’, a tradução de seu sobrenome Solari para a “panlengua” – uma língua universal inventada por ele mesmo que eliminaria as diferenças entre as línguas. Xul também inventou uma língua chamada “neocriollo”, ou “neo-creol”, destinada a ser a futura língua pan-americana, baseada em espanhol, português, inglês e alemão. Assim como Borges, Xul entendia a identidade nacional como um passo em direção a uma consciência universal, e certa vez escreveu que, para ele, o patriotismo significava “encontrar o supremo ideal de humanidade, praticá-lo e divulgá-lo sobre a Terra.” Neste sentido não havia contradição entre um projeto nacional de modernização, expresso, por exemplo, nas arquiteturas construtivas de Xul, e uma ambição transnacional que se iniciou na afiliação a idéias pan-americanistas e, posteriormente, partiu para um cosmopolitismo com fundamentos cósmicos e, às vezes, místicos. Para transitar entre o nível histórico e nacional e o nível cósmico e universal, era fundamental a criação de uma língua utópica: pan-americana, como o “neocriollo”, universal, como a “panlengua”, ou visual, baseada na simbologia de uma longa tradição esotérica – cabala, astrologia, tarô –, mas com uma finalidade de comunicação moderna, como nas linguagens gráficas de Xul.

Em muitas aquarelas de Xul, encontramos exemplos de suas experiências lingüísticas. Ele chegou a editar uma tradução para “neo-criollo” do livro de poesias *Stufen* do escritor alemão Christian Morgenstern. O interesse pelas línguas era apenas uma das afinidades entre Xul e Borges e a idéia de criar uma língua pan-americana unida pode ser vista como uma versão radical das modificações que Borges se permitia para adaptar a ortografia castelhana à oralidade argentina. Beatriz Sarlo sugere entender essas línguas artificiais como respostas dos artistas à pluralidade heterogênea das influências lingüísticas sobre o espanhol regrado, devida às ondas de emigrantes que dominaram a realidade cultural de Buenos Aires nas primeiras décadas do século

XX.

No conto “*Tlön, Uqbar y Orbis Tertius*”, do livro *Ficciones*, encontramos uma outra versão humorística do pan-creole de Xul Solar, cuja finalidade era criar termos compostos como em alemão, não possíveis em espanhol comum. Na descrição da *Ursprache* de Tlön podemos ler: “No hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que seria en español lunecer o lunar. Surgió la luna sobre el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. Upward, behind the on streaming it mooned (Borges, 1980. Vol.2: 414)”.

### Expressionista e místico

A criatividade de Xul Solar parecia não ter limites. Entre suas invenções destacamos um xadrez tridimensional, um piano redondo e muitas outras curiosidades. Numa entrevista concedida ao **Mundo Argentino** em 1951 e posteriormente citada por Aldo Pellegrini, Xul se autodefine:

“Sou o campeão mundial de um jogo que ninguém conhece ainda: o panxadrez; sou mestre de uma escrita que ninguém leu ainda; sou criador de uma técnica, de uma grafia musical que permitirá que o estudo do piano, por exemplo, seja possível num terço do tempo que hoje se leva para estudá-lo. Sou diretor de um teatro que ainda não funciona. Sou o criador de uma língua universal: a panlíngua, de base numérica e astrológica, que contribuirá para que os povos se entendam melhor. Sou o criador de doze técnicas pictóricas, umas surrealistas, outras capazes de imprimir na tela o mundo sensorial, emocional, que produz no ouvido uma emissão musical. Sou criador de uma língua para a América Latina: o neocreollo, com palavras, sílabas, raízes das duas línguas dominantes: o espanhol e o português.” (Aldo Pellegrini em Alcalá, 1992: 232)

Um dos interesses que uniram os dois amigos era uma certa metafísica que não conflitava com a vontade de inovação e construção modernista. Já cedo,

Xul tinha, como Borges, estudado os escritos do metafísico sueco Swedenborg e o escritor inglês William Blake que podem ter sido as fontes de inspiração para os anjos que com frequência aparecem nos seus quadros pintados na Europa. Mas o estudo de Xul também incorporava a filosofia oriental, a astrologia e a teosofia, e autores como Jakob Böhme, Madame Blavatsky e Rudolf Steiner lhe eram muito caros. Voltou a Buenos Aires trazendo uma biblioteca que despertou a fascinação de Borges, que o considerava a mais completa de seu tipo na capital argentina. Talvez à luz disso seja compreensível uma irônica referência apócrifa no conto “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, do livro *La História Universal de la Infamia* (1935), em que se alega que uma das fontes do relato é o livro “Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischen Urtext uebertragen von Alexander Schulz. Leipzig, 1927”. Referências ocultas aparecem em toda a obra de Xul, especialmente à astrologia, que Xul chegou a praticar profissionalmente, à Cabala, ao I Ching – por Xul chamado de “san signos” – e ao Tarô, como caminhos para sua procura de um conteúdo espiritual na arte. Durante a estadia na Europa, foi esse o interesse que no início aproximou Xul dos pintores simbolistas e art-decô alemães do século XIX, como Arnold Böcklin, Jan Toorop e Fernando Khnopff, e de escritores como Alfred Kubin. Também entre os artistas da vanguarda contemporânea Xul encontrou um interesse similar pelo lado espiritual da arte, em particular nos trabalhos de Kandinsky e Klee. Xul bebia também livremente dos grupos expressionistas *Blaue Reiter*, *Brücke* e dos *Fauves* franceses. Os expressionistas alemães foram referências importantes para Xul, o que é compreensível, levando em consideração as afinidades filosóficas e estéticas. Entre os grupos da vanguarda europeia, os expressionistas e pós-expressionistas em particular tiveram impacto nos movimentos modernistas na Argentina e no Brasil. Como Mario de Andrade no Brasil, também Borges lia na juventude e simpatizava com os escritores expressionistas e caracterizava Xul como “expressionista judeu-alemão”. Como os expressionistas, Xul acreditava encontrar a verdade sobre o mundo aprofundando-se na espontaneidade do próprio artista. No gesto, o artista

expressava o ser do objeto como condição silenciosa atrás de sua percepção, consciência e individualidade.

### **Um Projeto Construtivista Pan-americano**

Xul começa seus estudos de pintura na Europa inspirado pelas pinturas de Franz Marc, mas logo encontra seu próprio olhar nas pequenas aquarelas e têmperas que, por sua secagem rápida, correspondem melhor a seu estilo. Entre 1916 e 1921, Xul fica visivelmente dividido entre a tendência simbolista/expressionista e a geométrica e cubista. Podemos observar, já então, seu forte interesse pelo design, pela cenografia e pela arquitetura, expresso em sua pintura que tem como tema construções e edifícios semelhantes aos do arquiteto catalão Gaudi.

Outro traço que se manifesta, nesse mesmo período, é a mistura de textos e imagens ou, como ele mesmo dizia, a “união dos poemas visuais e das pinturas verbais” realizada na integração entre números, letras, palavras e frases usadas como elementos visuais no quadro. É aqui que encontramos os primeiros exemplos da linguagem inventada por Xul chamada “neocriollo”, como por exemplo no quadro: “Fluctua navesierpe por la extensión iscornake”. Tanto a invenção das línguas “neocriollo” e “panlengua” quanto a elaboração de diferentes sistemas semânticas da pintura, ou seja, de sistemas gráficas que unissem letras e iconografia visual em diferentes linguagens pictóricas, expressavam a vontade comunicativa de Xul Solar no esforço de criar uma linguagem universal, precisa e simples. Transformar as imagens em escritas possibilitava a expressão plástica de conteúdos espirituais em realizações arquitetônicas e plásticas de intervenção visual, o que filia o trabalho de Xul à tradição teosófica de Rudolf Steiner e, simultaneamente, ao modernismo funcional de BauHaus.

Em 1920, Xul expõe pela primeira vez em Milão, onde um episódio ilustra a atitude anarquista do pintor: diz-se que um famoso colecionador, decidido a comprar duas das aquarelas de Xul, ouviu do pintor, surpreso, a seguinte

## O GESAMTKUNSTWERK MODERNISTA —A AMIZADE DE XUL SOLAR E JORGE LUIS BORGES

exclamação: "Como pode um colecionador de gosto refinado comprar tamanho lixo?" Xul, é certo, nunca foi um sucesso comercial. No ano seguinte, mudou-se para Munich onde conheceu Paul Klee e, nesses primeiros anos da década de 20, evoluiu a olhos vistos em sua linguagem geométrica, dialogando não só com Klee, mas também com o suprematismo construtivista de Malevitch e com Kandinsky, cujo livro, *O conteúdo espiritual da arte*, estudou com fascinação. Tematicamente predominam ainda, nessa época, suas figuras míticas extraídas de tradições arcaicas ou mágicas, como o culto egípcio de Osíris e as figuras astecas de Tlaloc que abrem espaço, eventualmente, a representações de cidades modernas e funcionais que lembram as experiências do funcionalismo e do construtivismo.

Notamos em diversos quadros de Xul - os de seus últimos anos europeus - citações de símbolos pan-americanos e referências saudosas à Argentina, em particular à cidade de Buenos Aires. E assim como o uruguaio Torres-García que retornou a Montevidéu nos anos 30, fundando o Centro Construtivista Escuela del Sur, Xul já procurava, uma década antes, inspiração no passado mítico de países latino-americanos como México e Peru; já que a parte austral do continente - Argentina e Uruguai - não havia preservado qualquer cultura significativa pré-colombiana a alternativa era apropriar-se dos símbolos da geometria e dos mitos das culturas indígenas de outros lugares como fundamento para um pan-americanismo construtivo de orientação universal. Vale notar, entretanto, que o construtivismo de Xul, que conheceu Torres-García em Buenos Aires e chegou a fazer seu mapa astral, também se fundamentava num otimismo tecnológico modernista, visível nos traços funcionalistas de suas arquiteturas e imagens urbanas, incorporando a seus quadros meios de transporte modernos como bondes, navios e aviões. O resultado era uma mistura fascinante de referências míticas e ficções tecnológicas, de seres primitivos e fantásticos e formas abstratas e geométricas que recriavam o espaço figurativo da cidade sobre uma geometria tecnológica abstrata povoada de poderosos ícones simbólicos, tais como as freqüentes bandeiras.

Mas nas representações de Buenos Aires Xul era, num certo aspecto, muito diferente de Borges, já que não se interessava pelas dimensões nostálgicas da história urbana. Borges sempre partiu de fragmentos de suas lembranças infantis de uma Buenos Aires das "orillas", dos arrabaldes, das fronteiras onde o urbano se comunica com o espaço aberto dos pampas; a modernidade com a história; o local com o infinito; o nacional com o universal. Nessas paisagens limítrofes uma esquina poderia transmitir uma experiência de eternidade, assim como acontece no fragmento "sentirse en muerte" do livro *"Historia de la Eternidad"*. Para Xul, a possibilidade transcendente da cidade estava na dinâmica da revolução tecnológica dos meios de transporte e da comunicação, nas rápidas mudanças da paisagem urbana, na arquitetura e na vida flutuante das ruas. A arte era, como a arquitetura, uma intervenção nas possibilidades da experiência em que memória, convenção e utopia se confrontavam. Xul se achava capaz de liberar a energia primordial das figuras primitivas através da geometrização das formas sensuais. Borges chamava-o de "realista" e explicava:

"Compreendia ou, mais exatamente, sentia que o que chamamos de realidade é o que subsiste de antigas imaginações. Nós aceitamos uma estrutura de governo, e a verdade é que essa estrutura foi fixada em outra ocasião. Estamos ligados a um idioma, e a realidade é que esse idioma tem suas raízes em outros povos. E fingimos crer que este mundo complexo e em grande parte estranho em que vivemos é a realidade. Xul sabia que esta realidade se modifica sem cessar e acreditava que sua missão consistia em provocar-lhe uma revolução contínua." (Alcalá, 1992: 228-9)

Durante os anos 30, observa-se uma mudança nos temas de Xul em direção a um mundo mais utópico e imaginário. Uma mudança talvez causada pela queda do presidente radical Irigoyen. Entre 31 e 33, Xul pinta uma série de aquarelas de países imaginários e paisagens fantásticas que poderiam ser ilustrações às cidades invisíveis de Ítalo Calvino. Nesses mundos possíveis, ainda

encontramos referências positivas à tecnologia do mundo moderno, aos bondes e aos aviões, mas agora em vultos humanos, em corpos modificados tecnologicamente ou em cidades voadoras ou flutuantes. Quadros como "Ciudad Lagui" (1939) ou "Vuel Villa" (1936) mostram uma imagem iluminada e utópica de uma urbanidade humana em harmonia com a natureza. No entanto, predomina na maior parte dos quadros um tom pessimista, como em "Bordes del San Montes" (1944) ou "Fiordo" (1943), que esboçam um mundo deserto, hostil e escuro. O traço comum entre esses mundos imaginários é que ambos se referem a uma possibilidade de comunicação entre o terreno e o metafísico explicitamente representados por escadas que unem a terra e o céu. Borges pode ter se inspirado no quadro "Trogloditas", de 1949, para seu conto "O Imortal" do livro *El Aleph*. Mas, na verdade, muitos outros universos claustrofóbicos pintados por Xul nessa época podem ter inspirado a literatura fantástica do escritor.

Na década de 50, Xul volta aos projetos arquitetônicos propondo, em esboços, uma série de fachadas de edifícios modernos e conjuntos imobiliários para serem construídos sobre palafitas no delta do Rio Paraná, periferia de Buenos Aires, área do Rio "Tigre" onde ele próprio tinha uma casa ("Projecto fachada de Buenos Aires"). Ele passa a combinar mais profundamente seus "poemas visuais e imagens verbais", através da elaboração de sistemas de signos visuais. Cria 5 metalinguagens figurativas para comunicação visual nas quais para cada figura ou símbolo corresponde uma letra, uma sílaba, uma palavra ou uma frase, permitindo, assim, que o texto invada a linguagem.

Xul chamava essas semiologias ideográficas de "pensiformas" ou de "grafias plastiutíles". Nessa última fase da pintura de Xul, está expresso seu forte desejo de fazer as imagens se comunicarem com as palavras, assim como os sons com as cores, os símbolos com as idéias e as figuras com os signos fundamentais. Xul procurava um sistema de correspondências para demonstrar como um signo chega a criar um sentido. É sob esse prisma que devemos entender a pluralidade dos interesses de Xul e o gesto artístico que permeou

toda sua vida, dando às suas múltiplas atividades um caráter poético como se elas fossem mosaicos de uma grande obra de arte, uma verdadeira Gesamtkunstwerk, não só pela versatilidade do artista, simultaneamente poeta, lingüista, inventor, pintor, músico, astrólogo, místico, pedagogo e muitas outras coisas, mas pela vontade de unidade de expressão. Uma obra que apesar de seus objetivos metafísicos extravagantes sempre foi permeada por uma auto-ironia e um senso de humor altamente libertadores. É difícil imaginar um personagem que expresse melhor que Xul Solar a complexidade e a liberdade embutida no projeto da vanguarda modernista latino-americana, conciliando todas as tendências contraditórias de um projeto que ora se entendia como transcendental, cósmica e universal em comunicação com os fundamentos da humanidade, ora modernizador, construtor e historicamente comprometido com o destino da nação, da cidade e do povo.

#### **Bibliografia:**

- Borges, J. L. *Prosa Completa I-II*. Barcelona. Bruguera: 1980
- \_\_\_\_\_. "Homenagem a Xul Solar" in Alcalá, M.L. & J. Schwartz. *Vanguardas argentinas – anos 20*. Iluminuras. São Paulo:1992.
- Gradowczyk, M. *Xul Solar*. Buenos Aires: 1994.
- Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Borges, um escritor de las orillas*. Buenos Aires. 1994



## GLOSARIO DE LA VANGUARDIA MARTINFIERRISTA

(LA SELECCIÓN DE LOS AUTORES, SUS DATOS BIOGRÁFICOS, LAS OBRAS CONSIGNADAS, Y DEMÁS NOMBRES Y CONCEPTOS, SE BASAN, POR UN LADO, EN LA COLOCACIÓN DE CADA UNO EN EL PANORAMA LITERARIO E INTELLECTUAL DE BUENOS AIRES EN LOS AÑOS 20 Y 30; Y, POR OTRO, EN LA RELACIÓN QUE ESPECÍFICAMENTE HAYAN SOSTENIDO CON EL GRUPO CONJUGADO EN TORNO AL PERIÓDICO MARTÍN FIERRO.)

**Boedo:** Avenida periférica del Buenos Aires del '20, en un barrio fabril. Da nombre al grupo de escritores de tendencia socializante, definido en oposición al de Florida. Trataban de hacerse eco en su literatura de las nuevas preocupaciones del proletariado, interesándose la obra de arte en su contenido y como instrumento de transformación de la sociedad, de aquí que la producción se de en el marco del realismo-naturalismo y la llamada literatura de tesis, dando por resultado textos morales y sentimentalistas, con resoluciones positivas, despojadas de conflicto. Se declaraban seguidores de la literatura rusa (Dostoievsky) y la revista *Clarité*. Sus órganos de difusión fueron las revistas *Dinamo*, *Extrema Izquierda*, *Los pensadores*, *Claridad*, *La campana de Palo*, *La revista del Pueblo*, entre otras, y la editorial "Claridad". Algunos de sus integrantes fueron Alberto Ghirardo, Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, los hermanos Gonzalez Tuñón y Leónidas Barletta.

**Borges, Jorge Luis:** (1899-1986). Poeta, cuentista y ensayista argentino. Colaboró en innumerables periódicos y revistas. Participó en los movimientos más importantes de su época y fue el principal fundador del ultraísmo porteño. En 1921 regresa de España con ansias de renovar el campo estético de lo que él veía como una llana Buenos Aires, cambio signado por el ultraísmo imperante en Madrid. Entre sus obras están *Fervor de Buenos Aires* (1923), poemas de la época, donde se redescubre la ciudad en tanto el poeta mismo la va construyendo como espectador, y en los que la recuperación de lo tradicional y lo criollo, el malevaje y el tango, se hace desde una perspectiva renovadora y al rescate de lo permanente. Luego publica *Luna de enfrente* (1925) donde incorpora argentinismos. De la misma época son *Inquisiciones* (1925), y *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos*

(1928). Es, por supuesto, una instancia modélica tanto de la vanguardia, como de la literatura argentina posterior.

**Buenos Aires: década del '20:** Escenario en que se ancla la labor de los vanguardistas y el contexto que provee los materiales de su propia transformación. Ante la renovación política, la consolidación del radicalismo, la incipiente democracia, todo parece propicio para romper con viejos esquemas. Es una ciudad en proceso de modernización arquitectónica y cultural. Buenos Aires ya es una cosmópolis en la que conviven varias lenguas y culturas a raíz del gran caudal inmigratorio. Pero estas transformaciones parecen no tener eco en el campo artístico, según los jóvenes intelectuales. De aquí que más allá de las diferencias que tendrán los sectores renovadores todos coincidiesen en la necesidad de propiciar el cambio, aunque no desconocieran las tensiones que deparaba: se cruzaban las esperanzas de posguerra, el anarquismo, el socialismo, Hollywood, el jazz, el tango de malevaje. Se da un doble movimiento de pérdida y reparación desde una nueva perspectiva. La condición de puerta a Europa y el hecho de que los jóvenes de buenas familias porteñas realizaran viajes transoceánicos, sigue proporcionando el contacto con los movimientos que influirán en la renovación del campo artístico local.

**Fernández, Macedonio:** (1874-1952). Poeta, cuentista, novelista argentino y abogado. Mayor que los jóvenes vanguardistas. Influyó en ellos con su humorismo sarcástico, a la vez que expresaba la ruptura sintáctica y la fragmentación temporal que ellos festejaban. Es a partir de su contacto con este grupo que su obra es difundida, publica en 1928 *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Tras la insistencia de Borges y Marechal. Sus colaboraciones en Proa serán reunidas en

*Papeles de Recienvenido* (1929). También participa en Martín Fierro y Revista Oral.

**Florida:** Calle céntrica, elegante y comercial, propicia al ocio. El llamado grupo de Florida tenía el cosmopolitismo, la novedad, el arte puro y apolítico como estandartes. Haciendo del humor y la ironía un arma crítica y se identificaban estéticamente con las vanguardias europeas (Apollinaire, Gómez de la Serna y Marinetti). Sus órganos de difusión fueron las revistas Prisma, Inicial, Proa, Martín Fierro (2ª etapa), Revista Oral en el Café Royal Keller, Valoraciones, Sagitario, entre otras, y la editorial “Proa”. En el grupo se encontraban Borges, Gironde, Evar Méndez, Conrado Nalé Roxlo, Córdova Iturburu, Alberto Prebisch, Ricardo Güiraldes, Brandán Caraffa, Norah Lange, Francisco Luis Bernárdez, Gonzalez Lanuza, Leopoldo Marechal, entre muchos otros.

**Gironde, Oliverio:** (1891-1967). Poeta argentino y abogado. De excelente posición económica, siempre realizó viajes a Europa que lo pusieron en contacto con las nuevas estéticas. Es el principal referente de la vanguardia de los 20. Colabora en el periódico Martín Fierro dándole su impronta personal, escribe su manifiesto, incluso llega a financiarlo. Se destaca su labor de difusión del arte local en el extranjero, una de las razones que lo alejan de Martín Fierro. En 1943, con su mujer Norah Lange, realiza un viaje por Brasil, donde se ponen en contacto con el ya disperso grupo del modernismo brasileño. Continúa produciendo y divulgando su obra hasta que en 1961 un accidente lo obliga a una trepanación de cerebro. Muere el 24 de enero de 1967. En su obra poética (*20 poemas para ser leídos en el tranvía*, publicada en Francia, 1922; *Calcomanías*, 1925; *Espantapájaros*, 1932; *En la masmedula*, 1954 y sucesivas publicaciones) pueden verse elementos futuristas y dadaístas,

hay en ella un fuerte gesto desacralizador tanto del Arte y la Religión, en general a través de la presencia del sexo y el cuerpo; se combina cierta visión nihilista con el humor por momentos agresivo o absurdo, que le es característico. Siempre presente está la problemática de la ciudad moderna como una forma de la mirada: urbana y estética. En toda su producción se pronunció contra la moral social imperante y la pacata intelectualidad porteña, vehiculiza así una ruptura más visible que sus congéneres con respecto a la generación precedente.

**González Tuñón, Raúl:** (1905-1974). Poeta argentino. Se caracteriza por su temática urbana. Cercano al grupo de Boedo, comenzó colaborando en Martín Fierro y otras publicaciones de la vanguardia. Junto con Nicolás Olivari (1900-1966) son las figuras más difíciles de identificar en uno u otro grupo. Se destacó también por sus actividades políticas, sobre todo durante la Guerra Civil Española. De sus obras de la época cabe destacar *La musa de la mala pata* (1923), *El violín del diablo* (1926), *Miércoles de ceniza* (1928), y *La calle del agujero en la media* (1930), de innovación formal.

**Güiraldes, Ricardo:** (1886-1927). Escritor argentino. Participa de la vanguardia en sus primeros momentos al fundar, junto con Borges, la revista Proa, luego se distancia del grupo. Fue uno de los divulgadores en Buenos Aires de las nuevas corrientes estéticas, tras sus viajes por Europa. Es otro de los referentes maduros que la nueva generación respetaba, sintetizaba la experiencia modernista con el espíritu joven. En 1925 reedita *El cencerro de cristal* que en 1915 había arrojado a un aljibe ante la nula acogida del público, donde da “prioridad a lo que es vital, sobre lo que es académico”, acorde a la sensibilidad vanguardista. Se destacó por su literatura de tono gauchesco: *Don Segundo Sombra* (1926).

## GLOSARIO DE LA VANGUARDIA MARTINFIERRISTA

**Lange, Norah:** (1906-1972) Escritora argentina. Se vincula desde temprano, junto con sus hermanas, con el grupo martinfierrista, en las reuniones diurnas que se realizan en la casa de la familia Lange. Borges prologa la primera edición *La calle de la tarde* (1925). Colabora en varias publicaciones, y asume el rol de 'musa' de la vanguardia. Su obra incorpora elementos ultraístas y escatima lo corporal y lo sensible haciendo una poesía aceptable para una mujer 'decente'. *El rumbo de la rosa* (1930) es su tercer libro de poemas. En 1926 publica *Los días y las noches*. Conoce a Oliverio Gironde, con quien se casa en 1944, pasando a aconsejarla él en materia literaria; típica 'pareja vanguardista' que conjuga fortuna y talento: realizan viajes a Europa, y se ponen en contacto con otros movimientos de vanguardia latinoamericanos.

**Lugones, Leopoldo:** (1874-1938). Poeta, prosista y ensayista argentino. Representa, junto con Manuel Gálvez, Evaristo Carriego, Baldomero Fernández Moreno y otros, la estética modernista, simbolista y decadentista cultivada por Rubén Darío que los vanguardistas querrán abandonar. Sus poemarios *Los crepúsculos del jardín* (1905), *Lunario sentimental* (1909), y su novela *El ángel de las sombras* (1926) sirven como ejemplo. Al comienzo, tiene una relación de magisterio sobre los nuevos escritores pero luego comienza a ser víctima de sus críticas mordaces (es declarado 'muerto' en los clásicos y mordaces 'epitafios' del "Cementerio humorístico" de Martín Fierro) aunque, a la vez, le rindan 'homenaje' y reconozcan su talento.

**Marechal, Leopoldo:** Poeta, ensayista y novelista argentino. Otro de los tantos colaboradores de Martín Fierro. Los poemas de *Los aguiluchos* (1922), poseen un tono romántico; ya en *Días como flechas* (1926), *Odas para el hombre y la mujer* (1929), sus poemarios posteriores y *Adán Buenosayres* (1948, dedicado a sus amigos martinfierristas) es central la problemática metafísica y ontológica, combinada con la circunstancia argentina, por la que se destacará.

**Mariani, Roberto:** (1892-1946). Escritor argentino. Adscrito al pensamiento de izquierda, perteneció al grupo de Boedo con sus relatos de protesta social, algunos de ellos conforman *Cuentos de la Oficina* (1925). Aunque sus

temas son tratados por todo el boedismo se lo considera una excepción dado que, estéticamente, se separa del esquematismo realista-naturalista y se acercan al grotesco, haciendo uso de la ironía.

**Martín Fierro:** De 1904 a 1906 es un suplemento del diario La protesta de corte anarquista, cuyo director es Alberto Ghirardo y llevaba ese nombre. En 1919 salen tres números, del periódico conocido por Martín Fierro (1º etapa) dirigido por Samuel Glusberg y Evar Méndez, de tono antiyrigoyenista. En 1924, vuelve a publicarse con los subtítulos: "Segunda época" y "Periódico quincenal de arte y crítica libre"; cuenta ya con la presencia de Gironde quien le da personalidad y firma el Manifiesto aparecido en el cuarto número: de tono irreverente y humorístico, exalta la impronta juvenil y la novedad como parámetro del valor. Convivían en sus páginas diferentes estéticas de intención renovadora, influidas en su mayoría por el ultraísmo, y promotoras del criollismo urbano de vanguardia. Centrado en la publicación de poesía y artículos sobre literatura, incluía otros de y sobre pintura (Xul Solar, Figari, Norah Borges, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Raquel Forner, Juan del Prete), música (rehabilitación del tango, atracción por el jazz), escultura, cine y arquitectura (Vautier y Prebisch), de carácter general, sobre artistas en particular o reproducciones de obras. Martín Fierro era, así, un espacio de divulgación del nuevo arte argentino en el medio nacional e internacional y receptor de las novedades foráneas. Es el órgano más revolucionario de la "nueva sensibilidad" y parteaguas en la cultura argentina que comenzó a aceptar el arte 'moderno' en sus viejos círculos consagratorios. Desde el n° 17 al 36 sus codirectores son Evar Méndez, Gironde, Bullrich y Prebisch. En noviembre de 1927 y con el n° 45 en las calles, Evar Méndez, único conductor desde el n° 36, decide terminar con la publicación, al negarse a dar apoyo a Hipólito Yrigoyen, candidato a la presidencia.

**Méndez, Evar:** (Evaristo González. 1888-1955). Poeta rubeniano. Reconoce la necesidad de renovación del campo artístico. Con su madurez, es el ejecutor y guía de la fuerza de la nueva generación, siendo director del periódico Martín Fierro.

**Polémica Florida-Boedo:** A través de acusaciones y respuestas mordaces aparecidas en las revistas de uno y otro, los grupos de escritores plantearon una discusión que signará el campo intelectual de la época: enfrentando las ideas de 'arte puro' y 'arte comprometido', 'vanguardia artística' y vanguardia política'. Mariani la resume como: "Florida/ Boedo, Vanguardia/ Izquierda, Ultraísmo/ Realismo". Aún así, los escritores solían colaborar en publicaciones del grupo contrario, incluso haciendo las críticas a través del propio campo al que se atacaba.

**Prisma:** Revista mural ("Cartelón que ni las paredes leyeron", según Borges), consiste en una proclama de 1921, fundada por González Lanuza, Guillermo Juan, Borges, Norah Lange y Francisco Piñero; y ,una segunda, a la que se suman Guillermo de Torre y Adriano del Valle. Considerada la primera publicación de la vanguardia porteña tiene carácter de manifiesto. Se proponía romper con las convenciones tanto gramaticales como estilísticas, del rubenismo y el anecdotismo.

**Proa:** Una de las más importantes revistas de la vanguardia. Especie de continuación de Prisma, se destaca su vindicación del ultraísmo. En su fase inicial, desde agosto 1922 hasta el tercer número en 1923, es un trifolio; sus responsables son Borges, González Lanuza, Guillermo Juan y Francisco Piñero. Gozaba de las colaboraciones de Macedonio Fernández y Cansinos-Asséns. En la segunda época, desde agosto de 1924 (dirigida por Borges, Güiraldes, Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz) la revista adquiere un tono más académico. En 1925, Güiraldes se separa de la dirección, sólo se publicarán tres números más, quince en total, hasta 1926. La revista congrega a colaboradores de diferentes tendencias, intentado formar un 'frente único de vanguardia' y propiciando un intercambio fluido entre los grupos.

**Ultraísmo:** Es la estética que, en sus comienzos, promovieron las diferentes revistas de vanguardia, oponiéndola al modernismo cultivado por Lugones y demás epígonos de Darío. Borges toma contacto con el grupo ultraísta español en su viaje a Europa (Rafael Cansinos-Asséns es uno de sus fundadores) y a su vuelta lo difundirá y adaptará a la realidad porteña. Sus prin-

cipios son definidos por él mismo en 1921 para la revista *Nosotros*, donde en 1922 aparece la primera antología de poetas ultraístas: "1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2) tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3) Abolición de los trabajos ornamentales, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4) Síntesis de dos o más imágenes, en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia". Con variaciones, estos elementos serán definitorios de la poética de la generación.

**Xul Solar:** (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari- 1887-1963). Pintor, inventor, poeta, músico, titiritero, astrólogo argentino. Entre 1911 y 1924 recorrió Europa y tomó contacto con las vanguardias artísticas (Picasso y Modigliani). En 1916 conoce en Florencia al pintor argentino Emilio Petorutti, con quien acuerdan el cambio de nombre: ambos serán íconos de la renovación del arte plástico. Expone en Milán en 1920. En 1924 regresa a Buenos Aires. Se relaciona con el grupo vanguardista, y entabla amistad con Borges; hasta 1927 colaboró como ilustrador en *Martín Fierro*. Pinturas como *Biombo* (1921), *Jefe de serpientes* (1923), *Doce escaleras* (1925), *Muros y escaleras* (1944), muestran la importancia de la temática de la ciudad modernizada y en relación con el cosmos o combinada con problemáticas latinoamericanas. Si bien pueden encontrarse elementos surrealistas, cubistas y del expresionismo alemán, logra un lenguaje propio con la inclusión de iconografía precolombina y signos cabalísticos y esotéricos. Recurriendo a la mezcla, aspiraba a romper todo lenguaje ya codificado y estatizado: crea el neocriollo, cambia el ajez, el código musical, etc.







*Imagen: Cabelo*

# Dossier

Investigations

Notes

-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----



---

# NARRACIONES DEL YO

---

---

## Escritas de si

Os textos deste dossier operam com uma subjetividade que se vê, nesse movimento de auto-reflexão que é próprio da modernidade, radicalmente fraturada. Sloterdijk, citado por Antelo, fala de uma iniciação da humanidade no exterior absoluto, esse horizonte silencioso que é o impensável, essa catástrofe das esferas de proteção do indivíduo que é o encontro com o Outro. Ao mesmo tempo que surge como condição de possibilidade do conhecimento, o sujeito descobre na sua margem e entremeada na sua própria trama uma “parte de sombra” (Foucault).

Encontramos a percepção dessa dissonância radical em Shopenhauer e Freud. Shopenhauer aceita a herança de Kant: sua descoberta de que as determinações espaço-temporais da experiência podem deduzir-se inteiramente do sujeito. Mas, indo um passo além, testemunha que o mundo não é apenas representação, mas também vontade: pulsão, força, aquilo que não tem fundamento, desejo cego, irresistível – o estranho familiar, explorado em toda sua ambivalência por Freud. “Esse Unheimlich não é em realidade nada de novo ou de estranho, mas algo que é para a vida psíquica há muito tempo familiar, e que só se tornou estranho pelo processo do recalque. A relação com o recalque nos esclarece agora a definição de Schelling segundo a qual o estranho seria algo que deveria ter ficado na sombra, mas veio à luz” (Freud).

Desde a literatura romântica, a subjetividade cindida busca ser remendada. Costurada em torno de acontecimentos biográficos pelo subjetivismo, a escrita procura recuperar a completude perdida do eu. Num mesmo movimento, porém, escancara-se o travestismo (Butler) subvertendo a distinção entre interior e exterior numa desconstrução da identidade. É essa subversão que Garramuño identifica na poesia de Ana Cristina César: a escrita de si não como ocultamento do eu ou como espelho da vida, mas enquanto encenação do desejo como deriva e movimento. Tem-se, assim, um sujeito do desejo em vez de um sujeito da verdade.

Aventurando uma hipótese, podemos assinalar o vínculo entre o que Adrián Cangi define como uma herança irreconciliável entre Barón Biza pai e filho e o título selecionado por Osvaldo Baigorria para seu ensaio: Uma curiosa linhagem. O retra-

---

to de família que Cangi nos apresenta, combinando o vitalismo e o monstruoso, transforma-se num auto-retrato, talvez mais melancólico ou acidioso, no caso de Ema Barrandeguy. Mas ambos assinalam um ponto, e para isso constróem suas respectivas genealogias familiares ou religiosas, de dissolução, focalizam uma fenda onde as tranqüilas ou tempestuosas potências de dissolução se mostram.

Seria possível uma nova poética da expressão sem as ilusões românticas?, pergunta Denilson Lopes. Os textos deste dossier indicam que sim. Eles assinalam um movimento em direção a algo que, como diz Bataille a respeito do informe, não seja nem um tema a ser transformado em símbolo, nem uma unidade a ser reduzida a um conceito, mas uma operação que ponha em ação uma desclassificação radical. Nessa dissolução, atinge-se o âmago da linguagem e o artista, definitivamente marcado por seus abismos, dirá: “Aonde eu não estou as palavras me acham” (Manoel de Barros).

P. V.

---

## POR UMA CRÍTICA COM AFETO E COM CORPO

---

DENILSON LOPES

Agora, depois da publicação de dois livros em que a autobiografia foi decisiva para elaborar um tipo de crítica criativa, uma crítica que se legitima como análise, estudo, interpretação e, ao mesmo tempo, como criação, que escreve sobre e simplesmente é, gostaria de situá-la dentro de um quadro brasileiro. Mas, sobretudo, gostaria de apontar a pouca presença de uma crítica autobiográfica e sua possibilidade de mediação entre o literário e uma sociedade marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito.

Quando está em curso na universidade brasileira um processo geral de profissionalização e institucionalização, no que isto tem de um crescente aparato de avaliações, captação de recursos e adesão ao mercado, há certos saberes que se vêem cada vez mais à margem. Em meio ao surto quantitativo de artigos publicados e idas a congressos, a experiência do saber, ou melhor, o saber vivenciado parece ser o que menos interessa. São necessários métodos e metodologias, normas, fórmulas e slogans no frágil mercado intelectual brasileiro. É neste panorama favorável a uma certa mediania e competência profissional, de comentaristas e divulgadores, que deve ser entendida a provocação de uma crítica autobiográfica, inserida dentro de uma tradição ensaística.

Sem dúvida, a crítica literária e as ciências sociais no Brasil foram marcadas profundamente pelo ensaísmo. Talvez, muito mais do que tentativas de trabalhos sistemáticos, os ensaístas criaram discípulos e repercutiram no pensamento nacional, com leitores que ultrapassaram seu campo de especialidade, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Antonio Candido, entre outros. Com desculpas aos colegas filósofos brasileiros, foi o ensaio que gerou nosso pensamento mais potente, fecundo e profícuo, em que a posição do sujeito diante do mundo, dos embates de sua época, se misturam indissolu-

velmente com o objeto de estudo e de reflexão. Por ensaio, não entendo apenas uma forma em que o sujeito tem mais liberdade diante de seu tema, retomando a lição de Montaigne, colocando sua experiência como articuladora de idéias. Trata-se de um posicionamento teórico, que acaba sendo sufocado por diferentes desejos de cientificização na universidade brasileira, como se aí residissem solos mais seguros e capazes de fala e compreensão do Brasil. Trato de uma leveza que não foi sufocada pelo peso da reflexão sistemática.

Não pretendo fazer um mapeamento da crítica no Brasil, mas ressaltar um tipo de produção que tenciona os limites do ensaio clássico, forma elegante de seduzir o leitor, em que muitas vezes mostra uma aparência de simplicidade e esconde um pensar sofisticado.

Nesta abertura de possibilidades, poderíamos ver, entre a crítica literária e a história da cultura, esforços em produzir um ensaísmo que se rende a momentos narrativos sem perder o fio analítico, que encontra em metáforas espaciais, como a cidade e a viagem, possibilidades para um texto mais fluido, do olhar em deriva, como em *Tem Fantasma*, de Francisco Foot Hardman (São Paulo: Companhia das Letras, 1988), *O Brasil não é longe Daqui*, de Flora Süssekind (São Paulo: Companhia das Letras, 1990) e *Orfeu Extático da Metrópole*, de Nicolau Sevcenko (São Paulo: Companhia das Letras, 1992). Também poderíamos voltar a uma geração anterior, a autores com referências teóricas tão distintas como Silviano Santiago e Davi Arrigucci, que construíram obras ensaísticas. No caso de Silviano, o diálogo entre sua ficção e seus ensaios ainda está por ser analisado de forma mais articulada, não só por livros seus, como *Stella Manhattan* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), conterem ensaios, mas também por responderem

pela ficção a questões presentes na própria obra crítica, como nos romances *Em Liberdade* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981) e *Viagem ao México* (Rio de Janeiro: Rocco, 1995). Também Arrigucci tem interesse pela memória, pela experiência, pelo cotidiano, traduzidos no seu livro mais lírico, *Humildade, Paixão e Morte* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990), acerto de contas com Manuel Bandeira, que o coloca talvez como melhor estilista entre os herdeiros de Antonio Candido. Para ficarmos na mesma geração, poderíamos citar ainda a mistura de manifesto e ensaio realizada por Jomard *Muniz de Brito*, reeditada agora em *Atentados Poéticos* (Recife: Bagaço, 2002).

Falo também de uma outra constelação que vai radicalizar uma narrativa, não mais tão marcada pelas inovações na história cultural, mas pela leitura de Borges e Calvino, pelo fascínio por jogos de espelhos, labirintos, que sem perder a leveza do texto podem ser incluídos neste mapeamento de uma crítica criativa. Aqui me refiro a *Todas as Cidades, a Cidade*, de Renato Cordeiro Gomes (Rio de Janeiro: Rocco, 1994), *O Século de Borges* (Belo Horizonte: Autêntica: 1999), de Eneida Maria de Souza e, no caminho para a ficção, livros como o *Vão Transverso*, de Maria Esther Maciel (Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999), que termina com uma entrevista simulada de um especialista de Borges, e *Entre O Cristal e a Chama*, de Flávio Carneiro (Rio de Janeiro: Eduerj, 2001), que nos coloca na indissociabilidade entre leitura e escrita ao fazer nascer o escritor do leitor. O escrever se traduz numa materialidade, a partir do exercício cotidiano da leitura, do corpo de quem escreve. Ler é uma atitude diante do mundo. Talvez a sombra de Borges seja demasiada no final, quando a personagem sem nome do Leitor ensaia sem resultado sair dos labirintos textuais, evocando a dimensão solitária, trágica e moderna da escri-

ta e da leitura. No entanto, há uma brecha frágil, uma possibilidade que talvez se realize para além deste livro, do fascínio do texto para a experiência do leitor, da crítica para a narrativa. Não esquecendo que tanto Esther quanto Flávio possuem uma obra ficcional autônoma.

Talvez falte, além de Borges e Calvino, lembrar a recepção de uma crítica pós-estrutural no Brasil, sobretudo o trabalho de Barthes, feito por Leyla Perrone-Moisés, especialmente em *Texto, Crítica e Escritura* (São Paulo: Ática, 1978), por Roberto Corrêa dos Santos em *Modos de Saber, Modos de Adoecer* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999) e por Eneida Maria de Souza em seu recente *Crítica Cult* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002). Barthes talvez seja a senha que nos faltava para passar da narrativa na crítica para a questão da autobiografia. Tema que há um bom tempo virou moda e clichê, com uma quantidade enorme de trabalhos sobre a memória, desde os modernistas a autores jovens, passando pelo interesse pela crônica, pelas lembranças da guerrilha e o interesse pela obra de escritores como Pedro Nava. Aqui seria importante lembrar *Corpos Escritos*, de Wander Melo Miranda (São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Ed. UFMG, 1992), o jogo de espelhos entre *Em Liberdade* de Silviano Santiago e Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos, ou, mais recentemente, *Os Perigosos. Autobiografia e Aids* de Marcelo Secron Bessa (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002), que colocam de forma exemplar os impasses e limites do gênero. A autobiografia não pode ser pensada como simples confissão, mas como estratégia textual que mesmo na crítica busca um jogo afetivo entre leitor e texto. Como nas canções de amor e nos programas de auditório de confissões públicas de anônimos, a afetividade é forma de aproximação, não diria só de identificação ingênua, mas de

## POR UMA CRÍTICA COM AFETO E COM CORPO

jogos de sedução em que o fato de toda autobiografia ser uma construção, uma interpretação de si, não impede que nós leitores, especializados ou não, tenhamos uma atitude entre o bisbilhoteiro da vida alheia e o companheiro emocionado de caminhada.

Chegamos então ao nosso intento. Qual seria a resposta de nossa crítica a esta pulsão autobiográfica em tempos em que o sexo rei há muito virou espetáculo de milhões, em que qualquer amante de celebridade se julga no direito de contar sua estória, em que a internet é povoada por chats e diários públicos? Seria possível uma nova poética da expressão sem as ilusões românticas? Como Robbe-Grillet saudando o último Barthes como o futuro da prosa, haveria nesses textos ambíguos, entre narrativas de testemunho e autoetnografias, algo mais do que narcisismo?

Penso em três repostas possíveis a este dilema. *Ana Cristina César. Sangue de uma Poeta*, de Ítalo Moriconi (Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996), lançado pela coleção Perfis do Rio, texto de encomenda que ultrapassa os limites de uma mera apresentação de Ana Cristina César - “ensaio interpretativo. Esboço de interpretação de uma vida artística. Depoimento e perfil” (idem, 11) - e se traduz numa verdadeira autobiografia geracional, emocional sem ser piegas, sem os limites do preciosismo factual que poderia se exigir de uma biografia (idem, 20), tendo como guia a memória pessoal (idem, 22), sem medo do escancaramento confessional (idem, 42) que apresenta as próprias condições de escrita:

“É de Noite. Deito-me. Me pergunto se serei capaz de conjurar os fantasmas, vencer a preguiça, realizar a evocação. A face de Ana aparece, vejo suas mãos que gesticulam. Ela me toma pela mão. Vamos passar a noite juntos talvez. Por que será que este texto mexe tanto comigo?” (idem, 93)

Ao falar de Ana C., o mito, de Ana Cristina César, a contemporânea, Ítalo trata dos caminhos e descaminhos de uma geração entre o desbunde e a universalidade, a aventura pelos desejos e o profissionalismo. Entre o acadêmico que escreve a tese em fragmentos, *A Provocação Pós-Moderna* (Rio de Janeiro: Diadorim, 1994), o poeta que circulava em círculos estreitos e o antologista hoje popular, o autor do livro sobre Ana Cristina César deixa perguntas a

serem respondidas. Para além dos dilemas de uma geração, de uma voz e de uma herança femininas que unem as interlocutoras de Ana a sua futura leitora, o que mais se ressalta é a dificuldade existencial da escrita para quem se expõe ao mundo, não se recolhe. O reencontro com os anos 70, anos de formação do autor, se faz sem melancolia, mas com impasse. O suicídio não é uma resposta. “Esta é a minha vida./Atravessa a ponte./ É sempre um pouco tarde”<sup>1</sup>. Mas parece estar meio tarde para quê mesmo?

Fica uma última imagem: “E lá ficou Ana, tão longe, tão perto. Acenando para sempre seu lenço branco, de chapéu azul de palha, loura, linda, piscando marota aqueles cílios descoloridos no olho esquerdo, por trás das grossas lentes de míope.”<sup>2</sup>

Também de Ana C. fala José Castello em seu *Inventário das Sombras* (Rio de Janeiro: Record, 1999). Jornalista e biógrafo bem-sucedido, em contraponto a meras personalidades midiáticas, faz perfis biográficos de escritores, na maioria brasileiros e contemporâneos. No entanto, esses perfis não escondem um personagem que se vai construindo pelas conversas e encontros com tantos escritores. É de si que José Castello fala, ora mais, ora menos. Seu livro é um romance de formação disfarçado, de leitor apaixonado, que transita entre obra e vida, entre a imagem pública e os momentos da entrevista, como, por exemplo, o perfil de Manoel de Barros. Não raramente, o que acontece em torno à entrevista é mais importante do que o que é falado, recuperando o procedimento do New Journalism de contextualizar, dar um foco às narrativas em detrimento da mera informação seca e objetiva. Diferente do romance-reportagem, aqui é o jornalismo que se poetiza. O livro atrai o leitor pela curiosidade que este possa ter pelos biografados. De Clarice Lispector a Arthur Bispo do Rosário, vai se construindo uma trajetória, um rito de passagem, uma necessidade: encarar o que se é. Clarice anuncia logo no início ao autor ainda jovem, com sua voz inconfundível: “Você é muito medroso. E com medo ninguém consegue escrever” (idem 19). A luta contra esse medo atravessa a companhia de pessoas da mesma geração - Caio Fernando Abreu e Ana C - até chegar à figura borgeana de João Rath, jornalista que o ensinou a perceber o mundo, com um olhar atento ao detalhe e com uma

memória afetiva, mas nunca escreveu um romance. Este, o romance, viria para José Castello, com *O Fantasma* (Rio de Janeiro: Record, 2001), ainda aqui assombrado por escritores (no caso, Leminski). Também aqui é sabido o que fica do repórter, “que trabalha com fantasmas não com fatos” (idem, 11), um falsário (idem, 121). Entre Clarice, a não-escritora (idem, 25), e João Rath, o escritor sem livros, o corpo se faz texto, o livro se torna experiência. “Quando o leitor se apaixona por um escritor, o leitor se torna o escritor” (idem, 32). Mas ainda haveria tempo para esta aposta tardia na escrita?

Por fim, em *Porta-Retratos*, de Tereza Vara (São Paulo: Duas Cidades, 2001), cartas, trechos de diário e sonhos se misturam a leituras de Marilene Felinto, Adélia Prado e do filme “A Festa de Babette”, de Gabriel Axel, num sutil trajeto no feminino. Ao tornar indissociável sua biografia e o interesse intelectual, ao conjugar seus dois mestres, Antonio Candido e Roland Barthes, o que é afirmado, longe do mero narcisismo, é a visceralidade do ato de conhecimento. Não se trata da volta ao texto, mas de um alargamento da literatura e da crítica como fonte de criação. “Ler o que não se sabe, ler o que não existe” se aventura Teresa (idem, p. 25). Sem temer os riscos, seu corpo se configura no texto, para resgatar “a experiência do leitor no ato crítico da leitura”, “capturar nas malhas da leitura esse sujeito desconhecido do ‘eu’, fora do tempo e do calendário, mas ao mesmo tempo presente como expansão das diferentes identificações do ‘eu’” (idem, p. 29). Ética na leitura, discurso melancólico no que tem de suavidade, de crepuscular, um caminho que escurece devorando o caminhante, quando em breve não será mais nada. Diante da banalização da fala e do sexo, a intimidade pelo silêncio e pela sedução.

O leitor, digo, eu me pego surpreso: já é de todo impossível evitar a intimidade, ao descobrir que também “gostava da solidão e da minha companhia, sem ter que me ocupar com nada, apenas com o movimento do olhar para captar em pequenos flashes a mobilidade da paisagem que rapidamente se transformava, sem que eu pudesse, ao menos esfregar os olhos para verificar se tudo era real, verdadeiro” (idem, 61) “Você sabia por experiência própria como eu gostava de viver as histórias que inventava, era isso que complicava,

eu nunca sabia ao certo qual o limite” (idem, 144). Eu me apaixonara perdidamente e você sabia disto. Não podia evitar. Não posso evitar.

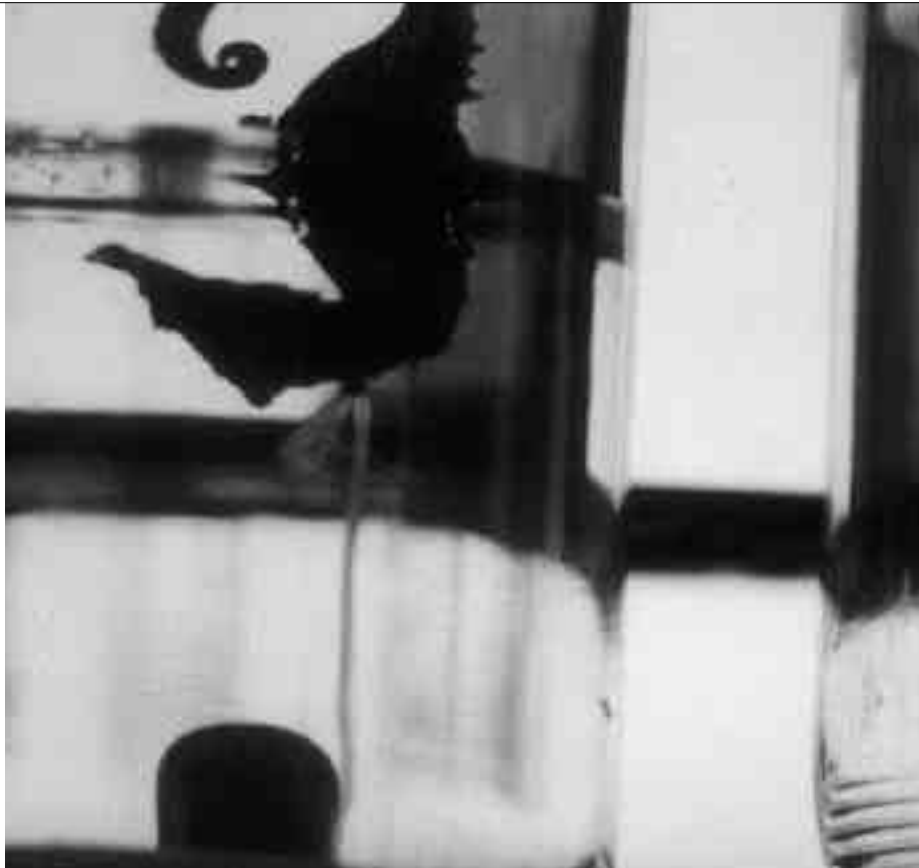
Longe de surtos (pseudo-)cientificistas, disciplinares, epistemológicos, porquês e justificativas, o que temos é o prazer do texto com sua fecundidade maior. Esses livros trazem um gesto maior de ficcionalidade à tradição conciliadora e elegante do ensaio e, em contraponto à espetacularização, fazem do desejo maior de auto-exposição a possibilidade sutil da voz do sujeito na crítica e na autobiografia um gesto de sedução para um público leitor consumidor voraz desse gênero. Trata-se de uma entrega ao leitor, como um presente demasiado delicado para ser falado, tocado, mas ainda assim compartilhado na distância da página, do livro, entre quem escreve e quem lê. Resta o fascínio do texto, e por que não dizer da estética, esta palavra que urge ser reinvocada. Por isso talvez o incômodo? Será sempre regressivo o discurso da beleza em meio a tantos temas que polarizam mentes e debates como multiculturalismo, exclusão social, globalização, virtualidade?

“Por que sempre volto ao começo de tudo, aqui neste lugar reduto de beleza, de afeto e de poesia?” (idem, 57). A pergunta de Teresa Vara fica sem resposta, mas o caminho se fez de toda forma.

1] CESAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. São Paulo, Ática, 1998, p. 35.

2] MORICONI, Ítalo. Ana Cristina César. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996, p. 19.

**SILVIANO SANTIAGO** é professor de Literatura Brasileira na UFF e, no presente momento, está cedido à UFRJ para coordenar o Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Recentemente foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), tendo organizado eventos em torno do conceito de "limites" (literatura e outros campos do conhecimento), literatura e mulher, literaturas africanas de língua portuguesa. No PACC, foi curador da exposição "Roland Barthes Artista Amador" e da mostra de filmes de Alain Robbe-Grillet. Tem vários livros publicados sobre crítica literária (dependência cultural, censura, pós-modernismo, minorias sexuais, etc.), sendo o último *Nas malhas da letra*, além de romances e livros de contos, como *Em liberdade*, *Stella Manhattan* (traduzido para o inglês e o francês) *Viagem ao México* e *Keith Jarrett no blue note*. Tem larga experiência de ensino em universidades norte-americanas e francesas. Entre os seus artigos mais recentes: "Lebensfreude und Macht", *Brasilianische Literatur de Zeit der Militarherrschaft* (1964-1984), Vervuert Verlag, "The Post-modernism debate in Latin America", *boundary 2*; "Os bestializados - Partes 1 y 2", *Literaturas de fines de siglo*.





## SILVIANO SANTIAGO, BERNARDO CARVALHO: NOVE NOITES EM LIBERDADE

DIANA I. KLINGER

A relação entre História e Literatura tem sugerido inúmeras análises na crítica brasileira e latino-americana, especialmente a partir dos anos 70 e 80, com o surto do memorialismo, do “romance-reportagem” e do romance histórico. Nesse contexto, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, tem se singularizado por utilizar estratégias que desconstruem esse modelo mimético de literatura dominante na época.

Hoje – digamos, mais ou menos, dos anos noventa em diante – o histórico parece ter deixado de ser um foco de interesse<sup>1</sup>, e em contrapartida o que predomina no romance é uma estética do espetáculo na qual “a referencialidade biográfica ou social pode ressurgir com nova roupagem, agora teatralizada” (cf. AZEVEDO, 2002). Em contraste com esse pano de fundo, aparece o último romance de Bernardo Carvalho, *Nove Noites* (2002), que retoma a aposta de ficcionalização do histórico, mas de forma que também consegue se desfazer dos clichês do realismo. Uma leitura conjunta de *Nove Noites* e *Em liberdade* parece-nos extremamente produtiva: este ensaio pretende apontar possíveis linhas de análise desse confronto<sup>2</sup>, pois ambos romances desafiam – de formas diferentes – os limites entre realidade e ficção, discurso literário e histórico, e os modos tradicionais de a literatura brasileira lidar com esses limites.

Tanto *Nove Noites* quanto *Em liberdade* desconstruem as estratégias da narrativa realista e propõem um jogo com o real, jogo que desafia os modos nos quais a cultura de massas “consume” realidade. É evidente que cada vez mais a cultura midiática promove uma “fome de real”<sup>3</sup>; no Brasil, o enorme sucesso do filme e do romance *Cidade de Deus*, por exemplo, testemunha essa fome pela “vida real”. *Cidade de Deus* é produto de uma pesquisa sociológi-

ca, de uma documentação, de um registro da vida na favela. Tanto *Nove Noites* quanto *Em liberdade* também se baseiam no documento e, no entanto, a relação destes romances com o real é diferente.

A diferença é clara se nos determos nos nomes. Enquanto no romance de Paulo Lins os nomes dos personagens não interessam (e aqui, paradoxalmente, qualquer semelhança com a realidade é pura coincidência)<sup>4</sup>, os nomes dos personagens dos dois romances que nos ocupam são sua pedra fundamental: o escritor Graciliano Ramos e o antropólogo Buell Quain. Sem esses nomes, ou seja, sem essa “semelhança com a realidade”, estes romances seriam ininteligíveis. No romance de Paulo Lins (que tomamos como exemplo do realismo contemporâneo), os personagens são protótipos, enquanto nos romances de Silviano e de Bernardo, pelo contrário, o que interessa é o nome próprio. Ao colocar a questão do estatuto do nome próprio na literatura, esses romances trabalham a relação do discurso literário com a História e a relação do ficcional com o real pela mediação da subjetividade. A esse respeito, a citação de Adorno de *Minima Moralia* no início de *Em liberdade* é altamente significativa: “A análise da sociedade pode valer-se muito mais da experiência individual do que Hegel faz crer. De maneira inversa, há margem para desconfiar que as grandes categorias da história podem enganar-nos”.

### Os sujeitos em questão

*Em liberdade* é um “diário” (ficcional) de Graciliano Ramos, uma espécie biografia-confissão que, segundo a leitura de Idelber Avelar, se refere alegoricamente ao “biógrafo” (Silviano): “las mismas ubicaciones históricas de

Santiago y de su personaje Graciliano se alegorizan mutuamente” (AVELAR, 2000, 198). A subjetividade de Silviano é aludida alegoricamente (ele se apresenta apenas como “editor” do manuscrito de Graciliano) e só pode ser recuperada pelo leitor contando com a sua bagagem de informação contextual. No caso de *Nove Noites* o personagem histórico “biografado” – o Bell Quain – e o narrador “biógrafo”, não se relacionam alegoricamente, mas sim metonimicamente. *Nove Noites* relata a pesquisa do misterioso suicido do antropólogo norte-americano Buell Quain na floresta brasileira no final da década de 30 durante sua estada com os índios krahô. A obsessão pelo suicídio do antropólogo no Xingu revela um trauma do próprio narrador, que teria convivido na infância com os índios: “a representação do inferno (...) fica no Xingu da minha infância” (p. 60). Na busca de dados sobre Quain, o narrador volta ao Xingu para ouvir o que os índios lembram do Quain. Mas não consegue nenhuma informação, e em troca é ele quem lembra da infância, quando acompanhava o pai nas viagens pelas suas fazendas de Mato Grosso e Goiás. Alegórica ou metonimicamente, em ambos textos a subjetividade do autor-narrador se coloca no texto através de um mergulho numa outra subjetividade com a qual o narrador estabelece um jogo. E em ambos casos o que relaciona essas duas subjetvidades é um trauma: o trauma dos intelectuais na ditadura, num caso, e o trauma da morte, no outro (trauma este que, como veremos, abrange vários aspectos: a infância, a sexualidade, a relação com o pai, o contato com os índios)

Dissemos que, ao se narrar a subjetividade do outro, faz-se referência à subjetividade do narrador/autor<sup>5</sup> e este procedimento se repete no interior do *Em liberdade*, no projeto de Graciliano de escrever um conto sobre Cláudio

Manoel da Costa: “Cláudio será Graciliano... O desespero dele, ao saber que todos os seus planos vão por água abaixo, porque não existe pujança para concretizá-los, é meu” (p.252). Em ambos textos, a exposição da subjetividade está mediada por uma estrutura complexa que desconstrói a possibilidade de se ler um suposto “sujeito confessional”.

Além de problematizar o discurso confessional, ambos romances recusam o discurso da vitimização. O “Graciliano” de *Em liberdade* se sente permanentemente incomodado com a situação de ser visto como herói-mártir, figura que se tornara lugar comum no memorialismo dos anos 80. A recusa de narrar a experiência do cárcere, e em troca narrar os dias em liberdade, afasta o romance daqueles escritos sob a “síndrome da prisão”, como Flora Süssekind nomeara o romance reportagem (cf. GARRAMUÑO, 1997, 119). Também em *Nove Noites* a figura do mártir está ausente, e o romance se desvia assim de uma trilha traçada por toda uma tradição de romances que mostraram o índio como vítima: Quarup, Maira, entre outros. Pelo contrário, no *Nove Noites* os índios exercem uma certa “violência” (psicológica) sobre os brancos, digamos que o encontro do branco com o índio constitui um trauma no romance.

### O trauma: passagem de ficção e realidade

No romance *Em liberdade*, Silviano Santiago faz uma reescritura que pode ser pensada como elaboração do passado, no sentido que Freud fala de elaboração do luto, como já assinalara Adriana Lisboa em relação a esse romance (2002)<sup>8</sup>. O retorno ao passado como local do trauma também aproxima Em

## SILVIANO SANTIAGO, BERNARDO CARVALHO: NOVE NOITES EM LIBERDADE

*liberdade* com *Nove Noites*: em ambos romances, uma experiência traumática se configura como uma máquina de tempo, que relaciona momentos da história nacional. Assim, a história do suicídio de Bell Quain acaba mexendo com o trauma do próprio narrador. Quando ele está no hospital acompanhando o pai no seu leito de morte, testemunha a última hora de um velho desconhecido, que ocupa a cama ao lado, e que está morrendo em solidão. O velho, no seu delírio, chama o narrador de “Bill Cohen”, confundindo-o com um amigo de juventude. Muitos anos depois, o nome de “Buell Quain” mencionado num jornal, traz no narrador a reminiscência daquele outro nome que ouviu pronunciar pelo velho. Mas não é o mesmo nome, o narrador o deixa bem claro: “de repente me lembrei de onde o tinha ouvido antes e, fazendo a devida correção ortográfica na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital” (p. 147) (...) “em momento nenhum deixei de desconfiar da possibilidade, ainda que pequena, de uma confusão ou de um delírio da minha parte. Podia ter ouvido errado, os meses que precederam a morte do meu pai foram especialmente tensos, e eu não andava com a cabeça no lugar” (p.153). Ou seja, a leitura do nome do antropólogo no jornal se torna disparador da experiência traumática, entendendo por ela “a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas que retornam mais tarde em flash-backs, pesadelos e outros fenômenos repetitivos” (CARUTH, 1996, 111).

A morte do pai, que ocorrerá estando ele ausente, apenas é relatada: “era o dia da minha partida. Minha vida seguiu o seu rumo. Meu pai morreu três meses depois. Fiquei três anos fora.” Até a própria sintaxe - seca, mínima - desloca a importância do fato da morte do pai. No entanto, se o narrador se torna - na imaginação do velho - um substituto de Quain, em troca o velho lhe oferece a possibilidade de testemunhar sua morte, no lugar da morte do pai, que ocorrerá quando ele já tinha partido. Essa troca de papéis (a morte do velho substituindo a do pai, a chegada do narrador substituindo a do velho amigo Quain) funciona como um deslocamento, que pode explicar por que o mistério da morte de Quain provoca uma obsessão, uma vez que ele

remete à cena misteriosa de primeira vez que o narrador vira um homem morrer e, é claro, ao mistério da morte silenciosa do pai. O narrador e sua irmã disputam a herança do pai com a última mulher dele, que acaba ficando com tudo: o pai só deixa aos filhos seu silêncio como herança. Como disse o testamento de Manoel Perna, único amigo de Quain no Brasil: “o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade” (p. 7)

Esse mistério (da morte de Quain e, segundo a nossa hipótese, também da morte do próprio pai) provoca uma obsessão no narrador, mas não pode senão ficar como mistério, buraco negro da narrativa. Assim, o testamento de Manoel Perna, o amigo que passara “nove noites” com Quain, que é um documento chave da pesquisa, no entanto, é escrito - inventado - pelo próprio narrador (segundo ele próprio confessa, quase no final do romance, desestabilizando completamente o estatuto de verdade dos fatos narrados). Ou seja, a “prova” principal, o fio narrativo da história de Quain, é declarada falsa “na cara” do leitor. E, apesar da decepção, o interesse se mantém, e até aumenta depois dessa revelação, pois o que interessa é mais a própria pesquisa do que alguma suposta verdade sobre Quain: interessa a relação do narrador com essa história e aonde ela o conduzirá.

A pesquisa sobre a morte de Quain vai construindo uma trama pseudo-policial no romance<sup>7</sup>, mas se revela menos como caminho em direção à verdade do que como elaboração do trauma, pois é o trauma da infância que aproxima afetivamente o narrador a Quain: “Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios (...) Mas se para Quain, que saía do Meio-Oeste para a civilização, o exótico foi logo associado a uma espécie de paraíso (...) para mim as viagens com o meu pai proporcionaram antes de mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno” (p.64). Quando retorna junto aos índios, como exigência da sua pesquisa, esse encontro é descrito como infernal. Ao se tratar de um trauma (ou seja, daquilo que não pode ser narrado, nem representado), é evidente por que

cada um dos documentos que o narrador encontra ao mesmo tempo que revelam, encobrem. As cartas que documentam aspectos da história teriam sido duvidosamente traduzidas, sobre elas se constrói o testamento, que sabemos falso. O narrador vai em busca do filho do velho que morreu no hospital, achando que esse velho poderia ter sido o fotógrafo amigo de Quain, mas quando o encontra, acha que seus traços se parecem não aos do velho, mas aos de Quain. Quer dizer, a escrita se torna totalmente paranóica (e isto é típico dos romances de Carvalho), ao ponto que nada mais parece confiável. A “realidade” da ficção se desmancha. “As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve” (p. 8), diz o narrador. Mas as armadilhas do texto, que transita entre o documentário e o ficcional, entre o subjetivo e o histórico, e mistura tudo, não oferecem ao leitor nenhuma possibilidade de confiar.

Assim como no romance de Silviano o passado não deixa de retornar (na estrutura em abismo, na qual um tempo contém o passado e o futuro), em *Nove Noites* retornam os rostos, as lembranças, as experiências. Lacan considera o trauma como des-encontro com o real: o real que não pode ser representado, somente repetido; segundo Hal Foster, isto implica uma mudança na concepção do real como efeito da representação para o real como questão do trauma (1998, 146). Através do trauma, o “retorno do real”<sup>8</sup> revela sua especificidade nesses textos, que apesar de serem completamente diferentes, colocam o “retorno da subjetividade” no foco do debate.

### **Bibliografia:**

AVELAR, Idelber. *Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

AZEVEDO, Luciene. “Novos jeitos e manhas”. VIII Congresso da Abralic, Belo Horizonte, julho de 2002.

CARUTH, Cathy. “Modalidades do despertar traumático”. In *Catástrofe e representação: ensaios*. Arthur Nestovski e Márcio Seligmann-Silva (orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.

FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*.

Cambridge and London: MIT Press, 2001.

GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay em la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

LISBOA, Adriana. “Re-escrituras pós-modernas”. VIII Congresso da Abralic, Belo Horizonte, julho de 2002.

MIRANDA, Wander M. *Corpos Escritos*. São Paulo: Edusp, 1992.

MORICONI, Italo. “A mão que escreve – entre a literatura e a história”. Anais do Primeiro Congresso da Abralic. Porto Alegre, UFRGS, 1988.

### **Notas**

1] Mas continua sendo, e cada vez com maior vigor, na narrativa argentina. Esse problema é tema de um outro ensaio.

2] Dada a excelente bibliografia sobre *Em liberdade*, referida no final do ensaio, nos concentraremos mais na análise de *Nove Noites* que, por ter sido publicado recentemente, ainda não conta com essa fortuna crítica.

3] A expressão foi sugerida por Italo Moriconi.

4] Cito: “Os personagens e situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos e sobre eles não emitem opinião”. LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Segunda edição.

5] O narrador de *Nove Noites* tem vários traços autobiográficos.

7] A narrativa utiliza vários dos ingredientes do romance policial: a) um vocabulário da órbita semântica do policial; b) o mistério: se trata de assassinato ou de suicídio? Se dão indícios de possibilidades alternativas ao suicídio: a hostilidade dos índios, a perseguição que sofriam os pesquisadores estrangeiros por parte do Estado Novo e as hipóteses de traição amorosa; c) a pesquisa feita através de entrevistas, cartas, fotografias, documentos e entrevistas. Mas ao mesmo tempo se desconstrói o policial: a hipótese de um suposto assassinato é rapidamente descartada (não havendo criminoso, o mistério fica em torno da psicologia do Quain).

9] Cf. FOSTER, 2001.

## NOVE NOITES (FRAGMENTO)

BERNARDO CARVALHO

“Fazia duas noites que eu estava sem dormir. Por isso, demorei para acordar na terceira madrugada. Demorei para entender que aquelas palavras não faziam parte do meu sonho. Quando abri os olhos, o velho estava falando sozinho. Tinham-no amarrado, já não podia sentar ou levantar. Meu pai continuava imóvel, de olhos abertos e arregalados, como se só lhe restasse o terror e mais nenhuma outra opção. Já não podia nem mesmo dar um fim à própria vida. Passei a mão na sua testa suada. Ele me olhou com os seus olhos horrorizados, mas como já fazia dias que não tinha outra expressão, não dava para saber se era realmente horror o que sentia ou se aquela havia sido apenas a última contração dos músculos do seu rosto antes de perderem os movimentos. Passei a mão nos cabelos molhados do meu pai e me aproximei do leito ao lado. Quando abri as cortinas, o velho olhou para mim com olhos vidrados e se calou. Perguntei se estava tudo bem. Ele continuou me olhando em silêncio. Repeti em inglês. Perguntei se precisava de alguma coisa, se queria que eu chamasse a enfermeira. Ele não se mexia, mas chegou a balbuciar algum som, como se quisesse dizer que estava bem, ou pelo menos foi assim que eu o entendi ou quis entender no início: “Well...” Quando fechei a cortina, no entanto, ouvi um nome às minhas costas. Ele me chamava por outro nome. Abri as cortinas e perguntei de novo se precisava de alguma coisa. E ele repetiu o nome. Me chamava “Bill”, ou pelo menos foi isso que entendi. Tentava estender o braço na minha direção. Segurei a mão dele. Ele apertou a minha com a força que lhe restava e começou a falar em inglês, com esforço, mas ao mesmo tempo num tom de voz de quem está feliz e admirado de rever um amigo: “Quem diria? Bill Cohen! Até que em fim! Rapaz, você não sabe há quanto tempo estou esperando”. De repente,

começou a respirar de uma maneira estranha. Eu estava nervoso com aquilo tudo que não entendia direito. Continuava perguntando se ele precisava de alguma coisa, se estava se sentindo mal, se queria que eu chamasse a enfermeira, e ele repetia: Bill Cohen! BillCohen! Quem diria! Quanto tempo!” cada vez de uma maneira mais rouca e ininteligível, como se a voz viesse das entranhas, como se alguém falasse por ele. Ele apertava a minha mão e repetia: “Bill Cohen! Que peça você me pegou!” e ia ficando cada vez mais ofegante. “Eu sabia que você não estava morto!” foi a última coisa que conseguiu dizer antes de revirar os olhos e entrar em convulsão. Saí correndo do quarto para chamar a enfermeira. Quando voltamos, às pressas, ele já não falava nada, era só a respiração estertorosa. A enfermeira me pediu que a ajudasse. Nós o desatamos da cama. Ele respirava com a boca aberta, cada vez com mais dificuldade e com um som mais assustador. Os olhos entreabertos. Eu nunca tinha visto um homem morrer.” (p. 146)



**ANA CRISTINA CESAR** Nasceu em 1952, no Rio de Janeiro. Criou-se entre Niterói, Copacabana e os jardins do velho Bennet. Depois de 68, um ano em Londres, primeiras viagens pelo mundo, e na volta deu aulas, traduziu, fez letras, escreveu para revistas e jornais alternativos, saiu na antologia *26 Poetas Hoje*, de Heloisa Buarque, publicou, pela Funarte, pesquisa sobre literatura e cinema, fez mestrado em comunicação, lançou seus primeiros livros em edições independentes: *Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*. Dez anos depois, outra vez a Inglaterra, onde, às voltas com um M.A. em tradução literária, escreveu muitas cartas e editou *Luvras de Pelica*. Ao retornar, descobriu São Paulo e fixou residência no Rio. Trabalhou em jornalismo, televisão e escreveu *A Teus Pés*. Suicidou-se no dia 29 de outubro de 1983.





## ANA CRISTINA CESAR: LOS SECRETOS DE LA ESFINGE

FLORENCIA GARRAMUÑO

I

Ana Cristina Cesar, una de las poetas más originales de los 70 brasileños –plena época del desbunde y de la dictadura-, comienza a publicar a mediados de esa década su poesía, primero en revistas y antologías, y luego ya en sus propios libros de producción artesanal. Una poesía con una presencia absoluta del yo lírico, y –aunque claramente elaborada– una cierta pátina de coloquialismo, acerca esos primeros libros –además de sus relaciones de amistad con muchos de sus integrantes-, a la poesía marginal.<sup>1</sup>

Entre sus papeles privados se encuentra un poema documento, titulado “Lei do grupo”:

Todos os meus amigos  
estão fazendo poemas-bobagem  
ou poemas minuto<sup>2</sup>

Aunque es posible leer ese texto como una declaración de la diferencia de Ana C. con respecto a una poesía marginal con una economía del verso menos elaborada, el texto es, como toda la escritura de Ana C., engañoso. Por un lado, claro, está su diferencia frente a aquello que todos sus amigos están haciendo. Pero esa distancia, en todo caso –si es que es tal-, es relativa: quienes están haciendo poemas minuto son, precisamente, “todos os meus amigos”. Me interesa sobre todo una cierta ambivalencia en la caracterización de lo que sería esa poesía marginal de la que la propia Ana Cristina se separa. Porque tanto la noción de poema minuto como la de poema bobagem

tienen una tradición –digamos, honrosísima- en la poesía brasileña. Los poemas minuto, aquellos poemas breves con los que Oswald de Andrade revoluciona la poesía brasileña en su libro *Poesía Pau Brasil*, inauguran toda una tradición de poesía modernista. Breves cápsulas poéticas teñidas la mayoría de las veces de un humor suave, corrosivo, sí, pero que a juzgar desde lo que Peter Sloterdijk iría a denominar como cinismo, resultan –hay que decirlo– un tanto ingenuos. Lo cierto es que, si la poesía marginal fue al comienzo criticada –precisamente desde una postura exacerbadamente modernista– como “bobagem”, también los poemas minuto fueron recibidos, esta vez por una elite no vanguardista aunque sí premodernista, con el mismo apelativo denigratorio. En la caracterización de esa poesía marginal como poesía minuto y bobagem, Ana vería en ella un resabio modernista cuya propia poesía, en tanto consciencia crítica de *esa lei do grupo*, acabaría por corroer definitivamente.

Ante el enfrentamiento de Ana a ese tipo de poesía, ante su declaración de diferencia, lo cierto es que este mismo poema es un poema minuto<sup>3</sup> o poema bobagem: breve, simple, coloquial, y hasta también de una cierta ingenuidad aunque ésta aparezca, luego de un análisis más detenido, como una pose.

Quiero partir de aquí para recorrer la poesía de Ana Cristina no como una poesía que se distancia de la generación marginal sino como un texto que profundiza las opciones estéticas de su generación para separarlas definitivamente de todo aquello que todavía podía ligarlas a una concepción modernista del arte y de la literatura. Más que marginal a la poesía marginal, la propuesta de Ana Cristina habría consistido en una radicalización de los postulados de la generación marginal, a la que perteneció, pero a la que le dio su costado más corrosivo. Hasta existencialmente corrosivo. Según Italo

Moriconi en su bellissimo ensayo sobre Ana, la publicación en 1982 de *A teus pés* cierra esa generación. En tanto epitafio, la poesía de Ana, y su suicido, dona la muerte a esa generación.<sup>4</sup>

## II

Y ese epitafio está en la relectura que Ana Cristina Cesar hace de su propia producción poética de los años setenta al publicar *A teus pés* en 1982. Porque ese libro, que compila toda la poesía de Ana C. publicada en libro hasta entonces, la precede por una serie de versos nuevos, un suplemento que, en tanto portada de sus libros anteriores, reorganiza el material en una lectura nueva, novedosa, de su propia poesía.<sup>5</sup> Muchos de esos últimos poemas son poemas sobre aquellos otros poemas escritos durante los años setenta. Un contraste entre esa escritura pasada y una nueva, que *A teus pés* vendría a articular, marca varios de los poemas de ese último libro. Como el primero, en el que se enhebran nuevas “escenas de vida”, suplementando en ese sentido *Cenas de abril*. Aquí, se trata de “outra cena da minha vida” (p. 8), es decir, de un agregado. Pero outra no significa simplemente otra más, sino también, una escena diferente. Y en ese sentido de la diferencia es que funcionan los poemas-suplementos: como poemas que se suman a un cuerpo poético pre-existente, pero que al sumarse, reescriben y transforman esas otras escenas de la escritura y de la vida. Porque allí se especifica la voluntad biográfica que marcó *Cenas de abril*. En esos últimos poemas, sin embargo, esa autobiografía se precisa:

“Autobiografia. Não, biografia”.<sup>6</sup>

Si en *Cenas de abril* el subjetivismo marcaba una poesía hilvanada en torno a acontecimientos biográficos, en *A teus pés* se trata de marcar la diferencia entre la fidelidad a los acontecimientos y un cierto aprisionamiento –y molestia– producido por ese biografismo:

“Sou fiel aos acontecimentos biográficos.

Mais do que fiel, oh, tão presa. Esses mosquitos que não largam!”<sup>7</sup>

En esos versos se explicita, aunque con cierta ironía, el peso del biografismo y el costo emocional de una poesía atada a acontecimientos biográficos.

## III

Esa reescritura del biografismo de *Cenas de abril* se acompaña, conjugándose con ella, de una relectura de los poemas-guante de *Luvas de pelica*. En *Luvas*, el guante es una tela que –como el himen en el poema “Arpejos”, de *Cenas de Abril*– se interpone entre un afuera y un adentro, velando el interior. Si en *Luvas* la escritura se figura como un ponerse los guantes, en *A teus pés* se trata en cambio de un desnudamiento:

“eu de conviva não digo nada e indiscretíssima descalço as luvas (no máximo), à direita de quem entra.”<sup>8</sup>

Con el gesto de sacarse los guantes se interrumpía el último poema de *Luvas de pelica*. Sin guantes, ahora, se escribe “A teus pés”. Es posible pensar ese abandono de los guantes como un despojamiento de las máscaras y velos con los que se identificaría la escritura en *Luvas de pelica*. Sin embargo, en *Luvas de pelica* los guantes no figuran como una máscara o protección. Su función

## ANA CRISTINA CESAR: LOS SECRETOS DE LA ESFINGE

es, sobre todo en “Epílogo”, asegurar contra el fraude: allí el yo lírico se molda como un mago o prestidigitador que saca tarjetas postales de una caja – “no una galera de conejos” – y que, para asegurar a los espectadores contra el fraude, calza en primer lugar sus guantes de cabritilla: “coisa fina”. ¿Los guantes apuntan entonces a la sinceridad? No es tan simple: se trata de un prestidigitador, los guantes sólo sirven para mostrar que la trampa es invisible, pero ella, como en toda prestidigitación, existe.

Ese movimiento de los primeros libros de Ana Cristina hacia la exposición de un intimismo que se escapa y parece ocultarse del lector podría dar pie para toda una lectura de su poesía como una poesía de una subjetividad mentirosa, donde la escenificación de los procesos de construcción de la subjetividad femenina llevaría al fin a no mostrar nada, a ocultar un yo verdadero que aparecería borrado y travestido por la escritura tapado o máscara. Su insistencia en los géneros íntimos, tradicionalmente asociados con la subjetividad femenina, sus poemas todos conjugados en yo, su exposición del deseo y de la intimidad, no serían más que retazos fragmentarios que conducirían a una imposibilidad acentuada para mostrar el yo o la biografía, escenificando una subjetividad femenina como acto performático histérico, y en ese sentido iría trenzándose sobre esos versos mentirosos la posición crítica de Ana Cristina frente al subjetivismo de la generación marginal y su confianza en el yo y en la experiencia.

No sé si me equivoco al pensar que en esa lectura habría también un resabio modernista. Porque en definitiva, recuperada Ana Cristina, salvada del pornografismo y de la desnudez de la poesía marginal, ella podría entrar de nuevo al panteón de los grandes poetas modernos – luego de muerte, claro, y obviando leer su poesía como recorrido hacia ese suicidio -: su poesía, por caminos retorcidos y sospechosos, sí, habría sin embargo llegado al mismo registro de la muerte del sujeto y de la ausencia de experiencia en la literatura y la poesía. Una suerte de desnudamiento del subjetivismo para mostrar la inevitabilidad de todo objetivismo y abstracción.

Pero el travestismo no es ocultamiento. El travestismo, según Judith Butler,

subvierte la distinción entre el espacio psíquico interior y exterior, deconstruyendo la posibilidad de un modelo expresivo de identidad.<sup>9</sup> De eso se trata en *A teus pés*.

### IV

Una lectura detenida de este libro permite pensar, aceptando el desafío lanzado por Flora Süssekind en su maravilloso *Até segunda ordem não me risque nada*, en cómo Ana Cristina trabajó con “el horizonte estético de su generación”.<sup>10</sup>

Porque si en ese horizonte estético predominaba una pedagogía del poema como inmerso en la cultura – alejándose de todo pedagogismo disciplinario –, la existencia entonces se torna material de la poesía de la década. Como lo señala Italo Moriconi:

“Para nós, menos que uma arte verbal ligada a uma scholarship (escolaridade, disciplinariedade) e voltada para a leitura silenciosa e lenta, a poesia foi uma estética vivencial imersa na cultura, participando desta em verdadeiro ritual orgiástico de comunhão erótica e até mesmo ideológica com a plebe”.<sup>11</sup>

Claro que esa existencia ha sido radicalmente transformada, no sólo por el devenir del arte moderno, sino sobre todo por la historia social y política que en el Brasil de los años setenta conjuga la paradójica simultaneidad de una revolución sexual y la incidencia de la contracultura con una dictadura cuyas vicisitudes Ana Cristina – aunque no en su poesía, sí en su escritura periodística e íntima – sigue atentamente.<sup>12</sup>

Ya no se trata de una existencia o de una experiencia completa, ingenuamente aceptada como verdadera para la que la poesía vendría a proporcionar su escena primaria, sino de una experiencia astillada. Lo que conlleva también una visión del sujeto transformada: no el sujeto de la verdad – cogito cartesiano – sino el sujeto del deseo.

Si existe un hilo de Ariadna en la maraña intimista de la poesía de Ana Cristina, es precisamente esa deriva del deseo que insiste y se repite, tanto en

*Cenas*, como en *Correspondência*, *Luvás* y *A teus pés*. Y ese hilo sirve para especificar, a su vez, tanto el subjetivismo como el biografismo de la poesía de Ana Cristina. Porque su descubrimiento, a veces oculto por entre los fragmentos de conversaciones o las traducciones de versos de otros poetas con cuyos retazos construye su poesía<sup>13</sup> permite pensar en una articulación del subjetivismo y del biografismo en torno al deseo y al instinto.

No es posible en todo caso escaparse de esa noción de poema intimista, construido por la expulsión de todo tipo de descriptivismo y su reemplazo, insistente, por la reflexión sobre el yo y sus relaciones, sobre el yo y sus lecturas, sobre el yo y sus deseos. Hasta hay una figuración consistente de la escritura –toda una poética– como persecución del deseo. Ni la lectura ni la escritura aparecen en esos versos como sublimación de un deseo corporal. Al contrario, la presencia –si se quiere prosaica– del cuerpo físico del yo lírico adquiere en la escritura su primera satisfacción, para luego reduplicarse en las escenas de escritura y lectura. Como en “Jornal íntimo”, simultáneo diario de relaciones sexuales y de lectura y escritura<sup>14</sup>. No hay una expulsión del cuerpo y su deseo reemplazados por la escritura y la lectura, sino que la identificación de una y otra pulsión aparecen intercambiabilmente en sus poemas. En “Inéditos e dispersos” aparece una de las mejores escenificaciones de esa técnica:

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas de este álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos meus poetas pensados no meu seio.”<sup>15</sup>

La intercambiabilidad entre escritura y deseo corporal es una forma de asociar la escritura con la vida, recuperando para el texto una serie de materiales

que habían sido desprestigiados por el destino más canónico de la poesía modernista, en esa línea que de Bandeira a Cabral Costa Lima había identificado en 1968 como una poesía de progresivo distanciamiento de las emociones.<sup>16</sup>

Frente a una poesía sublimatoria que recubriría la experiencia autobiográfica deformándola hasta hacerla desaparecer por detrás de la importancia dada a la técnica, esa postura parece trabajar con la misma posición subjetiva y existencial no sólo de la poesía marginal de los años setenta, sino de toda una posición de la literatura y del arte de la época. Pero la poesía de Ana Cristina trabaja con esa posición como un horizonte del cual retirar sus posiciones más radicales. “Na outra noite no meio-fio” comienza con un epígrafe en inglés de Jack Kerouac. En el comienzo del poema en prosa, la escritura traduce literalmente las primeras líneas del epígrafe de Kerouac. Pero sólo para diferenciarse inmediatamente de lo que sería el coloquialismo, o la escritura directa, sin elaboración, de la beat generation. Porque mientras Kerouac se propone una descripción directa del exterior (“don’t stop to think of words and when you do stop, just stop to think of the picture better – and let your mind off yourself in this work”), el yo lírico de Ana Cristina, se dice a sí mismo “Você não é Jack Kerouac apesar das assombrações insistirem em passar nas bordas da cama exatamente como naquele tempo”.<sup>17</sup>

Se trata aquí sí del registro inmediato, pero ya no de un exterior o de una “picture” que pueda mirarse desde una posición de exterioridad, sino de la anotación de las fantasías, con su sintaxis fragmentaria y su sentido en deriva. Se trata de un registro inmediato y de una sinceridad absoluta, aunque el sentido se escapa. Según Ana Cristina, “é tudo estritamente inverossimilmente verdade”. Inverossimilmente verdade porque ese registro y esa sinceridad no otorgan una verdad única encerrada, como diría Virginia Wolf, “in a nutshell”.<sup>18</sup>

VI

Las luvás vuelven a aparecer en el último poema de “A teus pés” repitiendo el

## ANA CRISTINA CESAR: LOS SECRETOS DE LA ESFINGE

gesto de cierre que aparecía en “Epílogo” de *Luvás de pelica*. Aunque “Fogo do final” no es una escena de prestidigitación sino un cuaderno terapéutico. Y

“(…) Um caderno terapéutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituto nacional do comércio, ríspido mais ditoso, inconfessadamente ditoso. Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade.”<sup>19</sup>

Sin *luvas* entonces es, sí, sinceridad absoluta: “digo tudo com ais à vontade”. Y es una transformación, en el sentido de que “Fogo do final” es una relectura –y una reescritura– del “Epílogo” de *Cenas de abril*. Pero la transformación no necesariamente implica una reversión de aquello que había antes, sino más bien una forma de desnudar, de dejar a descubierto aquello que ya estaba por detrás del vestido, sólo que no se veía. De esos procedimientos formales que, como los guantes, encubrían el yo en *Luvás de pelica*, la poesía de Ana C. va a desvestirse en estos últimos versos.

Porque esa sinceridad absoluta ya estaba también en los poemas anteriores que trabajan con una exposición de la intimidad articulada en torno a la poetización del deseo. En una carta escrita en la época en que escribe *Luvás de pelica*, y refiriéndose a ese libro, Ana Cristina aclara: “É tudo absolutamente verdade”. La verdad ya estaba allí, si es que existe una verdad del sujeto y del diario íntimo. De hecho, no sólo es posible al hurgar sus papeles encontrar en sus diarios íntimos fragmentos que luego integraría, sin concesiones ni transformaciones, en sus mismos libros de poesía, sino también una reflexión constante sobre la despreensión literaria, el acercamiento a la experiencia, el

abandono de un formalismo que se asocia a la literatura y a la poesía modernista –y aquí el caso de Drummond parece el más paradigmático<sup>20</sup> – y la búsqueda de una poesía que se convierta en grito, y pase de la sublimación a la superficie desnuda. El guante, al fin y al cabo, es también aquello que aprisiona el grito, la bofetada, como en el poema de *Cenas de abril*:

“Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. (...)”<sup>21</sup>

De alguna manera, ese prosaísmo, que toma y descubre en otros poetas de la tradición modernista occidental –y en todos sus escogidos hay esta tendencia: Marianne Moore, Walt Whitman, T.S. Eliot– estalla en la escritura de Ana Cristina como el “estalo” que aparece en varios de sus poemas.

¿Pero qué es lo que explota –con estruendo– en la poesía de Ana Cristina Cesar? Precisamente una concepción ingenua del sujeto y de la experiencia.

Retomando la idea de relectura y suplemento que aparecen en esos últimos poemas que conforman la serie de poemas agrupados con el título de *A teus pés*, ese proceso de desnudamiento trabaja la poesía de Ana Cristina a partir de la idea de insistencia y de repetición de una serie de operaciones que estructuran los poemas en torno a la exposición de la intimidad y de la articulación del deseo. Aunque hablar de articulación del deseo puede conducir a una idea equívoca de esta poesía. Porque no se trata en estos poemas de la figuración estable del deseo en tanto construcción fantasmática, sino más bien de la escenificación del deseo como deriva y movimiento. En ese sentido tal vez cabría mejor hablar de pulsión, ya que la pulsión, en términos freudianos y reelaborados por Lacan, es un instinto que desconoce su causa, que se separa de la demanda, una “fuerza que ataca al organismo desde el interior y lo empuja a realizar ciertos actos susceptibles de provocar una descarga de excitación”<sup>22</sup> Es, como dice Lacan, entre los modos de conocimiento que la naturaleza exige de lo vivo para que satisfaga sus necesidades, “aquel conocimiento en el que admiramos el no poder ser un saber (..) Es un saber, pero un saber que no comporta el menor conocimiento, en cuanto que está

inscrita en un discurso del cual, a la manera del esclavo-mensajero del uso antiguo, el sujeto que lleva bajo su cabellera su codicilo que le condena a muerte no sabe ni su sentido ni su texto, en qué lengua está escrito, ni siquiera que lo han tatuado en su cuero cabelludo rasurado mientras dormía.”<sup>23</sup> De allí que el biografismo y el subjetivismo no otorguen una verdad completa, no por ser ellos máscaras mentirosas, sino porque esa verdad se escapa en el deseo y en la pulsión.

Si el biografismo era una tendencia en los años setenta tanto de los *romances-reportagem* como de las memorias políticas de los exiliados que regresan, y, a su vez, también de la poesía marginal que la misma Ana Cristina escribió-, el subjetivismo, por otro lado, le servía de piedra fundamental. Si ambas estrategias fueron leídas desde una perspectiva modernista como alienación política y refugio en un individualismo inane, el paisaje cultural, social y político de un Brasil *milagre* en el que la modernización se asociaba con los años de plomo y la dictadura puede sin embargo leerse como un contexto que redefine esas opciones poéticas dentro de un panorama en el que todas las utopías hasta entonces ensayadas han caído estrepitosamente en un fracaso doloroso. Es cierto que la vivacidad de esas opciones, en algunos de los casos, su postulación de una similitud entre arte y vida que deshace las oposiciones binarias, podrían sonar como una euforia fuera de lugar. Pero: ¿dónde hay euforia en esas opciones, en verdad? Leyéndolas con detenimiento se percibe un gesto del que también Drummond echó mano: frustrada la opción por la política, la opción por el cuerpo –sex, drugs and rock’n’roll- no es un camino eufórico.<sup>24</sup> No se encuentra allí el goce supremo, la consolución de un sujeto que reencuentra ahora el éxtasis, ya no en la metrópolis, sino en la cama. Se trata más bien de una operación que socava esos postulados primeros poniéndolos al desnudo. Esa mala interpretación, esa “deslectura” de la opción por lo marginal en la cultura brasileña de los años setenta es lo que la poesía de Ana Cristina aclara, con su enigma evidente, en los últimos-primeros poemas de *A teus pés*.

El velo o el guante -la máscara- puede ser simplemente la superficie del deseo.

Como el himen en uno de los primeros poemas de Ana Cristina, incluido en *Cenas de abril*, pero que por su publicación en la antología preparada por Heloisa Buarque de Holanda en 1976 podemos reconocer como uno de los primeros poemas publicados de Ana Cristina.

“Arpejos”:

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebe que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.<sup>25</sup>

Allí el himen no es una tela que separa el exterior del interior, velando este último al deseo y a la mirada del otro, sino el lugar mismo del deseo y su satisfacción masturbatoria. Es el sitio del escozor del deseo que se acaricia con pomada blanca. Y que reemplaza con el bidet y con las caricias otra posibilidad de satisfacción, rechazada: el asiento de la bicicleta y la salida hacia Arpoador.

No se trataba entonces de la figuración por la escritura de una máscara o velo, sino del descubrimiento de ese velo –ese himen- como la superficie misma de una verdad incompleta del sujeto y su experiencia. La crítica al sujeto, con la escenificación de los procesos de construcción del sujeto y la intimidad a través de la mediación de esos géneros íntimos, de esas traducciones, no sería entonces una negación del sujeto y su experiencia mentirosa, sino una manera de interrogar las formas en las que ese sujeto y esa experiencia han sido

## ANA CRISTINA CESAR: LOS SECRETOS DE LA ESFINGE

construidas y abrir ambos conceptos hacia una elaboración desprovista de premisas fundamentalistas.

Los poemas suplementos que abren *A teus pés* señalan el paso de ese biografismo que podría haber sido leído como mentira o máscara hacia una profundización de sus opciones más radicales, entendido ahora a partir de un acercamiento más evidente con lo “arrepiente” de la biografía. Según Ana Cristina en su correspondencia: “Depois da Emily Dickinson, estou em fase de Katerine Mnsfield, leio tudo, inclusive biografias ordinárias (que leio arrepiada, I must confess que para dizer a verdade estou achando cartas e biografias mais arrepiantes que a literatura).”<sup>26</sup>

En un documento preparado por Ana Cristina para servir de base a las discusiones sobre el lanzamiento de la revista *Beijo*, Ana esclarece ese vaivén. Uno de los puntos, el último, se llama “Prática política e vida cotidiana”, y explica: “questionamento da distância ENTRE as propostas que norteiam a prática política e as relações cotidianas.” Y a esa frase, le pone un asterisco que especifica –casi como un poema–:

“Ou: entre afeto e estratégia.

Ou: entre “subjetivo” y “objetivo”.<sup>27</sup>

Creo que es ese cuestionamiento lo que define a la poesía de Ana Cristina, tanto a su poesía de los años setenta como a su último libro. Si los poemas-suplemento de *A teus pés* desnudan el carácter arrepiante de su biografismo, lo hacen sólo a partir del despojamiento que operan sobre ese cuerpo poético anterior. Que a su vez, es una forma de releer y de exponer las opciones políticas que se encerraban en el subjetivismo de la generación marginal, que la poesía de Ana Cristina dejó al descubierto.

Se trata de una poesía desnuda, aunque ese desnudo no satisfaga ningún deseo voyeurístico. Como en la última foto que cierra la compilación de sus cartas preparada por Armando Freitas Filho y Heloisa Buarque de Holanda: Ana Cristina desnuda, con los brazos cruzados. No se oculta, no se tapa, incluso el vello de su pubis se percibe en la foto. Y tiene sus anteojos puestos. Pero no se “ve” nada. No se trata de una foto pornográfica ni tampoco de un

desnudo artístico. Es sólo una escena más de la vida. Otra escena de abril.

### Bibliografía

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*. New York and London: Routledge.

Cesar, Ana Cristina. 1983. *A teus pés*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense.

----- 1998. *Inéditos e dispersos*. Armando Freitas Filho, org. Rio de Janeiro: Ática.

----- 2000. *Correspondência Incompleta*. (Org. Heloisa Buarque de Hollanda y Armando Freitas Filho). Rio de Janeiro: Aeroplano.

Lacan, Jacques. 1991. *Escritos 2*. México: Siglo XXI.

Lima, Luiz Costa. 1968. *Lira e Antilira*. Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Moriconi, Ítalo. 1999. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

----. 2002. *Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema*. Gragoatá, n° 12, 1° semestre de 2002.

Vagner, Camilo. 2001. *Drummond. Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Atelié Editorial.

Süssekind, Flora. 1995. *Até Segunda Ordem Não me Risque Nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras.

### Notas

1] A comienzos de la década del setenta comienza a surgir en Rio de Janeiro una poesía del instante y de lo cotidiano que va a constituirse como uno de los fenómenos culturales más característicos de los años setenta cariocas. Antologías en libro, en revistas, volúmenes colectivos, entrevistas, encuentros y congresos atestiguan la participación de Ana Cristina en este fenómeno cultural: la antología de la revista *Malasartes* del 75, 26 poetas hoje de Heloisa Buarque de Holanda, la antología de la revista *José*, en su número 8 de 1977, son algunos de estos ejemplos.

2] Flora Süssekind, *Até segunda ordem não me risque nada*, p. 17.

3] Flora Süssekind, op. cit. , p. 17-18.

4] Ítalo Moriconi, Ana Cristina Cesar. Jacques Derrida, Dar la muerte.

5] El libro de Ana Cristina incluye *A teus pés*, *Cenas de Abril*, *Correspondência completa* (ambos publicados en 1979 en ediciones artesanales de las cuales se incluyen en esta edición sus portadas, característicamente marginales) y *Luvas de pelica* (escrito en Inglaterra y publicado allí, también en edición artesanal, en 1981). La sucesión de los poemas se organiza así según el orden cronológico en el que fueron publicados originalmente, sólo quebrado por la colocación en primer lugar de los últimos poemas publicados, agrupados, como el libro todo, bajo el título de *A teus pés*. Que, según Ana Cristina misma, sería un título dirigido hacia el lector. El libro mismo se pone a los pies del lector, en una cita de Baudelaire (y, para el caso, de Eliot que lee Baudelaire –cf. The Waste Land–):

“É para você que escrevo, hipócrita.

Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento.

Me jogo aos teus pés inteiramente grata.

Bofetada de estalo -decolagem lancinante-

baque de fuzil. É só para você e que letra tão

hermosa. Pratos limpos atirados para o ar. Circo

instantâneo, pano rápido mas exato descendo

sobre a tua cabeleira de um só golpe,

e o teu espanto!”

(Ana Cristina Cesar, *A teus pés*, p. , también incluido –con algunas modificaciones- en *Inéditos e Dispersos*, p. 136)

6] Ana Cristina, *A teus pés*, p. 7.

7] Ana Cristina, *op.cit.*, p. 9.

8] Ana Cristina, *op.cit.*, p. 12.

9] Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*. Especialmente el capítulo 3, “Subversive Bodily Acts”.

10] Flora Süssekind, *Até segunda ordem não me risque nada*, p. 33.

11] Ítalo Moriconi, “Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema”, p. 51.

12] Ver *Correspondência Incompleta* y *Escritos no Rio*.

13] Flora Süssekind, *op. cit.*, p.19.

14] Ana Cristina Cesar, *A teus pés*, p. 80-81.

15] Ana Cristina Cesar, *Inéditos e Dispersos*, p. 95.

16] Luiz Costa Lima, *Lira e Antilira*, p. 9.

17] Ana Cristina, *A teus pés*, p. 82. En una carta a escrita en 1977 Ana Cristina se refiere a la escritura de este poema con las siguientes palabras:

“Nada a ver com Kerouac. Eu abri um livro dele, li três páginas e comecei a escrever. Me deu vontade de ser como ele, de ir escrevendo como ele se propunha, misturando fantasias. Só que eu não misturei: só transei fantasias, as infantis. É tudo estritamente inversossimilmente verdade”. Ana Cristina Cesar, *Correspondência Incompleta*, p. 155.

18] Virginia Wolf, *A Room of One's Own*.

19] Ana Cristina, *A teus pés*, p. 53.

20] En *Correspondência Incompleta*, p. 164, señala Ana Cristina sobre Drummond: “Estive preparando o Poema de sete faces do Drummond e descubro que ele queria é se queixar da vida e chorar com pena de si mesmo, mas saiu pela tangente do olhar irônico e distante. (...) Eu costumava gostar do Drummond. Hoje me parece uma caretece e a literatura dói.”

21] Ana Cristina, *A teus pés*, p. 74.

22] Jacques Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo”, en *Escritos 2*, p. 782.

23] *Ibid.*, p. 783.

24] En el caso de Drummond, claro, no se trata de tamaño exageración. Pero sí de un repliegue a la individualidad que no es, tampoco, eufórico. Cf. Vagner Camilo, *Drummond. Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, p. 128: “(...) se Drummond, por conta da desilusão com seu projeto participante, acaba por se condenar ao refúgio e ao isolamento de seu jardim, não faz deste um espaço mais grato de retorno a si, onde as perdas e frustrações seriam compensadas.”

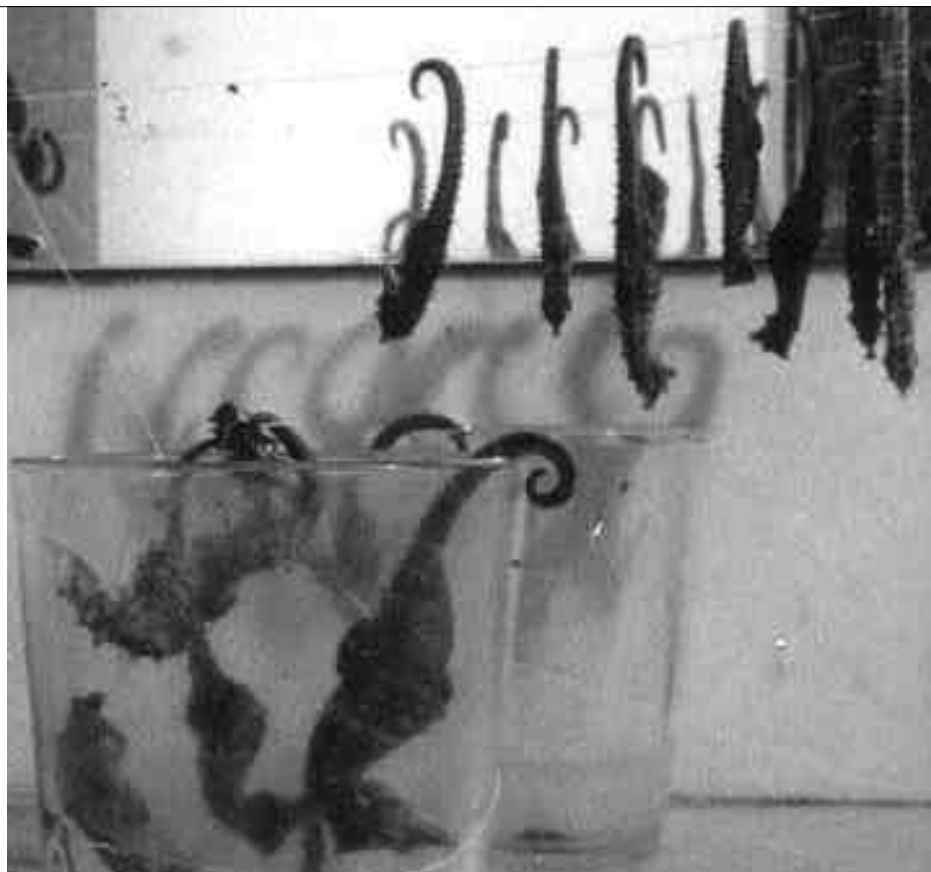
25] Ana Cristina Cesar, *A teus pés*, p. 66.

26] Ana Cristina Cesar, *Correspondência Incompleta*, p. 281.

27] Ítalo Moriconi, Ana Cristina César, 49.



Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 11 de maio de 1925, **JOSÉ RUBEM FONSECA** é formado em Direito, tendo exercido várias atividades antes de dedicar-se inteiramente à literatura. Em 31 de dezembro de 1952 iniciou sua carreira na polícia, como comissário, no 16 Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Muitos dos fatos vividos naquela época e dos seus companheiros de trabalho estão imortalizados em seus livros. Aluno brilhante da Escola de Polícia, não demonstrava, então, pendores literários. Ficou pouco tempo nas ruas. Foi, na maior parte do tempo em que trabalhou, até ser exonerado em 06 de fevereiro de 1958, um policial de gabinete. Cuidava do serviço de relações públicas da polícia. Em julho de 1954 recebeu uma licença para estudar e depois dar aulas sobre esse assunto na Fundação Getúlio Vargas, no Rio. Escolhido, com mais nove policiais cariocas, para se aperfeiçoar nos Estados Unidos, entre setembro de 1953 e março de 1954, aproveitou a oportunidade para estudar administração de empresas na New York University. É viúvo e tem três filhos.



## RUBEM FONSECA: EXISTIR NA FICÇÃO

EDUARDO VIDAL

O eu é problemático. Quando se diz *eu* na frase, quem se anuncia sob o pronome ou, ainda, o que fala quando eu se enuncia? *Eu* é resposta, porém não unívoca, à demanda radical que uma língua faz ao sujeito: tomar a palavra na cadeia significante, fazer-se representar por um significante ante o Outro. Contudo, pronome nenhum responde à interpelação da língua. Há, pois, um déficit e um excesso que o eu suporta na sua função significante de localizar o sujeito numa cadeia. O eu está no lugar de um vazio, o da significação, uma vez que o significante se define por não significar nada.

Os efeitos da psicanálise vão além de sua eficácia clínica. Freud considerava o tratamento pelo método psicanalítico como uma das aplicações da psicanálise. A psicanálise constitui uma prática de leitura de produtos psíquicos considerados supérfluos e insignificantes até seu advento como discurso. A interpretação dos sonhos, tratado publicado em 1900, inaugura uma subversão do sujeito que perpassa as principais conceitualizações do século XX. O sonho é o relato dito por aquele que o sonhou. Ainda que constituído por imagens, o que se ouve são suas transcrições em palavras tomadas como rébus com um valor puramente significante. Interpretar um sonho é produzir seu texto, atendo-se ao fato de que não há um sentido oculto por trás dos significantes que se ouvem. A interpretação se articula a partir de um ponto limite, algo assim como seu umbigo, ponto de parada onde nada mais emerge, difundindo-se num emaranhado denso e obscuro do qual brota o desejo. A interpretação é o próprio texto, feito de lacunas e deformações. Como confiar num texto incompleto e fugaz em que restam apenas alguns fragmentos que escaparam do esquecimento? Eis aí a dúvida crítica daqueles que aspiram e suspiram em prol de um texto integral e de sentido pleno. A essa dúvida

responde o conceito de inconsciente: a falha do texto não é outra coisa senão o efeito de sua articulação lógica. O esquecimento e a deformação revelam seu modo de operação. A certeza do inconsciente leva Freud a trabalhar o texto ao pé da letra, se é que ela tem algum.

E o eu, onde localizá-lo no texto? Disseminado em várias vozes e imagens, em diversos disfarces indicadores de sua ausência, lido como enunciação na concatenação do relato. O eu introduzido por Freud não tem outra consistência que a de suportar a divisão entre os enunciados que constituem os ditos do sujeito e o dizer que escapa, nenhuma substância ou permanência, emergindo pontualmente para logo desaparecer nos enunciados que o assinalam. O eu indica um lugar vazio na cadeia, o lugar da falta que o inconsciente determina no discurso, por existir fora, ou melhor, ex-sistir. O eu é suspenso num ponto de enunciação enlaçado ao desejo inconsciente. O sujeito gramatical, tão difícil de demarcar, está no lugar de algo que vem se fazer representar. O pronome eu demonstra que o Outro não é sem falhas. O eu interroga radicalmente o campo do Outro enquanto indica que o sujeito é o que falta nesse lugar.

Na análise, o eu se revela na sua função imaginária e resistencial ao inconsciente. Na "Introdução ao Narcisismo" (1914), Freud indaga a formação dessa instância pela operação de identificação: o eu aspira tornar-se o objeto que satisfaça a demanda do Outro, identificando-se à sua falta. Jogo de miragens e enganos com o intuito de preencher a falta radical do Outro. A tentativa de satisfação esbarra na tensão insustentável que aprofunda o abismo entre o eu e a instância do ideal. De Narciso ferido mortalmente, provém o ideal de autonomia que faz do eu um soberano nas trevas. O eu é função de

desconhecimento. Na imagem de seu duplo, presentificam-se os fenômenos de estranhamento. Um objeto que se encarna nos dejetos do corpo, o objeto abjeito, alheio à imagem em que o eu se sustenta, aparece destituindo-o da efêmera crença na sua independência. Uma inquietante visita na casa de ninguém.

No seu permanente questionamento do eu, a teoria freudiana estabelece seu estatuto no discurso. O eu é cisão, uma divisão inerente aos processos de defesa que o constituem. Em 1923, Freud apresenta o artigo "O eu e o isso", uma segunda formulação do aparelho psíquico. O eu é o vassallo de três senhores, cujas exigências são impossíveis de satisfazer, não restando outro recurso além de sua cisão, com algum modo de satisfação no sintoma. O eu (*das Ich*), fundamentalmente inconsciente, se afunda no isso (*das Es*), um pronome neutro indicando a exigência que a pulsão faz ao psíquico. Uma voz hipermoral, um saber de como isso goza, demanda punição; seu nome: o supereu (*das Überich*). Não há conciliação possível entre as vontades de gozo heterogêneas entre si. O próprio eu extrai do conflito insolúvel uma cota de satisfação ao padecer o sintoma. *Isso* fala, formulara Lacan, e ao falar, goza. *Isso* é o silêncio da pulsão na insistência de escrever a impossibilidade do gozo. *Isso* é fora-eu, isso é não-eu, rejeitado e excluído. E eu com isso?

\*\*

*Je est un autre* é o grito que atravessa o silêncio, o despertar radical à alteridade que é a escritura. "Isso é evidente para mim: assisto à eclosão de meu pensamento, olho-o, escuto-o, lanço o toque de um arco: a sinfonia faz sua agitação nas profundezas ou pula na cena". A sinfonia do poema dá a precisa dimensão do *je*, algo que se escreve alhures, vindo à tona um objeto – olhar

ou voz – do qual não se tem nenhuma idéia.

O poema de Rimbaud chega para varrer o falso ser do eu (*moi*), arrancando o *je* do *moi* e lançando-o ao Outro que o conjuga como *est*. Não há ser do *je*, o Outro diz: *je est*, separando-o de qualquer significação. "Se os velhos imbecis tivessem encontrado do eu (*du moi*) apenas a significação falsa, nós não teríamos que varrer esses milhões de esqueletos que, desde um tempo infinito, acumularam os produtos de sua inteligência acanhada, proclamandose autores".

A partir do aforismo de Rimbaud, como ressoaria a declaração de Flaubert: "*Madame Bovary; c'est moi*"? Uma certa crítica destacou o valor psicológico do romance e, nessa direção, concluiu que o autor se vê representado por seu personagem. A questão é bem mais complexa. Na sua correspondência, Flaubert registra sensações experimentadas, como o insistente gosto de arsênico na sua boca no momento em que escrevia a cena do envenenamento e morte de Emma. O que chamamos *moi* é o eu como superfície, lugar onde emerge o desprazer do escritor ante o que foi rejeitado: "*La Bovary me degoute*". Flaubert considera a obra como um ensinamento. Bovary é uma dura prova que lhe exige ir além de suas convicções, preconceitos e gostos. Nessa escola, seu estilo é radicalmente transformado, tornando-se um "real escrito". O eu em questão não consiste numa identificação de Flaubert com Emma. Mme Bovary é um nome próprio e, como tal, não identifica nada. Flaubert se deixa escrever pelo que não sabe: o anseio de uma mulher de aceder à palavra num século que ainda não a escutava. La Bovary é o nome do Outro sexo, aquele em que o escritor não transitava, não só porque se autoriza homem, mas porque o significante falta. O Outro sexo é a falta radi-

---

## RUBEM FONSECA: EXISTIR NA FICÇÃO

---

cal de significante e Flaubert a enfrenta ficando sem a referência que sua escrita já constituíra. Um novo estilo se inventa e não é o eu que o escreve. "O artista deve se virar de modo a fazer crer à posteridade que ele não viveu". O biógrafo deseja o avesso. Seu deleite é estabelecer correspondências secretas entre aspectos exemplares da vida do autor e traços dos personagens de sua ficção. No domínio das biografias e das entrevistas, promovidas avidamente pelos meios ditos de comunicação e no âmbito do discurso universitário, constata-se a impotência e a insatisfação com os resultados. O autor resiste e, furtivamente, se escabulha entre as linhas do texto. O autor – sua morte já foi declarada – só se submete a uma exigência: a da linguagem. A ficção vai muito além de um sistema de signos que produzam a camuflagem e o simulacro, em que uma aparência se toma como verdadeira. A escrita se sustenta no fato de que a verdade não existe fora da ficção: a ficção constitui sua estrutura. O que está em jogo é a produção de pistas verdadeiras que nos fazem crer que são falsas, sem que, entretanto, deixem de ser verdadeiras.

O último romance de Rubem Fonseca, *Diário de um fescenino*, indaga, com o humor e a irreverência próprios do escritor, a condição de artifício da escrita. Nada melhor do que um diário para aquele que decide revelar, ao modo das confissões, sua intimidade e a de alguns outros. Seguindo a indicação de Virginia Woolf de escrever como se o fizesse para uma posteridade distante que possa ouvir um segredo sem risco, o autor adota o método de uma escrita sem restrições. Quando o livro vier a público, o leitor curioso, o biógrafo impertinente e o editor especulativo ficarão, finalmente, saciados com o metucioso e despuadorado testemunho do fescenino. Pois bem, já no título a expectativa de transparência é defraudada. O autor é definido com o termo que, na literatura latina, designava um tipo de versos licenciosos que deram lugar à sátira.

O público terá acesso à atribulada vida sexual de um sujeito obsceno e desregrado. No seu conto "Intestino grosso" do livro *Feliz Ano Novo*, Rubem Fonseca criava a ficção de uma entrevista concedida por um autor desde que fosse pago "por palavra". O autor diz "É claro. A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder". O escritor do diário está às

voltas com a escrita de um romance. "Pensei em colocar no Bildungsroman um estuprador. Fodam-se os zuckermanianos. Introduzirei uma novidade no enredo original, o livro tem que ser grosso, tenho que encher lingüiça e, como sabem meus colegas lingüiceiros, scribendi nullus finis". Escrever, descrever a relação sexual como se pudesse prescindir da metáfora, faz do autor um fescenino que se interroga pela motivação do estuprador, não de mulheres, mas da língua e da própria literatura. Uma trama divertidamente detetivesca conduz o autor a um enredo com duas mulheres, rocambolescamente irmãs, conjugação de irmã e mãe. Virna e Clô, uma que nada sabe de sua obra e outra que o decifra pela sua escrita.

"Não fui eu quem disse isso. Foi um dos meus personagens". A síndrome de Zuckerman se insinua nos fios da trama. Como nos romances de Philip Roth, o personagem se apodera dos pensamentos e da vida do autor e, tornando-se autônomo, interpela seu criador, denuncia-o. Zuckerman é o nome da obsessão do escritor: um personagem que o lê e o decifra. Já houve também o caso do leitor que acreditou ter sido ridicularizado na sua essência de sujeito por um personagem de ficção. Eça de Queirós teve que se haver com a querela de um tal Bulhão Pato, escritor que dizia reconhecer num personagem de seu livro *Os maias* uma descarada alusão à sua existência. Não teria nosso admirado eu que confessar, como a escrita revela, que sua existência é a de uma ficção?



## UN CURIOSO LINAJE: HABITACIONES DE EMA BARRANDEGUY

OSVALDO BAIGORRIA

“¿Qué tengo, pues, yo que ver con los hombres, para que oigan mis confesiones como si ellos fueran a sanar todas mis enfermedades? Curioso linaje para averiguar vidas ajenas, desidioso para corregir la suya. ¿Por qué quieren de mí oír quién soy, ellos que no quieren oír de tí quiénes son?

(San Agustín, Confesiones, Libro X)

En *Una habitación propia*, antes de comenzar a narrar cómo se construía su pensamiento, Virginia Woolf advertía: “yo no es más que un término práctico que se refiere a alguien sin existencia real”. La advertencia señalaba hacia ese lugar común en el cual se tensionan los dos polos opuestos -*supuestos*- de la literatura confesional (“manarán mentiras de mis labios, pero quizás un poco de verdad se halle mezclada entre ellas”): ficción y realidad. Pero ese “yo práctico sin existencia real” es un curioso soberano. Si el yo ha muerto, viva el yo. Toda narrativa le pertenece. Todo relato es del yo en cuanto referente despótico que se edifica sobre el acto del habla conocido como relación. La edificación misma es la que exhibe su vacuidad esencial, su falta de sustancia. Puede situarse a las memorias que Emma Barrandéguy llamó novela en *Habitaciones* dentro del linaje que en Argentina --desde Lucio V. Mansilla a Victoria Ocampo- amalgama confesión, memorialismo, autobiografía: operaciones que recuerdan la obvia constatación de que la propia identidad se construye en relación, en relato. Se trata, con seguridad, de una tradición mucho más vasta, lejana: la autorrevelación a través de un habla que relaciona no dos polos, sino muchos. Cada recepción -en la escucha, en la mirada- edifica la casa propia, añade habitaciones al espacio vacío conocido como yo. La construcción puede ser ambiciosa. En las *Confesiones* de san Agustín, el

monólogo se posiciona como diálogo con un Otro absoluto, ilimitado (si bien es cierto que hubo otros más acá que estimularon al relator a desarrollar su plan de obra: notoriamente, Paulino de Nola, quien habría recordado a Agustín que sus amigos deseaban conocer su vida). La confesión agustiniana agradece a Dios por aquellos dones o méritos que el yo tiene en su propia vida (“se forjan dioses por necesidad de gratitud”, diría Cioran) y simultáneamente practica el “mostrarse tal cual uno es”, o sea, la ficción que despliega al yo-narrador con todos sus defectos y faltas, que al amplificarse por reiteración estratégica en el relato sirven como contrapeso ejemplarizador de toda virtud, de toda gracia. Estas últimas sólo se alcanzarían después de haber atravesado aquellas faltas. En semejante operación, el yo pecador se abre a ese Otro fundamental para dejarse penetrar por El, para dejarse fundir en Su presencia.

Pero en el íntimo penetral (Agustín lo pone con mayúsculas) de las habitaciones interiores de Emma, en esa zona oculta que es también infinita, inescrutable, el diálogo con el otro está más cerca de una tradición anterior, precristiana; aquella del mundo grecorromano, según la descripción acaso más brillante que exacta realizada por Foucault, que relacionaba al autoconocimiento y al cuidado de sí con una actitud de vigilancia mediante la escritura. Como aparecería en las cartas de Séneca o Marco Aurelio, la experiencia de sí se intensifica y expande en virtud del acto de escribir. Este sería el linaje que antecede y prefigura al diario, la confesión y el examen de conciencia agustiniano, la apertura de la intimidad a otros que dan testimonio ante un Otro.

Las habitaciones que ha abierto Emma en su propia casa convocan a la mirada-otra por construcción de un relato confesional que, más que laico, a veces parece pagano. “Alfredo te cuento” es la expresión que se reitera, más insis-

tente aun que el Santiago Arcos a quien Mansilla destina sus crónicas testimoniales sobre los ranqueles. Alfredo J.J. Weiss, de la revista Sur, es el destinatario de las confidencias de un remitente llamado Emma Barrandéguy, de Entre Ríos, en la mitad del siglo XX. Marcas de identidad que allí no terminan, que comprenden a Sartre, Simone de Beauvoir, González Tuñón, el diario Critica, Eliot, Válerly, la bisexualidad, un marido norteamericano alcohólico, una amante adolescente, el peronismo y el antiperonismo. Pero aquel destinatario es el primero que autoriza la confesión de un amor prohibido, transgeneracional, al mismo tiempo pedófilo, lésbico, extramarital: una suma de trasgresiones. Un amor que construye escenas memorables, como aquella en la cual el yo de la narradora acaricia los cabellos de la niña de 13 años, acostada en su dormitorio, y muere de deseo de sumergirse en su red de color castaño con hebras doradas.

Tal vez otro tipo de amor obra en escenas como aquella en la cual la narradora se siente atraída por un hombre en medio de una cabalgata. Allí, el supuesto peligro que plantea un caballo desbocado pone en evidencia la infidelidad del pensamiento ante el marido. Pero la “dueña de casa” ya ha lanzado su advertencia, su declaración sin vueltas: “Hubo, pues, en mi matrimonio, un engaño inicial del que me siento culpable. Y que pagué con el engaño que me descubrieron los años: el de haber creído que casándome probaría una armonía física que sería suficiente, tendría hijos e ingresaría en la vida de los demás”.

En realidad, se ingresa en la vida de los demás mediante un acto del habla: “Viendo precisamente la dentadura perfecta de alguien que comía tostadas sin inmutarse, mientras mis encías sin muelas sufrían cautamente la tortura, me iluminé sobre la ley que rige el mecanismo entre poseedores y poseídos,

la total incomprensión que hace imposible el entendimiento y justifica la violencia. Quizá la frase te haga arrugar el ceño, pero yo sé que el que tiene dientes sanos no puede comprender al que carece de ellos”.

No se trata de añadidos a un sí mismo esencial, no son máscaras, pre-textos, dobles vidas. Como ocurre en toda operación de la memoria, aquí simplemente emerge una constelación de atributos y modos de ser que cohabitan, se desplazan, se intercalan, sobreponiéndose como capas de una cebolla que si se pelara por completo no dejaría ningún carozo o *core* primordial al descubierto sino un fondo vacío o lleno de nada. Un fondo que puede ser sombrío o de pura luz o un espacio neutro en el que decir luz y sombra ya no tiene sentido.

¿Y entonces qué, quién, cómo es el yo que narra? Si la mística occidental puede hablar del alma, el budismo ve al yo como una entelequia compuesta de agregados: el cuerpo, la capacidad sensorial-perceptual, las ideas-representaciones, la actividad y la conciencia de sí. No son partes constantes; están en el tiempo y por lo tanto son sujetas al cambio, al decaimiento. Tampoco pueden existir de modo autógeno, por sí mismas: cada una de ellas depende de otras y no constituye en sí una sustancia o entidad permanente que pueda llamarse yo. A esta palabra se la usa sólo por comodidad -por “practicidad”, diría Virginia Woolf. Igual que lo que se llama casa, que es sólo una cómoda convención para designar una construcción de ladrillos, cal, hierro y otros materiales unidos o asociados de cierta manera pero que no sustenta, fuera de ese ensamblaje particular, la existencia de una entidad-casa.

De la misma manera, la confesión autoedifica una identidad que no es edificante, que no puede presentarse con apariencia ejemplar de una vez y para



## UN CURIOSO LINAJE

siempre. Una identidad que es intercambiable, fluida, impermanente: “Un viejo amigo de casa me ronda por hábito masculino. Pero soy yo que estoy realmente vieja”. Tampoco puede cimentarse bajo la tensión extrema entre mentira y verdad o realidad y ficción. La estructura de esa ilusión se arma con complementaridad, inclusión, *coincidentia oppositorum*. Emma, la narradora, sus amores prohibidos y sus amores permitidos, la constelación sensual e intelectual que aparece y desaparece en la mitad de siglo que relatan estas páginas, son las piezas abiertas de un yo que en su mismo proceso de fabricación inevitablemente se vacía, se derrumba, está siempre en potencia de devenir no yo, negarse a sí mismo, fundirse más acá de los cimientos dentro del subsuelo donde todos los otros se licúan. Así se construye.





## HABITACIONES (FRAGMENTO)

EMA BARRANDEGUY

Los siguientes fragmentos pertenecen al libro *Habitaciones* de Emma Barrandéguy, Buenos Aires, Editorial Catálogos, 2002 y han sido seleccionados por Osvaldo Baigorria.

### Alfredo, te cuento

Cuando pienso en la literatura y a pesar de saber de qué modo fluye en mí, a causa de los desacuerdos afectivos, no puedo menos de formularme un programa: "El que escribe es vigía destructor de mitos, ojo avizor hacia el move-dizo bosque de Dunsiname". Aunque el bosque acabe triunfando sobre Macbeth y sus faltas. Pero de verdad me hubiera gustado, como te decía antes, pulir cada palabra hasta hallarle su significado último y que cada una dijera realmente lo que intenta decir. A vos, como programa, el de "destructor de mitos" que yo acunaba con persistencia te parecía absurdo. Y creo que tenías razón. Porque, ¿qué mito destruyo yo tratando de exponer minuciosamente mi manera de ser? Vos no encarabas así la tarea del escritor, sino como intérprete de belleza, de angustia, de verdad. ¿Visión o misión? Me hablabas mucho de esto y yo te escuchaba. Alfredo, sin animarme a exponerte esto que ahora te digo. Lo que yo creía mi verdad. Vos tomabas la cosa con seriedad -traducías, tenías la editorial- y hacías lo que te proponías, hacías algo "salga pato o gallareta", mientras yo... mis programas eran en el aire y nada de la paciencia infinita del diario agacharse sobre la hoja de papel. Sé que es bien cierto que por los frutos ha de verse el árbol, pero como resumen creo que me ha faltado capacidad. Es más fácil creer eso. O pienso que distraje mi vida en la búsqueda de afecto y eso me costó mi calidad de escritora. De todo esto

es en realidad de lo que quería siempre hablarte. Vos creías en mi capacidad. Sólo a vos debo pues explicártelo todo. Como vengo explicándotelo. Reiterándome. ¿Acaso importa mucho todo esto de la literatura? ¿Recuerdas a Eglé? Por ella tuve un afecto limpio, desprovisto de toda adherencia.

Me veía entrando, por la mañana, a lo de Eglé Quiroga. Se levantó a abrirme y se volvió luego a la cama. Sobre esa cama hay un arrugado pijama de hombre. Eglé siguió mi mirada y comenzó a hablar. A llorar. Dios mío, ¿por qué llorar? Lo hacía con lentitud resignada. Y mientras, explicaba, pensando tal vez en alguna actitud mía de rechazo. Te quiero aclarar -decía-, antes que nada, para ver si querés seguir siendo mi amiga después de que te lo cuente. Este pijama es de mi amigo; también tengo relaciones con julio, el de la oficina; no te asombres, vos sabés que me casé muy joven.

Intentaba proseguir el relato. ¿Y a mí qué? ¿Acaso yo le pedía cuentas? A mí todo eso me parecía muy bien, pero muy bien. Alzaba cierta admiración y un confuso deseo de imitarla, eso era todo. Yo también tenía mis fichas. Me parecía importante lo que hacía y también saber que mi amistad hacia ella era desinteresada. Por primera vez en mi vida tenía a mi alcance un ser humano que leía, que sabía pintura, que con su diaria conducta trataba de ser hermoso y verídico. Nada me impulsaba al deseo, mucho a la protección. (Vos, que no sólo me conocés a mí sino también a fondo la vida provinciana, podés ponerte en mi situación de recién llegada que se interesa por el Arte, en aquellos años que recuerdo. Así se explica mi solicitud hacia Eglé. ¡Alguien con quien compartir cosas! ¡Un hallazgo inigualable!)

Eglé Quiroga tenía una especie de serenidad que le venía de repetidas experiencias negativas. La misma serenidad con que echó pastillas de dormir en

la taza de color naranja. Mucha cantidad de pastillas. Como su padre un año antes. ¡Cuánta firmeza en esa pequeña cabeza rubia! Y qué afanosa decisión de evitar complicaciones a los demás. "¿Cómo voy a hacer, comprendéme, para decirles que estoy enferma?" Y yo, para que no se matara, inventaba un viaje al Uruguay, cualquier cosa. Andá, curate allá y luego volvés. Sonreía. "No sos vos la enferma -decía-. Estás en la otra orilla: la de la vida." (Vos, Alfredo, por ese entonces, eras mi novio de pensión. Me acompañaste al juez para recuperar la carta que me dejó y que sólo se refería brevemente a su "cansancio" y, con frenético pudor, a la película que había visto la tarde anterior. "No me gustó; no sé qué le viste vos." ¡Cuánto te agradecí, entonces, tu compañía!)

Ella salía con sus amigos y yo con los míos, con vos, o con el viejo González Trilla, a los que no conociste. Luego nos reuníamos para cambiar confidencias, como todas las mujeres. Eglé no hallaba reposo, siempre estaba buscando el goce y sabía darlo, o al menos me lo decía. "Es tan escaso, hay que aprovechar." Y yo, de mis experiencias, que no llegaban a la cama, no extraía más que orgullo, tonto orgullo de provinciana en libertad. Mientras que el deseo, como más tarde lo supiste, otras criaturas me lo inspiraban. (Ni vos, que en aquellos días te esforzabas por llegar a algo concreto conmigo, ni ella, conocieron algunos episodios de mis andanzas en libertad y de los maltratos logros que extraía. Aquí te contaré uno.)

A la pensión donde vivo me viene a ver un escritor de segunda categoría y de dos apellidos. Viene en representación de una asociación de escritores a la que estoy vinculada desde mi provincia. La asociación se llama AIAPE, y es de izquierda; me parece que de sólo ser miembro ya tengo mucho de ganado

en la militancia. Salgo con el escritor a tomar un café, otro día a cenar. Por debajo de la mesa mi acompañante me arrima las rodillas. No siento nada, pero le dejo seguir su maniobra. Terminamos subiendo las escaleras de un hotel de poca categoría en la calle Paraná, que por misera casualidad se llama Entre Ríos. Acabo llorando sobre la cama grande ante el asombro de mi acompañante: Tero parece que fuera la primera vez -me comenta entre sarcástico y desilusionado-, ¿no me habías dicho que tenías un amigo?". (Yo te había inventado de amigo, aunque todavía no hubiéramos intentado nuestras desastrosas experiencias íntimas. Era, sí, la primera vez. Era mi manera complaciente de ingresar a la izquierda intelectual. Después de ese intento fallido el escritor de los dos apellidos desaparece.)

Cuando regreso a la pensión me creo dueña de una experiencia sensacional, transformo el acto desgraciado en una aventura de película. Me doy una ducha caliente, me miro, pienso que las puertas de futuras experiencias me aguardan bien abiertas, silbo, me siento valiente y gloriosa.

### **Florencia**

"¿Está mi sobrina arriba?", pregunto en la portería del hotel. "Sí, señora, en la habitación 210. ¿Cómo le ha ido de viaje?" Es de rigor que me pregunten eso en esta portería donde conocen a los provincianos y en este hotel donde me arriesgo a reunirme con Florencia, titulándome su tía. Subo con mi bolsón en la mano. Es así que se producen nuestros encuentros ya que no puedo llevarla a casa y ella vive en una pensión del centro. Florencia, encantada; todo lo que es oculto, anormal y que atenta contra las convenciones la atrae.

## HABITACIONES (FRAGMENTO)

Nuestra relación participa de todo esto. Ella dice sentirse cumplida, tranquila, feliz. En una oportunidad deja a su amante de turno para reunirse conmigo en el hotel, desde donde la llamo. Hacerlo resulta difícil, pues debo inventar pretextos para faltar a casa de noche y tampoco podernos ir al hotel a dormir la siesta. Sólo una vez lo hacemos, en el Tigre, adonde vamos a pasar el día, caluroso y propicio. Pero es lejos, caro y lleva tiempo; Florencia se aburre, debo inventarle siempre un programa, y comer con buen diente a veces no es todo. Ella quiere conocer, ver gente, lugares, cines, teatros, callejear por Corrientes. Por ella me muestro dispuesta a conseguir un departamento, pero sin mucho énfasis, porque un departamento para mí significa el planteo claro de todas las situaciones que me afectan y afectan a otras personas y eso aparece en mí menos resuelto que el deseo de tener a Florencia. Y por lo tanto procuro tener a Florencia de otro modo. Dispongo de dinero, pero no tanto como el que ella requiere. Lo del departamento se va haciendo largo. Miramos algunos sin que nunca el efectivo sea suficiente. A la larga, Florencia presiente que no podré darle mucho y va conformándose momentáneamente con lo que le doy. Charlas, conocimientos, ambientes. Con ella me muestro desenvuelta a los lugares adonde vamos. Quiero deslumbrarla siempre, hacerla depender de mí. ¿Eso es amor? Florencia me atrae físicamente y no tiene ninguna inhibición, no me reprocha nada, sólo quisiera derrumbar todas las estanterías que he alzado en mi vida y no teme decírmelo. Una dependencia total mía quizá la satisfaría; habría logrado deshacer mi orgullo intelectual, mi pedantería, mi aparente *savoir-faire*, todo lo que ella imagina en mí apetecible o sabio. Esto nos asemeja, decía Florencia tocándose la frente. Y tenía mucho de razón. Una vez dependiente de ella, Florencia seguiría, otro rumbo, depredando, reinando o intentando hacerlo. ¿Por qué depredando? ¿En qué me diferenciaba de ella cuando yo hablaba de mis búsquedas como si fueran algo importante? En poco. Pretendía yo que mis búsquedas afectivas tenían por fin "integrarme" y las de ella extraer algún beneficio para sí. ¿Integrarme no es acaso beneficiarme? ¿Por qué creerme mejor que Florencia? Ella necesita a toda costa imponerse por la ropa, por su

capacidad en la oficina, por su inteligencia, por su físico y no acepta que nadie deje de sometersele. Sin embargo, en cierta medida, algo parecido es lo que me mueve. También con Florencia me identifica el enfoque descarnado que hacemos de los demás, de nosotras mismas. Intento, pues, que Florencia dependa de mí, que me admire. La admiro. No puedo amar sin admirar, dice una estrella de la TV en sus declaraciones al público. Estoy de acuerdo, pero el porqué ya no me parece tan simple. Tal vez porque admirar exige una reciprocidad, una relación entre titanes. Admiro a Florencia por su físico femenino, de suaves curvas, por su mente masculina, por su frase oronda, su manera de encarar la vida como tal vez a mí me hubiera gustado encararla, en forma desfachatada, sin mayores escrúpulos, todo para sí, *après moi*, etc. Ni política ni religión son temas para ella y critica que yo los toque a menudo. Los desecha en nombre de un hombre-humor, un ser humano al que ve fundamentalmente egoísta y defectuoso, como probablemente se ve a sí misma. Yo para ella soy boba, "todo lo comprendo y lo perdono", al mismo tiempo que única, desinteresada, fiel a su cuerpo al que ella desea esclavizarme, como yo deseo hacerlo con su mente. ¿Fiel a su cuerpo? Igual que siempre me sucede, pasado el momento de la conquista, como Florencia exige un modo y yo otro, el desacuerdo físico se instala, pero en contra de mí. Logro que Florencia me sienta, yo no siento nada. Tal vez Florencia se propone sentirme, y yo demoro para que su juego se cumpla. La desilusiona que yo no la sienta y, como yo otras veces, pregunta: "¿Fue feliz?". El usted me enorgullece, siento como un pequeño dominio o respeto. Y el hecho de darle goce me exalta y contenta. Florencia no quiere tenerme a su lado sino encima suyo, me levanta como a un niño si yo me detengo mucho en su cuello. Al principio elude la boca, insisto en su oreja. La boca le parece para uso masculino; "estoy harta de que me babeen dice. Casi siguiendo a Genet, podría decir que se masturba conmigo. Pero una cuestión de centímetros me impide casi siempre gozar al unísono. Yo más arriba, ella más abajo. Todo termina y yo digo: "Déjame bajar, querida, tengo miedo de hacerte daño con mi peso". Florencia gusta entonces que me tienda a su lado. "Su cuerpo tiene un

calorcito de perro", me dice. Y se ovilla hasta dormirse. Al otro día me visto temprano. Raras veces salimos juntas. A veces pago al salir, a veces le dejo el dinero a ella. Me reintegro al día, donde todas las mentiras aguardan.

### **Florencia tiene trece años**

Conocí a Florencia cuando recién vino a Buenos Aires desde la provincia. Se hospedaba con su madre, en casa de copoblanos, donde yo iba habitualmente por las noches a jugar a las cartas, luego de casarme. A pesar de sus trece años, y sin motivos que yo asuma, coquetea terriblemente conmigo. Noche a noche, después de la partida de naipes, la acompaño a su cuarto. Miro sus hermosos cabellos, los toco, los huelo, paso mi lengua sobre ellos. Me dice ¡Hasta mañana! Hace tres días se los recoge en una redecilla. De ese modo me impide disfrutar de ellos. Me parece absurdo, pero no digo nada. Hablo con ella diariamente por teléfono. Esta tarde, temprano, al descuido de la conversación, me habla de la red que usa. Yo digo que no me gusta porque me oculta su pelo. ¿Cuándo te la vas a sacar? A ella no le interesa mi opinión, dice. Siempre se atará los cabellos y sólo cuando vea al hombre que quiere se los desatará. Como mi marido trabaja por la noche, voy luego de cenar a su casa, como de costumbre. Son tres cuadras de la mía. Después de la cena, charlamos. Y hablando de cualquier cosa, Florencia introduce, de pronto, y como sin darle importancia, la explicación que aguardo. No puede peinarse este cabello tan largo. Ya no sé cómo, si no me lo recogiera así, no sé qué haría. Además así tengo menos calor. Duermo con la red también. Explicación que no cuadra con el verano, pero las niñas son caprichosas.

La llevo a su dormitorio luego y asumo la misión de acariciarla. Le acaricio las sienes, las orejas, los bordes de la boca, la frente, la nariz, los ojos, cada pedacito de la cara, la espalda, muy sabiamente, y las piernas, muy furtivamente.

De pronto paso por hábito la mano por la cabeza. Y Florencia dice, en súplica y orden, como tantas noches: Rásqueme un poquito.

Paso suavemente mis dedos entre los agujeros de la red. Al momento, veo su satisfacción. La observo tan profundamente siempre que puedo ver cómo, a mis caricias, se ensancha súbitamente su nariz, como olfateando algo. Un momento; luego la primitiva sensación se hace costumbre y deja de ser fuerte y espontánea. Por eso, a cada instante varío la técnica de mis caricias, o de mi rascar. Con la yema del dedo, levemente con la punta de las uñas, con pequeños golpecitos... Ella conoce cuándo van a agotarse las nuevas sensaciones. Su sensibilidad animal lo sabe y después de un momento se resuelve: Me está hartando esta red -dice-, y la arranca de un tirón. Me da el goce de su pelo. Sabe. Sabe que así renueva sensaciones y me incita a buscarlas.

Yo me muero de deseos de sumergir mi cara en sus cabellos castaños con hebras doradas. Hundo mis dedos con avidez. Los huelo. Los despeino. Los estrujo. Ya no es una mano, sino las dos. El deseo de no hacerle daño es lo único que me detiene en el logro de caricias más íntimas. Ella, coqueta, hunde su cara en la almohada. No puedo ver su expresión, pero de pronto agarra mi mano, la besa y me dice:

¡Hasta mañana!

## RETRATO DE FAMILIA. LA SAGA DE LOS BARON BIZA

ADRIÁN CANGI

### 1. Imposibilidad de la lírica

Rasgos de la fisonomía de Raúl Baron Biza (1899-1964) nos enfrentan con la radicalidad, al mismo tiempo, iconolatra e iconoclasta de su acción. El anarcoindividualista stirneano fue capaz de construir un monumento a la pasión de su primer amor. El mito popular cuenta que Rosa Rossi, alias Miriam Stefford, murió a los veintisiete años en un raid aéreo pionero para la aviación femenina en el país. En un momento de ira, cuatro décadas más tarde, arrojó ácido al rostro de su segunda mujer, -hija menor de Sabattina, su enemigo político y madre de Jorge Baron Biza- quitándose la vida de un tiro en ese mismo instante. Para los rastreadores de biografías singulares como para los coleccionistas de restos literarios inclasificables, Raúl Baron Biza es una figura inquietante. Sus textos yacen en el subsuelo popular con el mote heredado por generaciones de pornografías o insurrecciones vitales, mezclándose con las formas de la novela de aventuras por entrega o con costados de una pasión amorosa desesperada, propias del formato del folletín. Obras impugnadas por su endeble calidad literaria en sucesivas oportunidades y de vasto alcance popular, mientras crecía, en algunos círculos, cierto reconocimiento a una trayectoria política rescatable en los años treinta que se mezclaba con un resentimiento generalizado en los sesenta. Jorge Baron Biza (1942-2000) hijo directo y heredero de la gravedad de las imágenes de un mundo familiar destruido dice: “entre el hombre que construía escuelitas y monumentos al amor de más de setenta metros de alto y el que arrojaba ácido a su amada, hay una evolución que no puedo entender. Mi fracaso por comprenderlo me ata a él (...) la opción parece ser para mí, o parricida de su

memoria, o resentido por herencia, sin beneficio de inventario; o vulgar imitador en la copa y el balazo. No puedo quedarme solamente en la negación (...) Tengo que dar vuelta esta historia”. Entre injertos, quelonios y colgajos, se desplazó tras la efigie destruida de su madre, de Villa María a Milán y Nueva York. Se formó en el movimiento trágico, como él mismo declara, en colegios, bares, redacciones, manicomios y museos. Su única novela conocida -yace velada por el secreto otra, inédita- *El desierto y su semilla* (1998) desmonta en un vértigo la prosopopeya -tropo de la autobiografía- en un ejercicio de ficción memorable para la actualidad de la vanguardia. Es que ésta, para poder transformar sus límites, requería un doble movimiento: una abertura hacia el abismo biográfico y el reconocimiento de que no hay carne indiferente y que sus marcas disuelven el tiempo de las metáforas. Premonitoriamente escribía: “Comprendo que esa abertura hacia el abismo quedaría en mí para el resto de mi vida. No sé que voy a hacer con ella, pero sobre todo no sé qué va a hacer ella conmigo (...) mi salud no está a la altura de las esperanzas que traigo del balcón; me aparté demasiado de la vida; vomito todos los días. Tarde o temprano yo también seré sólo un texto; no me queda mucho más que hacer. Escribo estas líneas, y ese frágil impulso de hacerlo es todo lo que todavía puede llamarse, para mí, ‘vida’ o ‘acción’ o ‘posibilidades’”. En un texto presentado en 1996 en las III Jornadas de Literatura desde la Cultura popular en la Universidad Nacional de Córdoba, Baron Biza provocaba a los oyentes, con una voz cancina acostumbrada a la espera sin fin y con un aire un poco inseguro, leyendo un texto sobre la lírica, más tarde procesado e introducido en su novela. Decía “... la actitud de la lírica nace sin diálogo, pero lo fundamenta en el límite del silencio y el grito...” La pre-

gunta que subyace en su texto es si es posible la lírica después de experiencias de destrucción. El fondo secreto y diario de su vida lo llevaba a concluir sobre la imposibilidad de la lírica. Su propia percepción de aquel evento es que los jóvenes profesores habían recibido su trabajo con sorna, mientras su madre saltaba al vacío del departamento en el que había convivido con Raúl Baron Biza. Intempestivamente, Jorge Baron Biza ingresaba a la literatura argentina con un texto capital y con una idea común a su padre: las grandes obras literarias no se hacen sólo a fuerza de una invención de figuras y de procedimientos en la gramática sino de tragedias del cuerpo que sustentan la experiencia de la letra.

## 2. De la suspensión

La interrupción puede volverse irreparable. Quedar suspendido es una de las condiciones de lo irreparable, de que las cosas estén destinadas sin remedio a su manera de ser. La interrupción configura el acontecimiento, la tragedia misma como destino. Algo ha interrumpido la acción y ese algo es una grieta que se ha vuelto destino. Sigo los humores de una página ejemplar de *El desierto y su semilla*: “en estos casos, es necesario ser realistas. Como le advertí, no se trata de disimular, tapar, ocultar. Es necesario aceptar que ha estado inventada una nueva realidad. Su padre ha creado alguna cosa de nuevo. No podemos negarlo: entonces sólo nos resta darle a la tragedia su propia naturaleza, su camino para expresarse”. Narro a continuación una anécdota que habita en el abismo de la muerte o mejor aún, una espera interrumpida por la muerte que dejó en suspenso las relaciones telefónicas que intentaban un

encuentro con Jorge Baron Biza. Todo comienza en una lectura rosarina que realicé sobre *El desierto y su semilla* y que fuera transmitida a Baron Biza por intermedio de las gentilezas de una amiga en común, Susana Romano Sued. Por ese tiempo deseaba realizarle una entrevista y recibía intempestivamente su voz en mi contestador telefónico. Se acercaba un caluroso verano, y todo lentamente se dilataba en una acumulación de llamados cruzados que escandieron el desencuentro. Luego la insistencia de mi parte dejó numerosos llamados en su contestadora con la impresión de que aquel verano había llevado a Baron Biza hacia las sierras. Una voz conmovedora comenzaría el tiempo suspendido en el destino, me comunicaba que Jorge Baron Biza se había suicidado. Una porción de la voluntad común de conocernos había sido absorbida por una porción desconocida, que no sólo amenazó al resto, sino que trazó un hiato en mi memoria. Lo ingobernable y lo incognoscible, ocuparon el lugar de lo irreparable. La traza del cuerpo biográfico perforaba las páginas de *El desierto y su semilla*. El desafío de llamarse Baron Biza, había golpeado a su puerta. En una nota al pie al final de la edición puede leerse: “originariamente, fui inscripto en el registro civil como Jorge Baron Biza (Registro Civil de Bs. As., 1067, 22 de mayo de 1942). Cada vez que mis padres se separaban, la conciencia feminista de mi madre exigía que se me agregase el Sabattini de su familia. Mi nombre actual es Jorge Baron Sabattini. No sé si ‘Jorge Baron Biza’ debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío”. Recordar y sumirse en la historia de las transformaciones del rostro de su madre habían modelado la gravedad de su tiempo. La reconciliación que buscaba con el desafío de llamarse Baron Biza quedó interferida cuando, una vez



## RETRATO DE FAMILIA. LA SAGA DE LOS BARON BIZA

más, la depresión se tragó su cuerpo y de esa vez, no pudo salir. No siempre el trabajo de sí de la escritura opera como una anamnesis reparadora, a veces constituye un yacimiento donde la imagen recalcada del suicidio, del ácido corrosivo, de los periplos sin fin por clínicas del mundo, de los sufrimientos psiquiátricos y de la catástrofe familiar se chupan a los cuerpos. El de Jorge Baron Biza, cayó por la grieta de su propia memoria y el drama biográfico cerró la saga de una de las ficciones monstruosas de la literatura argentina del siglo XX.

### 3. Legión trágica

El mercado periodístico literario sobrevalora en el presente las biografías y las correspondencias. Géneros que poseen un valor filosófico por convocar la palabra del testigo o sus avatares vitales: sus actos y sus gestos, su infancia y formación, sus tesis y sus manías, su reputación y sus artimañas, sus últimas palabras y sus traspies. También, se trata de géneros que valen más por sus anecdotarios osados que por la radicalidad de las ideas vitales que portan. Valen por sus efectos donde los lectores se reconocen sin esfuerzo por realizar más que por la ejemplaridad y orientación de alguna idea a encarnar. César Aira lo ha señalado en tono pedagógico: la literatura vive de la leyenda, entonces, se trata de construir el mito del escritor como centro de poder irradiante. Mitos y leyendas entre las cuales viven algunas célebres que han atravesado el parnaso literario dejando la impronta, a veces maldita, de un nombre propio. Entre las más conocidas resuenan las de Macedonio Fernández, Arlt, Gombrowicz, Copi, Osvaldo Lamborghini, Perlongher; entre las ocultas y malditas, casi sin nombre para la memoria, yacen las de Vizconde de Lascano Tegui, Omar Vignole, Souza Reilly, Claudio de Alas, Vargas Vila, Lorenzo Stanchina, Pitigrilli. A este subsuelo pertenecen estrellas embarazadas o soles negros fugaces: Castelnouvo o Baron Biza. Leyendas de la cloaca social, tratantes de crápulas y habitantes tenebrosos de los vicios e inmundicias. Adictos a bestiarios de los fondos urbanos donde habita una legión trá-

gica. Portadores de anecdotarios variados con una misma fluencia y una sola desembocadura: afectar la moral pública de los bienpensantes conservadores que multiplican en la historia de la retórica argentina sucios secretitos.

La fisonomía de Raúl Baron Biza se excluye de Caras y Caretas, no se trata de un perfil cualquiera posible de ser satirizado apresuradamente. Aquello que define la última palabra sobre su vida es un resto resistente a la matriz simbólica clerical. Anticlerical y suicida es acusado de cantar loas al vicio y de perderse narrativamente entre personajes de mal origen moral, para hurgar en la materia de las anomalías donde se mira la sociedad argentina de la primera mitad del siglo veinte.

Aquello que su hijo Jorge Baron Biza nunca pudo olvidar es la radicalidad de una novela familiar que no se le imponía como signo de prestigio literario o como elogio de un pasado aristocrático, sino como estigma de un nombre que no nació para dejar descendencia. Raúl Baron Biza perteneció a una estirpe que gasta todo a su paso: cuerpo, fortuna y afectos. La estirpe de los despobladores y de los filósofos pendencieros. Enemigo de Dios y de los poderosos. Apresto para revelar las genuflexiones públicas. Fuerte de palabra aunque el destino lo mostrará débil en sus actos. El mundo de Raúl Baron Biza es inhospitalario. Sus ficciones descansan sobre lo real y fueron escritas para revelar el borramiento de las virtudes ciudadanas y también, probablemente, la caída de quien las señala. La doctrina de Baron Biza indica la degradación moral y se confunde en el tiempo con su práctica maldita. Aquella que resuena insistente e imborrable en el imaginario argentino. Tamara Kamenszain dejó deslizar en una conversación que atravesando a mediados del sesenta el túnel de Av. 9 de Julio con su padre, las obras de Baron Biza atiboraban los anaqueles y circulaban como pan caliente bajo el enunciado: ¡son los libros del tipo que le arrojó ácido a la cara de su mujer!, ¡el que se tiroteó con el hijo del poderoso Sabattini!, ¡el que se batió a duelo numerosas veces!, ¡el que protagonizó denigraciones varias a su propia casta! El que sostuvo una tesis antigua y ejemplar: las pasiones conducen al mundo, mejor aún, las bajas pasiones. Y lo conducen sin remedio hacia lo irrepara-

ble. Profeta de un nihilismo generalizado frente al arte hueco de brillar de su tiempo. Los restos de novela autobiográfica resultan imprescindibles para revelar el peso de una vida y la densidad de una biografía, también para sopesar la autenticidad de un proyecto vital. En Baron Biza su obra es equivalente a su existencia: aquello que denuncia primeramente, lo denuncia sobre sí mismo.

Se ocupó como pocos, de las partes malditas de la “recua humana que marcha a galope tendido hacia el matadero”. Comulgó con la grandeza de un nihilismo sin precedentes para aquellas épocas, condenándose de ese modo a la caída en los mugrientos residuos del crimen o la ignominia. Reveló nuestra espurea configuración social, entre espasmos de ex presidiarios o muertos de hambre que huían de una Europa mezquina y mordeduras y maldiciones de ex prostitutas convertidas por golpe de gracia en matrices dadoras de vida de la aristocracia local. Sentenció que no olvidaría nunca que su batalla empeñaba sus fuerzas contra la debilidad de la carne y la decadencia moral que constituía, privilegiadamente, su propio linaje. Fue templado al ritmo de las blasfemias sagradas de la infancia, donde en nombre de Dios le borraron del rostro la risa y el sueño, sometiéndolo a un proceso de domesticación que le enseñaría a leer y a rezar, pero también, a mentir y a masturbarse. Mientras el petizo orejado, célebre personaje de uno de los costados negros de la inmigración, se moldeaba en la siniestra soledad de Ushuaia; Baron Biza fustigaba a golpes de saliva el poder del crucifijo. Secretamente su fuerza hedonista surgía de un surco de héroes y heroínas románticos movidos de delirio y entusiasmo. Con un dejo nietzscheano afirmaba que el mundo era de los fuertes y que la poesía no tenía que ver con la letra impresa sino con la blasfemia vital de los insurrectos, como rezan las páginas de *El derecho de matar* (1930) y de *Por qué me hice revolucionario* (1934). La bohemia no estaba exenta de elegancia y estilo con restos de un dandismo familiar que moldearon su carne en los bares de Montmartre, en los que el vicio se arrastraba hasta los pies del Sacre Coeur, como en las novelas de Musset. Viajado por los senderos hedonistas antes de nacer, reconocía en su cuerpo y su linaje ves-

tigios de opio y alcohol entre un mapa de siluetas de mujeres variopintas y de artificiales garçonieres. Su nombre estaba construido por asaltantes de honra donde la leyenda forzaba a los hechos por venir. En el reverso familiar se esculpía con gusto a descontento y violencia insaciable, el imperativo: “¡Vence a la vida antes de que ella te venza! Sacrifica, antes de ser sacrificado”.

No había recibido de sus mayores una educación sentimental sino el reconocimiento de la bestia humana reproductora del crimen como fundamento social. Una educación descarnada le indicaba que los cuerpos se disputan propiedad, saber y poder, y no hay nada más allá de ello. Pero su cuerpo fue capaz de criticar a los que llamó “cuasimodos repugnantes” o “epilépticos morales” que constituían el destino trágico de un pueblo enfermo. Aquellos enriquecidos con la política, motores de la corrupción urbana que llevaban el sello de Alvear y la fiesta de un Buenos Aires pequeño burgués, que se extendía en el radicalismo serrano y conservador de Sabattini, el único capaz de aparato político para disputar el poder local a Perón. *El derecho de matar* revela restos de un descontento político y amoroso y ejemplariza una elección: siempre Schopenhauer contra Goethe. Curiosamente su hijo privilegiaría la visión goetheana que representa el hacer y el padecer del hombre en una unidad perceptible. Creemos leer en *El derecho de matar* pasajes desdibujados de *Metafísica del amor sexual*, donde el amor es mascarada del instinto, nunca imperio donde cantar loas. Y la debilidad siempre radica en el cuerpo masculino sometido a la curiosidad del deseo que lo pierde en el coloquio de las damas. Machos débiles y pensamientos odiosos que enuncian que: “toda mujer sabe que puede venderse, por lo tanto concibe que todos pueden comprarla. La prostituta se paga al contado, la honesta en especie. Cambio de moneda y de tiempo. Cuando la mujer no quiere venderse es porque las secreciones de sus ovarios impiden el raciocinio de su cerebro. En toda mujer existe innato un especulador arriesgado”. Debilidades morales masculinas y secreciones especulativas femeninas definen la misoginia de Baron Biza. Los hombres se pierden por su incapaci-

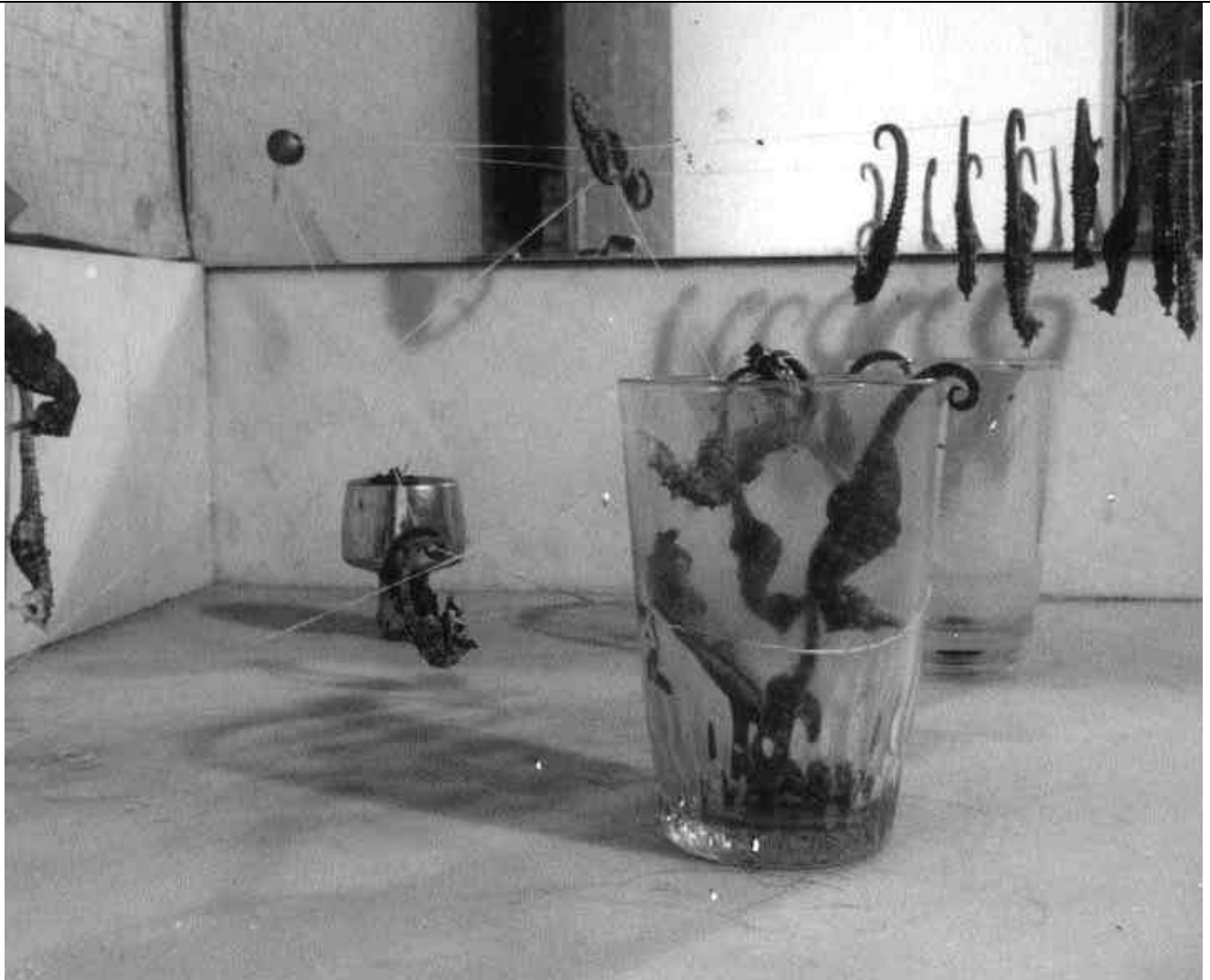
## RETRATO DE FAMILIA. LA SAGA DE LOS BARON BIZA

dad de contención; a las mujeres sólo las mueve en su deseo la voluntad de ser llenadas (“de alimentos o de espermatozoides”). El resto, destino triste de hastiados juramentos de amor y promesas de redención, de lamentos de miseria y espasmos de placer. En Baron Biza el desencanto lo toma todo, incluso se vuelve un esplendor que desdibuja página a página la calidad de la escritura, como supo leer en sus libros su hijo. Como una sentencia futura, unas líneas de *El derecho de matar* dicen: “¡y bebimos con la desesperante sed de dos desiertos de arena caldeada!”. Tal vez, del amor acuñado entre dos desiertos se forjaban los humores del cuerpo y la escritura de *El desierto y su semilla*, pero con la potencia de una narrativa que imprimió en nuestro medio un fuego liberador.

### 4. Fin de la era cristiana

En defensa pública ante la acusación de violar el artículo 128 del Código Penal, Raúl Baron Biza dice a través de la pluma de su defensor: “he querido simbolizar el poder de la voz del sexo, esa voz de la naturaleza, la más poderosa, la más brutal de nuestro instinto”. Después de una larga defensa del Dr. Néstor Aparicio y el fallo absolutorio firmado por el Dr. Raúl Nicholson -extraña apertura de un libro argentino- *El derecho de matar* abre sus páginas con una carta al Papa Pío XI fechada en París 1930. En el caldo de cultivo de la época no era ajeno a Barón Biza el número 3 de la revista “La revolución surrealista” a cargo de Antonin Artaud, quién desafiante configuraba una portada que anuncia: “1925. Fin de la era cristiana”. De este número emerge una redacción insurreccional en forma de cartas abiertas y dirigidas contra instituciones o representantes frente a las cuales Artaud inicia, en primera persona, el ataque de una política surrealista que surgía del campo de los sueños hacia la inmanencia social y que crisparía a Pèret y Naville y también a Aragón y a Bretón. Particularmente su *Adresse au Pape*. Mensaje al Papa Pío XI, el mismo Papa al que contesta Baron Biza. Artaud dice en la misiva: “entre nuestra alma y nosotros mismos, tenemos bastantes

distancias que salvar para que vengan a interponerse tus tambaleantes sacerdotes y ese cúmulo de aventuradas doctrinas con que se nutren todos los castrados del liberalismo mundial. A tu dios católico y cristiano que –como los otros dioses- han concebido todo el mal: (...) nada tenemos que hacer con tus cánones, index, pecados, confesionarios, clerigalla; pensamos en otra guerra, una guerra contra ti, Papa, perro. (...) el mundo es el abismo del alma, Papa contrahecho, Papa ajeno al alma; déjanos nadar en nuestros cuerpos, deja nuestras almas en nuestras almas; nosotros no necesitamos tu cuchillo de claridades”. Donde Artaud reclama al Papa: “déjanos nadar en nuestros cuerpos”, Baron Biza, un continuador ejemplar de este mandamiento materialista, denunciaba la falsedad de la prédica eclesiástica, a favor de un “fondo de los cuerpos y un placer de poseer la vida”. Calificaba *El derecho de matar* como un libro triste y rebelde “escrito para los que gimen y para los que sufren bajo el peso de su cruz, cual modernos nazarenos”. Y en su *A manera de prólogo* advierte que será inmoral porque “habrá de hablar desde el fondo oscuro del protoplasma” y al igual que Artaud en *Para acabar con el juicio de Dios* se declarará inmoralista “quizás, porque te recordará, cuando ello sea necesario, que defecas diariamente”. “Te enseñará a escupir sobre el código de la sociedad y de la ley (...)”. Te hará dudar de ti mismo”. Baron Biza entiende que su libro ha nacido del cuerpo rebelde “como otros nacen proxenetas o cornudos”. Su destinatario son “prostitutas sin cartilla, presidiarios que no llevan número, jueces y quizá colegialas”. El anticlerical no escribe desde la necesidad ni desde la legalidad, lo hace desde el deseo que se orienta por “los mal nacidos”. Sus destinatarios son la legión infame donde el deseo anda sobre la masa de carne en resuellos de goce. Como en la *Tanka Charowa* de Stanchina, en *El derecho de matar*, circulan palabras, cuerpo y dinero, en una retórica que iniciará en la literatura argentina un mixto de biografía, locura y muerte.



## RETRATO DE FAMILIA. LA SAGA DE LOS BARON BIZA

## 5. ¿Épica contestataria o el grado cero de la esterilidad?

La obra de Baron Biza es en nuestro presente una empresa fantasma que supo tener acogida en vastos sectores argentinos hasta la década del sesenta. He rastreado sus libros en bibliotecas españolas, chilenas y argentinas siguiendo pistas de la fuente de edición. Se declaran inhallables *Del ensueño* (1917) publicada en Madrid; *Alma y carne de mujer* (1923) publicada en Santiago de Chile; *Risas, lágrimas y sedas* (1924) es una colección de relatos que desmonta la palabra sentimental del género folletinesco reinante en la literatura de boudoir, escandiendo sus páginas de un bajo desencanto y un provocativo realismo sobre las relaciones sociales y el destino amoroso. Algunos títulos posteriores son verdaderas fantasmagorías y los rastreadores libresco los declaran no impresos. *De la vida inquieta* (1922), *Margot* (1923), *Gusanolandia* (1935), *Lepra* (1943) son una saga que promete una inmición imposible, por inhallables, en temas de cuño común a Boedo o en pasajes secretos al mundo de la mordacidad estilística de Ramón Gómez de la Serna. Christian Ferrer con la colaboración de Efrain Bischoff y Candelaria de la Sota, indica otros títulos atribuidos a Baron Biza: *Pecadoras*, *La ley maldita*, *Las timberas criminales*, *No leas este libro*, *Mujeres de amor*. El resultado de una búsqueda infructuosa sobre muchos de sus títulos contribuye al doble mote de autor desconocido o de estrategia editorial, quien empeñó su propia fortuna en ediciones de autor. Algunos de sus libros se pueden hallar en anaqueles olvidados de familias radicales en campos argentinos acompañando alguna biografía de Irigoyen o algún panfleto de Sabattini. Sus obras centrales son quizá las más escandalosas judicialmente y por ello conservadas: *El derecho de matar* (1930) y *Punto final* (1941) que le valieron juzgamiento y prisión. *Por qué me hice revolucionario* define el perfil de los militantes heroicos de la causa popular, presos o exilados en el impulso de revueltas civiles. Siguiendo a Justo y Uriburu, Baron Biza es recluido en la Penitenciaría Nacional. El resto constituye una lista de aventuras hacia el exilio digna de la novela de aventuras por entregas, pero en la que puede

leerse el saber amargo del derrotado y al mismo tiempo el forjamiento moral del carácter del aristócrata del espíritu. *Todo estaba sucio* (1963) es la última novela y Jorge Baron Biza vuelve a ella en el capítulo XII de *El desierto y su semilla* y dice: “Lo que en los años treinta había sido elogiado como su ‘capacidad de jugarse entero’, terminó a comienzos de los sesenta, en un grito de rencores estentóreos: odiaba a las mujeres, los deportistas, el Papa, los judíos, los lectores, los yanquis, los revolucionarios, los amigos, los empresarios, los periodistas, las personas prepotentes, las personas serviles, los gitanos, los intelectuales... Leo: ‘¿Por qué no negar al hijo engendrado mas por curiosidad que por deseo? ¿Qué obligación de amar al nacido? Que carguen ellos con su vergüenza y no yo con su perdón’.

Trato de imaginar qué lugar puedo hacerme yo en ese texto y no encuentro ninguno. Trato, también, de rechazar de plano todo lo que me vincule con esas letras impresas y su autor (...) Abrió un desierto al que no se le ven fronteras, género de mal que ya no necesita ejercitarse en la agresión, porque se ha encerrado en un orbe en el que no cabe lo humano; un mundo narcisista, que se crea a sí mismo, que corta toda relación, toda perspectiva, toda reunificación. He elegido mirar hacia el vacío, el grado cero de la esterilidad, producir donde no se produce ni se admite ningún defecto, porque reconocer un defecto supone ya admitir que existe alguna perfección: el grado cero de la esterilidad”. En 1964 el ácido que había arrojado al rostro de su mujer lo iría corroyendo y el fulgor del tiro que se disparó lo borraba de la tierra. Su hijo luchó con la vergüenza y con el odio concentrado en su nombre. Intentó abrir fronteras pero resurgía por todas partes, plegado, el desierto en todas sus formas. Sin reunificación y ante el grado cero de la esterilidad trazó líneas más allá del odio... no pudo ir más allá de la destrucción.

Raúl Baron Biza, tal vez haya sido recordado hasta el presente, mas que por sus disputas políticas o por su extravagancia empresaria, por haber iniciado con su nombre los procesos argentinos de persecución de las ligas de moralidad. Resuenan cercanas las acechanzas y difamaciones a *Nanina* (1968) de Germán García y a *El Frasquito* (1973) de Gusman. *El derecho de matar* y

*Punto final*, entre 1933 y 1943, constituyen casos ejemplares que pulen airadas defensas y hacen jurisprudencia local para una genealogía de perseguidos. *El derecho de matar* corona su apertura con un epígrafe ejemplar, que dirá más sobre los usos de la literatura, el voyeurismo del lector y el forjamiento ético de la conducta social que sobre el fallo de la absolución: “La pornografía en los libros está en proporción a la degeneración del cerebro lector”.

La épica de Baron Biza insiste en mostrar la debilidad y labilidad constitutiva del deseo sin carácter que se pierde en la individualidad disoluta. Como si indicara que no existe cópula sin compañía de la voz y que la iniciación en la libertad de gozar, va acompañada de un deseo de corromper, que se pierden en el destino trágico de una decadencia mayor: la del espíritu. La debilidad moral vuelve al deseo un motor criminal que revela una sociedad debilitada por dentro y microscópicamente en todos sus cuerpos, en aislamiento irreparable. Deseos tiránicos que desgarran el cuerpo social por la corrupción y el engaño, avanzan en Baron Biza bajo la forma de la disolución de la vida terrena. En la vida divina todo es promesa de un autor incompetente.

## 6. La constelación maldita o la herencia del monstruo

La singularidad de una “constelación maldita” en la literatura argentina es reconocida en la literatura hispanoamericana por el espectáculo de crueldad y afirmación insistente de un imaginario intensivo. El ejercicio de violencia y exceso avanza desde la epidermis temática hasta el nervio mismo de la letra y trastoca los límites borrados entre voluntad de ficción y relato biográfico. Algo irrumpe contra la epidermis y la repetición desorientando el curso de lo dado y dejándonos entrever otra génesis. *El desierto y su semilla*, sitúa el poder narrativo en una genealogía del acto monstruoso. Esta atenta contra la representación desencadenando el acontecimiento narrativo desde la violencia de fuerzas no humanas que afectan al cuerpo. Eligia, el personaje de Baron Biza, experimenta una inestabilidad en su carne quemada por “una sustancia torpe

y descontrolada que no se molesta en borrar o pulir sus propios esbozos”. El ácido es llamado el “caos plaga” y avanza caprichosamente trazando cavernas, abismos, arroyos, reversibilidad impúdica de la carne, metamorfosis cromáticas delirantes, donde la sustancia especial se independiza del acto cruel, furioso y pasional con el que Arón irrumpiera en la continuidad de una vida amorosa. Éste funciona como causa de un minucioso relato de los efectos, donde la mutación pasa del tiempo de los colores al de las formas, describiendo un paisaje volcánico una “geología sedimentaria y horizontal” que actualiza la faz “fija e inexpresiva” del desierto. “La transformación de la carne en roca tapó los colores brillantes. Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados. La fertilidad del caos la abandonó. Sólo con el transcurso de los meses pude comprender esto en su acepción completa, y más adelante, supe cómo la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos.”

El atentado a la metáfora liviana y lírica es la primera condición de una inscripción de la crueldad en la literatura argentina, la segunda e inseparable: la mostración del monstruo. Como sostiene Nicolás Rosa “la monstruosidad ficcional no es demostrable es mostrable”. La precariedad de la humanidad y la irrupción de fuerzas no humanas producen lo indeterminado que se expresa como extrañamiento de las figuras. De esta forma lo extraño como límite absoluto, anterior incluso a toda representación, se transforma en objeto y ley de la escritura. El acontecimiento irreversible sobre el que se despliega el relato funciona de manera punzante, como “metáforas sustentadas”, donde los excesos de la palabra deben buscarse en el subsuelo biográfico. La confesión de una existencia singular se despliega como sustento y combustible de la voluntad de ficción, que finalmente transforma la intimidad irreductible en objeto. El ácido en el lento trabajo sobre el rostro de Eligia modificaría jornada tras jornada la percepción del narrador. El accidente irrumpe en la historia de las repeticiones como fisura biográfica y sostiene la erosión y la pri-

## RETRATO DE FAMILIA. LA SAGA DE LOS BARON BIZA

vación mordiente como voluntad de ficción. El ácido es el filtro y la causa última de una distorsión que el registro medio de la apariencia no alcanzaba a percibir. El secreto de esta escritura es el de distorsionar el objeto de la narración hasta un nivel que está muy lejos de la apariencia, pero en el secreto de la distorsión, en la sencilla mostración de lo cruel, parece posible volver a un registro de la apariencia cambiado por el horror que nadie puede dejar de observar. La arqueología del horror recorrida por Baron Biza en el rostro de Eligia, configura una teoría que permite en los indicios móviles, un ejercicio de la memoria que opera por elipsis de lo visto y como intensificante de aquello que ya no se veía. El flujo inevitable de las sendas del ácido es el camino por el que el arte de narrar desnuda y desanuda sus repeticiones.

¿Debemos entender que el accidente en la sustancia es el camino para alcanzar percepciones subhumanas o sobrehumanas, las que producen un extrañamiento o residuo sustentado en la gramática? ¿Constituye la mostración del monstruo el efecto de distorsión requerido? ¿El accidente que atenta contra las repeticiones, introduciendo un salto cualitativo en los sistemas, establece su punto de viraje en la alianza entre el residuo en la gramática y un caos figural?

En esta escritura la emergencia del monstruo se construye a partir del soporte biográfico de un cuerpo atravesado por las potencias inhumanas que abre una fisura entre dos mundos. El monstruo se integra a la vida después de un episodio singular, que altera la trayectoria del cuerpo que le antecede y modela un nuevo registro en sus afecciones. Su irrupción es una empresa de demolición activa de los valores dominantes y estereotipados. Aunque efímera, su aparición inscribe su presencia impura, como pura diferencia. Nos preguntamos entonces, ¿qué lógicas del monstruo, en sus modos históricos, resultan funcionales a esta escritura? No se trata, en *El desierto y su semilla*, del monstruo emergente de la tradición aristotélica que no es sustancia y carece de naturaleza, de filiación biológica, historia personal y acumulación temporal. Se trata de un accidente que afecta lo indiviso, sentido del indi-

viduo para Séneca: aquel que no se puede dividir sin dejar de ser lo que es. La tradición del siglo XV y XVI elabora el concepto de monstruo como “cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza”, signos de una desgracia que atentaría contra los organismos como criaturas. Todo rasgo anómalo fuera del curso ordinario reenvía los cuerpos al dominio del prodigio, que se opone a la Naturaleza en una dimensión física o imaginaria. Bajo este principio cobra vida la noción de lo anormal contranatura, como el desorden que a los ojos de Dios o de la Naturaleza, engendra en su extensión desgracias. Los libros de monstruos, como libros de maravillas, anteriores al siglo XV elaboran exageradamente detalles verídicos de una biografía o apariencia, o sobredimensionan tendenciosamente imágenes dudosas o quiméricas, para subrayar rasgos de interés del autor. Este principio narrativo hace del documento en imagen o texto una ficción extendida, que se rodea de un relato o imagen previa, que en su circulación adquirió un aura de autenticidad y que hoy leemos como rasgos episódicos de la voluntad de ficción. Lo anecdótico centrado en el principio del accidente real o producido por la agudeza imaginaria, funda la lógica narrativa por la cual, el prodigio, se inscribe como fuente de signos interpretables y como productor de relatos.

Antes incluso a la idea de “especies” conformada por la Enciclopedia y la ciencia natural, antes del monstruo artificial antepasado del mutante contemporáneo (atravesado por una convulsión sensoria proveniente de partes fragmentadas de diferente naturaleza); reinó la anomalía del prodigio, siendo los recursos inventivos de la Naturaleza equivalentes a los del hombre. Aquella fuente de relatos, la de los prodigios o mutilados, atra-vesará la narrativa moderna en el pacto de los freaks de Tod Browning. Baron Biza, recupera la violencia inhumana de la Naturaleza rescribiendo la ano-malía como principio de singularización narrativa y del prodigio o mutilado como un principio figural del orden del espectro dinámico irrepresentable. *El desierto y su semilla* no despliega los dos fundamentos posibles del origen de la teratología: la hibridación o la variación genética de las partes, sino aquel que impusiera Lascault: una monstruosidad dinámica, que como un perpetuum

móvil orgánico, no permite una fijación definitiva de la imagen, conservando su mostración como descripción en el cuerpo del relato y su irrupción definitiva como extrañamiento. El rostro de Eligia se había convertido en “una ilustración en algún tratado de cirugía, con cintita negra sobre los ojos para que no se la reconociese, o planos detalle que sólo mostraban fragmentos de su cara”. Jorge Baron Biza produce un giro en el relato con el cual la belleza artificial del cuerpo embalsamado de Eva Perón ingresa junto al de su madre en la historia local de la monstruosidad. A la luz de las grandes historias contadas están las no contadas. La extraña semejanza que anuda a Eligia y a Eva une una misma pasión política con los avatares del cuerpo de mujer en una sociedad misógina. El cuerpo de Eva resistió al fuego infantil que la quemara en la infancia de Los Toldos y resistió también, como efigie embalsamada a las vejaciones que narra la memoria popular. Eva ingresa en la inmortalidad habiendo trascendido al fuego que la quemase por dentro y superando al posible ácido que destruiría su fisonomía embalsamada. En la frase del embalsamador subyace el poder del mito: “es eterna, sólo el fuego o el ácido la pueden dañar”. La cotidianeidad de Eligia fue interrumpida por el ácido en su rostro. La eternidad de Eva resistió a la destrucción con su aura sagrada e inmortal y a partir de ello vive en la iconolatría popular. Quince años de periplos quirúrgicos no alcanzaron para devolver una fisonomía estable a la madre de Baron Biza. La ópera pornográfica y misógina de una soledad enfermiza y desprendida de todos sus valores, tallaba en la carne una obra móvil, para una fisonomía fuera de control. Raúl Baron Biza, al igual que Benjamín Mendoza, ilustrador de su último libro, demostraba -el primero con el ácido, el segundo intentando asesinar al Papa- el poder de una iconoclastía absoluta que marcaría la débil frontera entre acción política y locura.

La clasificación moderna que Massimo Izzi realiza sobre el monstruo, permite precisar que aquello que caracteriza el rasgo monstruoso del principio dinámico figural, no está sostenido en formas híbridas polimorfas sino en anomalías físicas dinámicas, que alteran las leyes biológicas por efecto de

causas o potencias exteriores. Baron Biza no se inscribe en la genealogía del monstruo satírico funcional al siglo XVII, que desplazara de su lugar a la larga tradición de especies irreales, de fantasmáticas quimeras o habitantes de los bosques, para recuperar la tradición clásica de las mezclas como anatomías horribles. La idea de monstruo del siglo XVII elaboraba la deformación como moralización del alma viciosa. El cuerpo bestial sostenido en la incongruencia de las partes y que puebla los imaginarios hasta el siglo XIX, vuelve al principio de unidad inverosímil. El monstruo actual resulta lejano de aquel habitante del siglo XVII, porque las partes que se insubordinaban obscenamente del cuerpo fisiológico buscaban un efecto público político, que reelaborando la tradición aristotélica, subrayaba la deformación que hacía reír sin dolor, porque aspiraba a un ideal ético y político. La jerarquía de las virtudes y vicios se encontraba al servicio de las instituciones, por ello el monstruo satírico es una operación del ingenio que representa en el mixto un cuerpo sin unidad, por ello infame. Clásicamente el efecto del monstruo es prescriptivo y en esto consistía la fuerza de su mostración. Describía un teatro de la punición que enseñaba públicamente que la pulsión es un pecado y que el pecado es una culpa que tiene remedio y éste es la prudencia política. La obscenidad en el comienzo de la modernidad está al servicio de la moral y los monstruos son principios correctivos de las instituciones existentes. Es cierto que la sátira monstruosa del siglo XVII despliega el imaginario de la anatomía horrorosa que pervive en el fundamento del monstruo actual, despojada de los efectos pedagógicos de un enseñar divirtiendo, castigar riendo y movilizar rebajando.

El imaginario romántico agudiza la imposibilidad de unidad del monstruo satírico pero desplaza el centro de sus efectos de la virtud cívica al dominio de las fuerzas no humanas que disponen y componen los cuerpos para el exceso, donde resulta imposible aspirar a la virtud ética. El monstruo del siglo XIX es una fuerza de doble personalidad y un biotipo modelado con los requisitos típicos del criminal lombrosiano (orejas puntiagudas, cerebro de niño, palmas peludas, sexualidad incontrolable) en plena relación con el



---

## RETRATO DE FAMILIA. LA SAGA DE LOS BARON BIZA

---

proyecto constructivo de la tradición darwiniana, que da origen a la determinación de la anomalía en la especie. El monstruo liberador de fuerzas no humanas e incontrolables para la razón, anticipa su crisis, para pensar aquello que involuntariamente la interroga. La transvaloración que el monstruo inscribe en la percepción se desarrolla como una contrageneralidad del gesto normativo. Con su aparecer, se desmorona el principio de identidad sostenido en la armonía de lo arbitrario y de lo abstracto de un pensamiento, una percepción o una memoria voluntaria, dejando paso al gesto involuntario e irreparable que reinscribe otra lógica, siempre perversa a la norma instituida del lenguaje. Klossowski está en lo cierto, el monstruo no es argumentable pero transforma con su mostración al “lenguaje lógicamente estructurado”.

Baron Biza se aleja del monstruo irreal o fantástico, singulariza las fuerzas no humanas que se afirman en el accidente dando lugar al enigma perceptivo que tal transformación acarrea. La innovación de los géneros o la imaginación del porvenir del arte de narrar ha buscado en el pasado, con funciones precisas la mostración del monstruo y ha absorbido la transformación del acontecimiento, recuperando en el compuesto creado rasgos de la teratología con lógicas funcionales al relato moderno. *El desierto y su semilla*, señala que la diferencia entraña el peligro que se presenta bajo la singularización de la monstruosidad. El azar del accidente inscribe lo irreparable que no pudiendo anticiparse, instala y despliega el peligro absoluto que produce el germen inventivo. Lo inevitable es siempre algo que violenta al pensamiento y que lo enfrenta a “eso” que es absolutamente irrepresentable en sus confines. Más aún cuando la biografía sostenga palmo a palmo aquello que la ficción ha tomado por objeto.

Si Raúl Baron Biza es el esplendor de una leyenda, Jorge Baron Biza es la impresión radical de una escritura. Un vitalismo de la acción dejó, tal vez, páginas olvidables en el padre imposible. Lo irreconciliable de una herencia forjó una escritura que une la biografía y el arte de narrar en el hijo del desierto. Un retrato de familia que revela que la mostración del monstruo emerge

de la grieta entre pulsiones de muerte, que desgarran todo en pedazos, llevándose con ellas al cuerpo biográfico.



## MARÍA MARTINS: EL ARTE COMO PRÓTESIS DE LA VIDA

### RAÚL ANTELO

El visitante cruza una puertecilla y penetra en una habitación más bien pequeña, absolutamente vacía. Ningún cuadro en las paredes blancas. No hay ventanas. En el muro del fondo, empotrada en un portal de ladrillo rematado por un arco, hay una vieja puerta de madera carcomida, remendada y cerrada por un tosco travesaño de madera claveteado por gruesos clavos. En el extremo izquierdo superior hay un ventanuco que también ha sido clausurado. La puerta opone al visitante su materialidad de puerta con una suerte de aplomo: no hay paso. Lo contrario de los goznes y sus paradojas. Una verdadera puerta condenada. Pero si el visitante se acerca, descubre dos agujeritos a la altura de los ojos. Si se acerca aún más y se atreve a fisgar verá una escena que no es fácil que olvide jamás. Primero, un muro de ladrillo hendido y, a través del hueco, un gran espacio luminoso y como hechizado. Muy cerca del espectador – pero también muy lejos, en el “otro lado” – una muchacha desnuda, tendida sobre una suerte de lecho o pira de ramas y hojas, el rostro casi enteramente cubierto por la masa rubia de pelo, las piernas abiertas y ligeramente flexionadas, el pubis extrañamente limpio de vello en contraste con el esplendor abundante de la cabellera, el brazo derecho fuera del rayo visual de la mirada, el izquierdo apenas levantado y la mano empuñando con firmeza una pequeña lámpara de gas hecha de metal y de vidrio. La lucecita parpadea en medio de la luz brillante de ese inmóvil día de fines del verano. Fascinada por este desafío al sentido común – ¿qué hay menos claro que la luz? – la mirada recorre el paisaje: al fondo, colinas boscosas, verdes y rojizas; abajo, un pequeño lago y sobre el lago una tenue neblina. Un cielo inevitablemente azul. Dos o tres nubecillas, también inevitablemente blancas. En el extremo derecho, entre rocas, brilla una cas-

cada. Quietud: un pedazo de tiempo detenido. La inmovilidad de la mujer desnuda y del paisaje contrasta con el movimiento de la cascada y el parpadeo de la lámpara. El silencio es absoluto. Todo es real y colinda con el verismo; todo es irreal y colinda, con qué? <sup>1</sup>

Esa descripción con que Octavio Paz nos quiere hacer visible la instalación “Dados” de Marcel Duchamp admitiría una drástica reducción, una condensación, que debemos al propio Duchamp: “Ovaire toute la nuit.” En efecto, en la condición bífida del calembour, captamos esa misma perplejidad que conmueve a Paz—el silencio es absoluto, todo es real y colinda con el verismo; todo es irreal y colinda con lo desconocido, con lo Real.

Se podría incluso pensar que, en su propuesta de un vacío de lo Real, “Dados” es una suerte de manifiesto de paleopolítica en el sentido en que no presupone al hombre sino que lo crea, con toda su ambivalencia, abrigándolo en una horda fluctuante, una institución psicosocial autosuficiente, la instalación, que desarrolla una doble política: de ahorro, frente a lo externo y de dispendio, en lo más recóndito de sí.

La ley de la horda, como ha señalado Peter Sloterdijk, es la reposición de la misma horda en su linaje<sup>2</sup>. Digámoslo, si se quiere, con los versos de Cobra Norato:

Chegam ondas cansadas da viagem  
descarregando montanhas.

Fatias do mar dissolvem-se na areia

Parece que o espaço não tem fundo<sup>3</sup>.

Es decir que la horda incubadora funciona como una célula productora de vida, un huevo o cuerpo sonoro cerrado, tal como una caja de resonancia, que crea una mútua copertinencia entre los seres, al tiempo que les abre la posibilidad de transferencia y transporte a espacios vitales cada vez más amplios, ámbitos en que el sentido está muy cerca del espectador, pero también muy lejos de él, en el “otro lado”.

En ese espacio primordial en que la relación con la materia es decisiva, la paleopolítica sostiene un matriarcado psíquico que tiene su principio, como estipula el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, en la mater. Recordemos, a ese respecto, que Tarsila do Amaral pinta, simultáneamente a su cuadro-plataforma, *Abaporú*, el hombre que come, hoy conservado en el MALBA, una obra más intrigante aún, *Urutu*, expuesta en París, en 1928, con el título de *O ovo*. Flávio de Carvalho, uno de sus primeros críticos, no dudó en señalar en esa tela fundacional la presencia de un cierto agotamiento de la misma pintura como lenguaje. Con pocos colores, argumentaba el arquitecto-antropófago, realiza Tarsila los colores usados; con pocas formas, enaltece la idea de forma; con pocas ideas, aísla la magnitud de su expresión. *O ovo*, como típica manifestación paleopolítica, señala pues un origen (alterno) de la tragedia, vista no ya como privilegio atlético de una cultura superior, sino como efecto residual de la administración de bienes escasos. *O ovo* se presenta, en ese sentido, como una alternativa contraria a la clásica estrategia imperial, que proponía a la cartografía y a la escritura como procedimientos holísticos de agrupamiento, capaces de diseñar, a largo plazo, la épica nacional-estatal. Desconfía, en efecto, de la *paideia* como una teoría de control que doma aristócratas para la polis y reivindica, en cambio, un prin-

cipio igualitario que desplaza la materia natural hacia la simbólica, es decir, que nos propone el tránsito de la madre natural a la cuna metafórica, encargada por el Estado: “numa só matéria unitária, /maciçamente ovo, num todo”<sup>4</sup>. La paleopolítica que ese cuadro de Tarsila anuncia sería entonces una estrategia de sobrevivencia de elementos condenados por la crueldad funcional metropolitana, los cuales, agrupados en la horda, se acogerían al abrigo del huevo-invernadero.

Es importante observar que la construcción paleopolítica conforma entonces una esfera autosustentable donde, tal como en la instalación de *Dados*, tan sólo una membrana separa lo interno de lo externo.

Sem possuir um dentro e um fora,  
tal como as pedras, sem miolo:  
e só miolo: o dentro e o fora  
integralmente no contorno,

Es decir, en otras palabras, que el huevo ya no se pauta por una estereotipada mimesis de la *physis*, de lo ya dado, sino que se apoya en una irrefrenable mimesis de la *poiesis*, o de otro modo, en una diseminación discursiva del procedimiento. En ese sentido, se lo puede entender como ilustración del principio de *autopoiesis* de von Hartmann: *omne vivo ex ovo. Omne ovum ex ovario*.

Cuando Duchamp nos propone un auténtico *pharmakon*, lo dado como lo dudoso (*ovaire toute la nuit*), nos instala asimismo en el centro de lo herméutico. No sólo de lo cerrado sino fundamentalmente en la frontera de un

## MARÍA MARTINS: EL ARTE COMO PRÓTESIS DE LA VIDA

comercio entre el más acá y el más allá del arte donde, como en el huevo, sólo se deja pasar una pequeña cantidad de agua, gas o luz. Como explica Sloterdijk, con la ovulación interna, la salida del útero se transforma en el protodrama de la salida animal, fundando un tipo de desplazamiento óptico, de clara ambición ontológica, en que lo más íntimo y cercano se destina a una ineluctable apertura, brutal o catastrófica, hacia lo más distante<sup>5</sup>.

Ahora bien, hemos podido ver un sentido posible de “Dados” por medio de su diseminación en la obra de Maria Martins. La escultora brasileña, como se sabe, fue no sólo modelo sino musa de “Dados”, cuya versión de 1947 se titula, precisamente, “Etant donnés: Maria, la chute d' eau et le gaz d' eclairage.” Como modelo, es bueno observar que el maniquí de Dados fue moldeado sobre su cuerpo, es una prótesis del cuerpo de Maria Martins, casi una máscara mortuoria, a la manera de “With my tongue in my knees,” otro cliché o ejemplo de necrosis verbal que expele toda sinceridad del terreno del arte. Un hueco, un huevo.

Debe recordarse, asimismo, que “Dados” es también un suplemento del “Gran Vidrio”, obra que, al ser instalada en el Museo de Filadelfia, recibe la sobreimpresión, en transparencia filtrada por una ventana, de una escultura de Maria que Duchamp manda colocar en los jardines del museo, “Iara”, alegoría de la diosa afro-brasileña de las aguas, travestida de piraña y que sella la tragedia de Macunaíma. Por ello, ciertamente, Maria le agrega un subtítulo a su escultura, No te olvides que vengo de los trópicos, que adquiere irónica resonancia si se lo adosamos también a “Dados”, como suplemento del suplemento.

Duchamp perseguía la transformación de l' objet d'art en objet dard. Maria transforma l'oeuf d'art en una reivindicación paleopolítica del ciclo de la Cobra Grande. En el catálogo de su exposición neoyorkina de 1944, donde expone Iara por primera vez, Maria Martins así nos explica la duplicidad del deseo de la diosa por parte del héroe sin atributos:

Yara offers him a flower and the kiss of death. He disappears with her into the stream. Together they follow its course—a course now calm, now tem-

pestuous—until the moment when a new love appears, no matter where in the immense world, and Yara returns to destroy another mortal who cannot resist the temptation of the assassin—Yara.

Iara fue esculpida por Maria siguiendo la técnica de la cera perdida que tanto le fascinaba por no oponer resistencia material. Charlando con su amiga Clarice Lispector le explica a ésta que la cera perdida es como una placenta primordial, “um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos. É cera de abelha misturada com um pouco de gordura para ficar mais macia. Aí você vai ao infinito porque não tem limites”. Y cuando Clarice le pregunta si el material es durable, Maria no duda en resaltar que “a cera perdida é um modo de se expressar. Porque depois se recobre essa cera com sílico e gesso e põe-se ao forno para que a cera derreta e deixe o negativo. Aí você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou”.

Diríamos, entonces, que Maria ve la cera perdida—el lenguaje de “Iara”, el suplemento del Gran Vidrio, la protoescena de Dados—como una forma de alcanzar lo informe, es decir, la radical ambivalencia del valor, la masmédula del lenguaje, o dentro e o fora integralmente no contorno, el hymen.

Duchamp definió el genio como l'impossibilité du fer (faire). Maria ensaya con sus materiales domésticos y arcaicos “L'impossible” (título de su escultura de yeso también conservada en el MALBA) que es, en realidad, una posibilidad de cire. Podemos interpretar ese material, que es también un lenguaje, de tres maneras simultáneas: en primer lugar, como una posibilidad plástica y maleable, de cera; en segundo término, como la alternativa de una iluminación súbita y momentánea, semejante a la de las cerillas o fósforos, y por último, como estampa duradera, corroborada por los sellos de cancelería, profesión, por lo demás, de su marido, el embajador Carlos Martins. La posibilidad de cire es, en suma, posibilidad de Sire, o sea, de ser, finalmente, dueña de sí misma. Si “Iara” es una boca abierta, una vagina, L'impossible es su huevo. Toda esa plasticidad generadora—la del calembour, la de Dados o la

de Iara—parte así de un molde, de una impresión, de una traza y nos revela que, agotada la mimesis, el sentido ya no depende de una forma natural, estable y previa, sino de un molde o vaciado que no es ni simbólico ni icónico.

Clarice Lispector, interlocutora de Maria Martins en cuanto a ceras perdidas, es también una tenaz buscadora de posibilidades. Como Duchamp, Clarice quiere figurar un posible no como contrario de imposible, ni como relativo a probable, ni siquiera como subordinado a verosímil. En ese sentido, su reflexión sobre el huevo y la gallina es, sin duda, una clara refutación del realismo, basada en convicciones antioculocéntricas, según las cuales “ver realmente o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos”<sup>6</sup>. Diríamos entonces que el huevo de Clarice se comporta, a la manera duchampiana, como un infrave, un puro dispendio de fluidos internos que se expulsan sin llegar a constituir materia positiva, es decir, como algo preindividual singularizante, en suma, como una imposibilidad posible.

Mas se ele for esquecido. Se eu fizer o sacrificio de viver apenas a minha vida e de esquecê-lo. Se o ovo for impossível. Então—livre, delicado, sem mensagem alguma para mim—talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta.

Hélène Cixous interpreta el huevo de Clarice como un *oeuf d'art*, es decir, como una metáfora recíproca del amor y la escritura<sup>7</sup>. Marta Peixoto, por el contrario, no ve allí una articulación solidaria sino la inevitable disyunción entre escritura y pasión, un hiato que no satura totalmente la fisura irreparable entre lenguaje y discurso<sup>8</sup>. En ese sentido, podríamos decir que el huevo abre la posibilidad de una posición psicótica en la medida en que se vea en la psicosis la marca de un fracaso en el trasvasamiento entre lo interno y lo externo. Si nos apoyamos en ese concepto de psicosis como eco de una antigua catástrofe de las esferas de protección del individuo, se comprende más cabalmente por qué la psicosis es, por fuerza, el tema primitivo latente

de la modernización. En la medida en que el proceso de modernización implica una iniciación de la humanidad en el exterior absoluto, nos dice Sloterdijk, una teoría de la modernización esencial no puede llegar a formulaciones creíbles si no es ella misma un protocolo de la psicosis ontológica del proceso vertiginoso de lo moderno.

Por lo tanto, hay una serie matriarcal que, a partir de la Iara macunaímica, pasa por la sobreimpresión del Gran Vidrio y nos conduce a las puertas o ventanas duchampianas—la *Fresh Widow*, *La bagarre d'Austerlitz*, *la Porte. 11, rue Larrey* o la puerta de la galería *Gradiva*, hasta llegar a las aperturas de *Dados*, la vieja puerta de madera carcomida, remendada y cerrada por un travesaño, pero también el ventanuco clausurado, dos pasajes, en suma, condenados, sin salida metafísica. Es una línea, en efecto, que se mueve desde el espacio exterior “até esta janela que desde sempre deixei aberta” y que se vuelve más y más comprensible si la articulamos a un hermético sueño narrado por Clarice poco después, en la época de *Água viva*:

Este sonho foi de uma assombração triste. Começa como pelo meio. Havia uma geléia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geléia. O silêncio. Viva e silenciosa, a geléia arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se esparramar. Quem pegava nela? Ninguém tinha coragem. Quando a olhei, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial. Deformada sem me derramar. Também eu apenas viva. Lançada no horror, quis fugir da minha semelhante – da geléia primária – e fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar. Era noite fechada, e isso eu via do terraço, e eu estava tão perdida de medo que o fim se aproximava: tudo o que é forte demais parece estar perto de um fim. Mas antes de saltar do terraço, eu resolvia pintar os lábios. Pareceu-me que o batom estava curiosamente mole. Percebi então: o batom também era geléia viva. E ali estava eu no terraço escuro com a boca úmida da coisa viva.

Quando já estava com as pernas para fora do balcão, foi que vi os olhos do

## MARÍA MARTINS: EL ARTE COMO PRÓTESIS DE LA VIDA

escuro. Não “olhos no escuro”: mas os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, também era viva. Aonde encontraria eu a morte? A morte era geléia viva, eu sabia. Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, tudo é primariamente imortal.

Com uma dificuldade quase insuperável consegui acordar-me a mim mesma, como se eu me puxasse pelos cabelos para sair daquele atolado vivo.

Abri os olhos. O quarto estava escuro, mas era um escuro reconhecível, não o profundo escuro do qual eu me arrancara. Senti-me mais tranqüila. Tudo não passara de um sonho. Mas percebi que um dos meus braços estava para fora do lençol. Como um sobressalto, recolhi-o: nada meu deveria estar exposto, se é que eu ainda quería me salvar. Eu quería me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz da cabeceira para me acordar inteiramente. E vi o quarto de contornos firmes. Havíamos – continuava eu em atmosfera de sonho – havíamos endurecido a geléia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podía matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geléia viva. Fechei a luz. De repente um galo cantou. Num edificio de apartamentos, um galo? Um galo rouco. No edificio caído de branco, um galo vivo. Por fora a casa limpa, e por dentro o grito? assim falava o Livro. Por fora a morte conseguia, limpa, definitiva – mas por dentro a geléia elementarmente viva. Disso eu soube, no primário da noite<sup>9</sup>.

La vida y su placenta, así como la materia y el agua-viva, o en otras palabras, la Medusa, alegoría hiperhistoricista de la Historia, están vinculados entre sí, a la manera de Orfeo y Eurídice, como el pulso y la nada. El hombre moderno no es otra cosa sino él mismo menos su placenta, vale decir que, al separarse de esa nada constitutiva que, sin embargo, es la vida, se excomulga al huevo placentario de la definición misma de la vida.

Para que triunfara el positivismo burgués individualista, se hizo necesario, inicialmente, que los individuos estuviesen vinculados, en primera instancia, a sus madres para después procederse a una ginecología negativa que los adscribiera a la nación y sus aparatos — un procedimiento de dicción, una

gimnasia de acción, un régimen de mirada, es decir, una Escuela, un Ejército, un Museo. El Estado, que los separa del huevo, suministra en cambio esa placenta subsidiaria que substituye imaginariamente la pequeña horda primitiva, la de la Gran Cobra, por el Cosmos que funciona como espacio del saber estoico. Permanecer ajeno a esos vínculos —como Duchamp, como María Martins, como Clarice Lispector— es criarse como un soldado del cosmos, alguien que, a partir de la periferia, es obligado a hablar la lengua del mundo como lengua del centro. Para tanto, ese anartista deberá también renunciar al linaje, de allí que el celibatario se piense a sí mismo, paradójicamente, como un hombre de Estado al margen del Estado. Para soportar la vida, ese cosmopolítis o ciudadano del cosmos pinta un semblante para sí. Se pinta los labios con un cosmético “curiosamente mole” y constata que “o batom também era geléia viva”, es decir, que su boca estaba húmeda de algo vivo. Conserva aún así un vínculo indisoluble con la nada— omne vivo ex ovo. Omne ovum ex ovario—y asimismo con el infinito.

Vicente Huidobro, amigo de Duchamp, compuso una “Canción de Marcelo Cielomar” y también una “Canción del huevo y del infinito”<sup>10</sup>. Recuerdo su (imposible) final:

Había un huevo de pie al borde del mar.  
Un huevo escuchando los rumores del mar.  
Un huevo que tenía adentro el mar y el rumor del mar.  
Y que quería volver al vientre de su arco-iris  
O jugar con un millón de huevos cantantes en las esferas silenciosas.

Hemos visto un huevo de aire como un aire de olvido  
Como un ojo de aire  
Como una corriente de aire en un aire corriente  
Un huevo bailando sobre la tempestad  
Entre los hoyos deslizantes de los naufragios  
Entonces todas las mejillas se pusieron pálidas

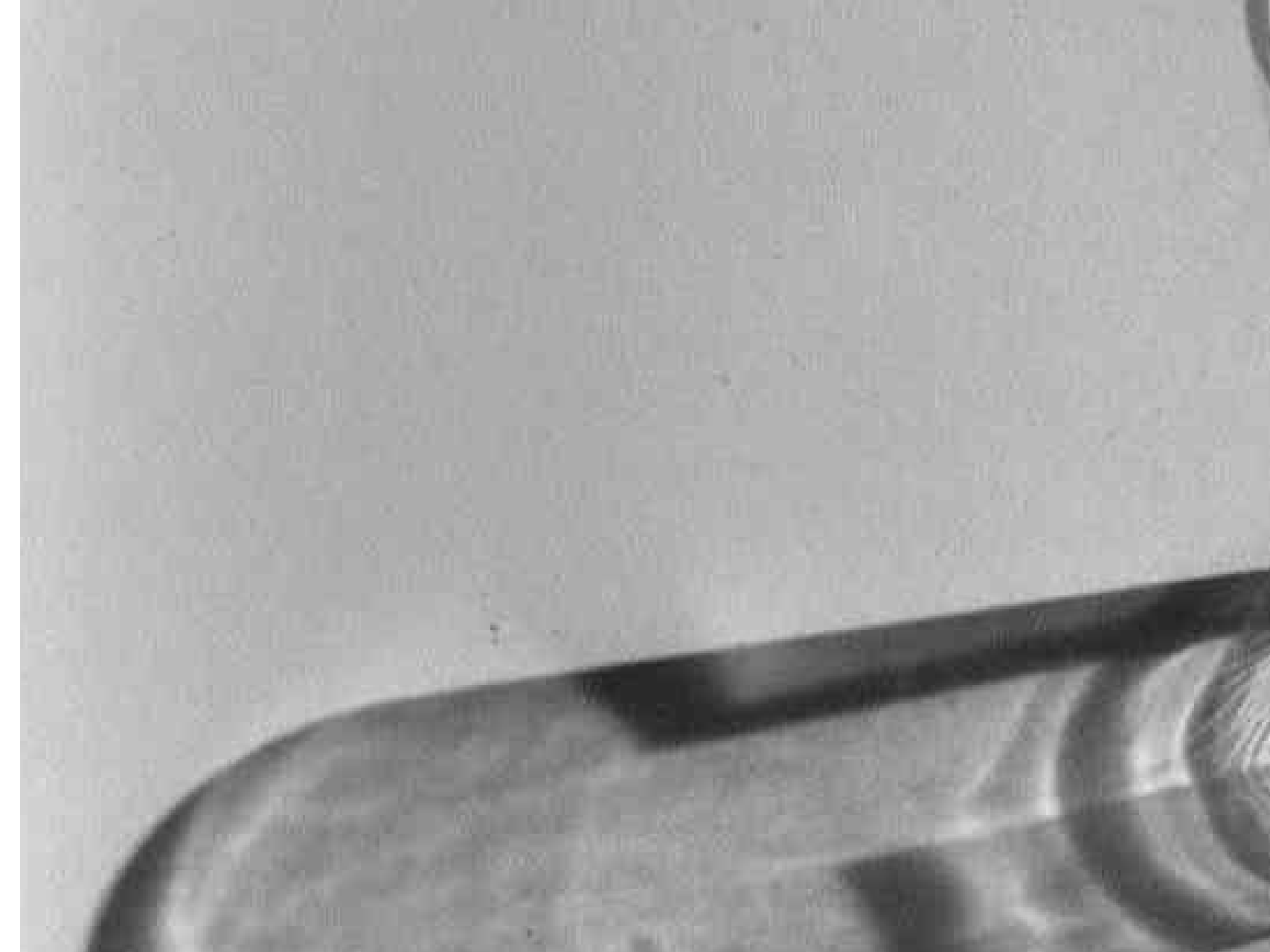
Hubo un temblor de cielo  
 Todos los huevos se rompieron  
 Y todos los ojos se cerraron.

#### Notas

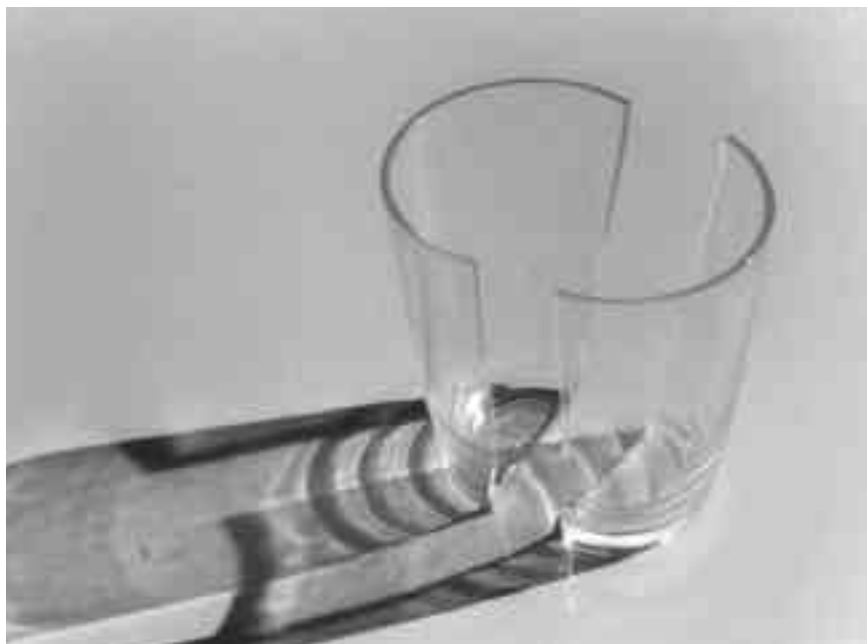
- 1] PAZ, Octavio – Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp. México, Era, 1973, p. 111-2.
- 2] SLOTERDIJK, Peter – En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica. Trad. M. Fontán del Junco. Madrid, Siruela, 1994.
- 3] BOPP, Raul – Poesía Completa. Ed. Augusto Massi. Rio de Janeiro, José Olympio; São Paulo, Edusp, 1998, p.170.
- 4] MELO NETO, João Cabral de – “O ovo de galinha” in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1994, p.302.
- 5] SLOTERDIJK, Peter – *Bulles. Sphères II*. Paris, Pauvert, 2002, p. 358.
- 6] Cito por la primera edición en libro “O ovo e a galinha” in *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro. Editora do Autor, 1964, p.55. Cuando republica el texto, en forma de crónica periodística en 1969, como “Atualidade do ovo e a galinha”, más tarde incluída en *A descoberta do mundo* (1984) agrega una relativa, “que o ouvido já não ouve” a los sonidos supersónicos. El huevo connota así un cierto valor anestésico que refuerza su carácter de prótesis.
- 7] CIXOUS, Hélène – *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- 8] PEIXOTO, Marta – *Passionate Fictions. Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- 9] LISPECTOR, Clarice - “A geléia viva como placenta”, originalmente publicado en el *Jornal do Brasil* (29 enero 1972) y recogido en *A descoberta do mundo*, op. cit. p.634-5.
- 10] LISPECTOR, Clarice - “A geléia viva como placenta”, originalmente publicado en el *Jornal do Brasil* (29 enero 1972) y recogido en *A descoberta do mundo*, op. cit. p.634-5.



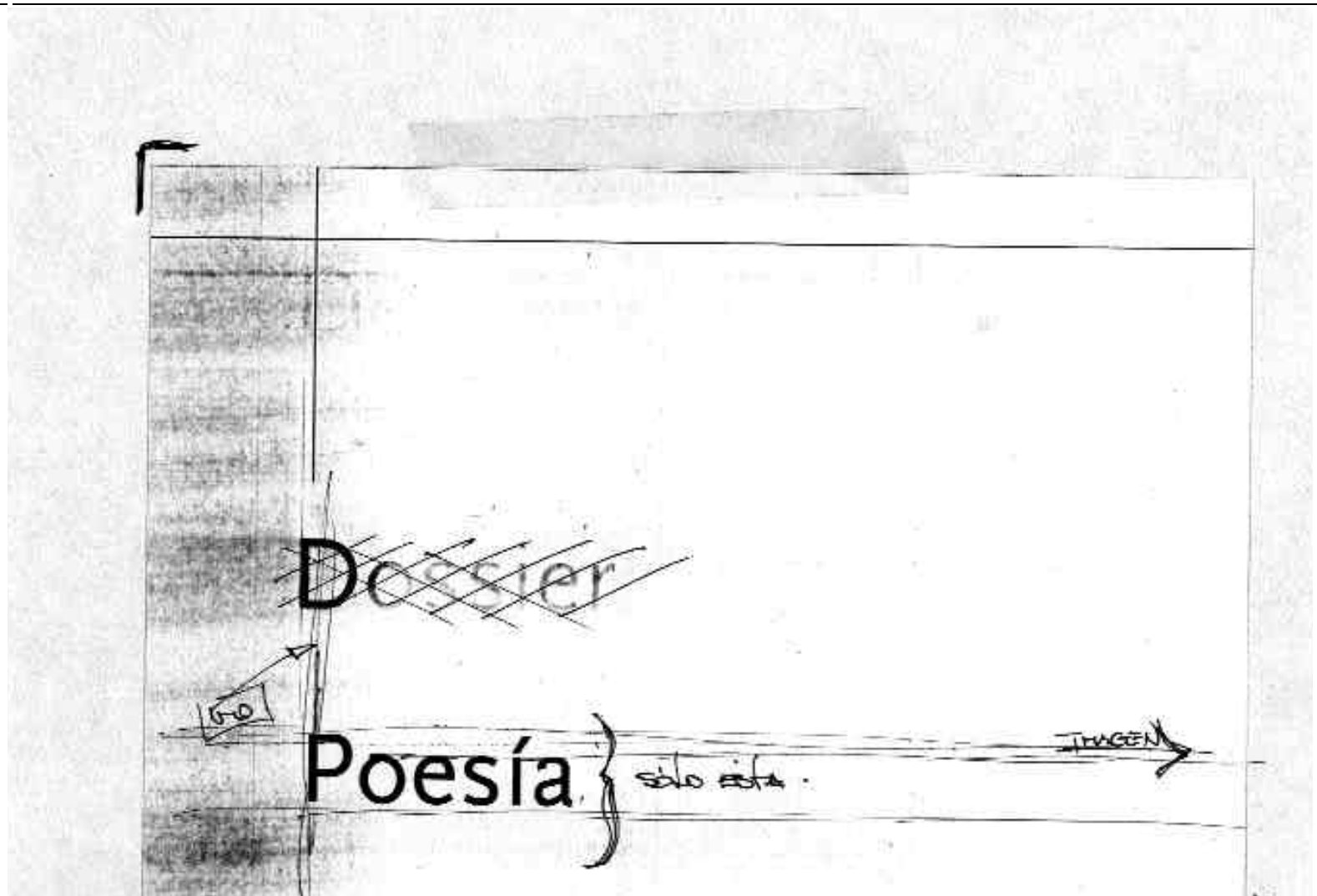








*Imagen: Cabelo*



**MANOEL WENCESLAU LEITE DE BARROS** nasceu em Cuiabá (MT) no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá, em 19 de dezembro de 1916, filho de João Venceslau Barros, capataz com influência naquela região. Mudou-se para Corumbá (MS), onde se fixou de tal forma que chegou a ser considerado corumbaense. Atualmente mora em Campo Grande (MS). É advogado, fazendeiro e poeta.

O poeta foi agraciado com o "Prêmio Orlando Dantas" em 1960, conferido pela Academia Brasileira de Letras ao livro "Compêndio para uso dos pássaros". Em 1969 recebeu o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal pela obra "Gramática expositiva do chão" e, em 1997, o "Livro sobre nada" recebeu o Prêmio Nestlé, de âmbito nacional. Em 1998, recebeu o Prêmio Cecília Meireles (literatura/poesia), concedido pelo Ministério da Cultura.

Numa entrevista concedida a José Castello, do jornal "O Estado de São Paulo", em agosto de 1996, ao ser perguntado sobre qual sua rotina de poeta, respondeu:

"Exploro os mistérios irracionais dentro de uma toca que chamo 'lugar de ser inútil'. Exploro há 60 anos esses mistérios. Descubro memórias fósseis. Osso de urubu, etc. Faço escavações. Entre às 7 horas, saio ao meio-dia. Anoto coisas em pequenos cadernos de rascunho. Arrumo versos, frases, desenho bonecos. Leio a Bíblia, dicionários, às vezes percorro séculos para descobrir o primeiro esgar de uma palavra. E gosto de ouvir e ler "Vozes da Origem". Gosto de coisas que começam assim: "Antigamente, o tatu era gente e namorou a mulher de outro homem". Está no livro "Vozes da Origem", da antropóloga Betty Midlin. Essas leituras me ajudam a explorar os mistérios irracionais. Não uso computador para escrever. Sou metido. Sempre acho que na ponta de meu lápis tem um nascimento."

Diz que o anonimato foi "por minha culpa mesmo. Sou muito orgulhoso, nunca procurei ninguém, nem frequentei rodas, nem mandei um bilhete. Uma vez pedi emprego a Carlos Drummond de Andrade no Ministério da Educação e ele anotou o meu nome. Estou esperando até hoje", conta. Costuma passar dois meses por ano no Rio de Janeiro, ocasião em que vai ao cinema, revê amigos, lê e escreve livros. Não perdeu o orgulho, mas a timidez parece cada vez mais diluída. Ri de si mesmo e das glórias que não teve. "Aliás, não tenho mais nada, dei tudo para os filhos. Não sei guiar carro, vivo de mesada, sou um dependente", fala. Os rios começam a dormir pela orla, vagalumes driblam a treva. Meu olho ganhou dejetos, vou nascendo do meu vazio, só narro meus nascimentos."

---

**Obras**

- 1937 — Poemas concebidos sem pecado  
1942 — Face imóvel  
1956 — Poesias  
1960 — Compêndio para uso dos pássaros  
1966 — Gramática expositiva do chão  
1974 — Matéria de poesia  
1982 — Arranjos para assobio  
1985 — Livro de pré-coisas  
1989 — O guardador das águas  
1990 — Poesia quase toda  
1991 — Concerto a céu aberto para solos de aves  
1993 — O livro das ignoranças  
1996 — Livro Sobre Nada  
1998 — Retrato do Artista Quando Coisa (Desenhos de Millôr Fernandes)  
2000 — Ensaios Fotográficos  
2001 — O fazedor de amanhecer  
2001 — Poeminhas pescados numa fala de João

## É TEM ESPESSURA DE AMOR, VARIAÇÕES SOBRE O SILÊNCIO BRANCO EM MANOEL DE BARROS

LUCIA CASTELLO BRANCO

*“Fabrica de madeira morta (Entro nessa importante fabrica de madeira morta). O que se torna agradável lá dentro é a perfeita secura. Que assegura vibrações e musicalidade. Qualquer coisa de metálico. Presença de insectos. Perfumes*

*Surgí, pinhais surgí na palavra. Não vos conhecemos. -Fornecei a vossa fórmula- Não é em vão que F. Ponge reparou em vos...” (Francis Ponge)*

*“Devo agora falar de mim, isto serra um passo na direção do silencio...” (Samuel Beckett)*

Alguns poetas parecem saber, mais que outros, que a poesia reside nas palavras. Sim, nas palavras, e não exatamente nas frases, nas figuras de linguagem ou nos jogos retóricos. Alguns ainda, estes que sabem que o que é poesia é da ordem da palavra, procuram atravessar essa “fábrica de madeira morta”. Alguns, escravizados pela palavra, jamais saem dos pinhais. Outros, escravizados pela palavra, dali saem algumas vezes para ali retornar: são cacos de letra, nacos de palavra, macerações de sílabas o que eles parecem devolver à perfeita secura dessa fábrica. Outros, ainda, em sua condição livre de escravos da palavra, deixam-se estar. E assim empalavram-se, tornando-se, por fim, a coisa que a palavra é: “Quando um rio está começando um peixe/ ele me coisa/ ele me rã/ ele me árvore”.<sup>1</sup>

Talvez seja preciso compreender essas três dimensões da escravidão do poeta para percebermos a poesia de Manoel de Barros. Porque ali há um poeta emparedado em seus arquissemas, ao mesmo tempo que há um poeta que a seus arquissemas retorna para ali deixar-se estar.

Ao menos é assim que leio, agora, essa poesia que leio há cerca de vinte anos. E é isso o que me diz o poeta, quando encosto meu ouvido em seu “lápiz sobre a península”: “Agora fiquei livre para ser escravo das palavras. Agora não preciso contar nada. Não preciso comunicar nada. Não preciso informar

idéias, pensamentos meus. Estou livre para me escravizar às palavras.”<sup>2</sup>

O que significa essa liberdade, essa curiosa liberdade que o poeta afinal conquista, após sessenta anos de ofício poético? Digamos, de início, mesmo sem compreendermos exatamente o que isso significa, que se trata da liberdade de um silêncio branco. E com esse fio – o de um silêncio branco – deixemo-nos reconduzir por essa poesia que, já em 1956, vem nos dizer:

### **Zona Hermética**

De repente, intrometem-se uns nacos de sonhos;  
Uma lembrança de mil novecentos e onze;  
Um rosto de moça cuspid no capim de borco;  
Um cheiro de magnólias secas. O poeta  
Procura compor esse inconsútil jorro;  
Arrumá-lo num poema; e o faz. E ao cabo  
Reluz com a sua obra. Que aconteceu? Isto;  
O homem não se desvendou, nem foi atingido:  
Na zona onde repousa em limos  
Aquele rosto cuspid e aquele  
Seco perfume de magnólias,  
Fez-se um silêncio branco... E, aquele  
Que não morou nunca em seus próprios abismos  
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas  
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto  
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.<sup>3</sup>

Este poema, que em tom quase confessional nos declara que as fraquezas, o

desalento e o amor confinam com a poesia, declara também que nessa “zona hermética” onde repousa em limos “aquele rosto cuspidor” do sujeito, fez-se um silêncio branco... Sim, trata-se já de um poeta, mas de um poeta que ainda procura compor o inconsútil jorro dos sonhos e das memórias, um poeta ainda insuficientemente marcado por seus abismos e seus fantasmas. Anuncia-se já aí, para o poeta, um certo destino de traste. Mas é preciso que algum tempo transcorra e que uma certa travessia se dê – a travessia das madeiras mortas? – para que se atinja uma outra dimensão da escravidão às palavras:

Há quem receite a palavra em ponto de osso,  
de oco; ao ponto de ninguém e de nuvem.  
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida,  
na sarjeta.  
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.  
Amo arrastar algumas no caco de vidro,  
envergá-las pro chão, corrompê-las –  
Até que padeçam de mim e me sujem de branco.  
Sonho exercer com elas o ofício de criado:  
usá-las como quem usa brincos.<sup>4</sup>

Sim, trata-se de um ofício de criado, mas de um criado que já se permite a liberdade de sujar-se no branco das palavras. Por isso esse escravo, de certa maneira, é livre. Livre porque ama (como um Senhor, como um Amo) arrastar as palavras “no caco de vidro, envergá-las, corrompê-las”. Livre para entre-

gar seu próprio corpo ao abalo dessa nova servidão.

Aí, nesse segundo estágio do escravo, ainda se vê o retrato do poeta com certa figurabilidade. Trata-se de um homem ainda, como no primeiro poema, e talvez de um homem que ainda não foi suficientemente atingido, ainda capaz de usar as palavras “como quem usa brincos”.

Daí ao “retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, uma outra torção produzir-se-ia. E então já não temos exatamente um homem-poeta tentando compor seu inconsútil jorro, mas tão somente um poeta, sujeito que se compõe com palavras: “há pessoas que se compõem de atos, ruídos,/ retratos./ Outras de palavras./ Poetas e tontos se compõem com palavras.”<sup>5</sup> E o que se desenha, nesse apagamento do retrato, é uma outra ordem do branco:

Eu sou o medo da lucidez.  
Choveu na palavra onde eu estava.  
Eu via a natureza como quem a veste.  
Eu me fechava com espumas.  
Formigas vesúvias dormiam por baixo de trampas.  
Peguei umas idéias com as mãos – como a peixes.  
Nem era muito que eu me arrumasse por versos.  
Aquele arame do horizonte que separava o morro do céu  
Estava rubro.  
Um rengo estacionou entre duas frases.  
Uma descor  
Quase uma ilação do branco.



---

 É TEM ESPESSURA DE AMOR, VARIAÇÕES SOBRE O SILÊNCIO BRANCO EM MANOEL DE BARROS
 

---

Tinha um palor atormentando a hora.  
O pato dejetava liquidamente ali.<sup>6</sup>

Nessa nova ordem, o branco já não se reduz ao limite de um sujeito – como na zona hermética de um silêncio branco ou como no gozo erótico de uma sujeira branca –, mas, situando-se além do horizonte rubro do arame, é capaz de produzir ilações. Trata-se de uma descor, de um palor que atormenta a hora, mas que produz uma certa imagem do “retrato perfeitamente nada”. Nesse outro limite em que um pato dejeta liquidamente, já não estaríamos tão longe de um certo lixo linguageiro e, portanto, de Joyce e sua letra-lixo,<sup>7</sup> ou de Manoel e seu “retrato do artista quando coisa”.

Pois é justamente neste livro de 98 – Retrato de um artista quando coisa – que encontraremos, numa espécie de falso retorno ao Ser (não nos esqueçamos da epígrafe de Pessoa que abre o livro, dizendo: “não ser é outro ser”), um dos mais belos poemas de Barros em que, aparentemente retornando à dicção confessional da poesia produzida na década de 50, o poeta se declara fracassado em seu “projeto coisal”:

Sobre o meu corpo se deitou a noite (como se eu fosse um lugar de paina)  
Mas eu não sou um lugar de paina.  
Quando muito um lugar de espinhos.  
Talvez um terreno baldio com insetos dentro.  
Na verdade eu nem tenho ainda o sossego de uma pedra.  
Não tenho os predicados de uma lata.  
Nem sou uma pessoa sem ninguém dentro – feito um osso de gado  
Ou um pé de sapato jogado no beco.  
Não consegui ainda a solidão de um caixote – tipo aquele engradado de madeira que o poeta

Francis Ponge fez dele um objeto de poesia.  
Não sou sequer uma tapera, Senhor.  
Não sou um traste que se preze.  
Eu não sou digno de receber no meu corpo os orvalhos da manhã.<sup>8</sup>

Este aparente fracasso de um “projeto coisal”, que de certa forma corresponde ao fracasso de um “silêncio branco”, pois o poema retorna a uma certa discursividade já “superada” pelo poeta das transnomações e da gramática do chão, marca, contudo, uma outra dimensão desse silêncio e desse branco. Pois quem fala nesse poema não é mais que a voz de um sujeito morto, aquele que, na posição de puro objeto – objeto de poesia, ainda que indigno – termina por perguntar, como Édipo em Colona: “Será que é no momento em que não sou nada que me torno um homem?”<sup>9</sup>

Trata-se, finalmente, de um sujeito, e de um sujeito-poeta, pois que definitivamente marcado por seus abismos, por seu desalento e suas fraquezas. Esse sujeito, aberto ao amor e ao poema, não é “uma pessoa sem ninguém dentro”, como acreditam alguns. Trata-se, antes, de uma pessoa reduzida a nada – como nos diz o Livro sobre nada – e, nesse esvaziamento mesmo, tornada sujeito. Ou reduzida ao silêncio, como nos indica a epígrafe de Samuel Beckett, que colhemos justamente na abertura do *“Caderno de Apontamentos”* de Manoel de Barros.<sup>10</sup>

Irremediavelmente marcado pelas afecções de um poeta, esse novo sujeito é capaz então de atingir o almejado silêncio branco, como se observa neste “Caso de Amor”, do mais recente livro de Manoel de Barros:

Uma estrada é deserta por dois motivos: por abandono ou por desprezo. Esta que eu ando nela agora é por abandono. Chega que os espinheiros a estão abafando pelas margens. Esta estrada melhora muito de eu ir sozinho nela. Eu ando por aqui desde pequeno. E sinto que ela bota sentido em

mim. Eu acho que ela manja que eu fui para a escola e estou voltando agora para revê-la. Ela não tem indiferença pelo meu passado. Eu sinto mesmo que ela me reconhece agora, tantos anos depois. Eu sinto que ela melhora de eu ir sozinho sobre seu corpo. De minha parte eu achei ela bem acabadinha. Sobre suas pedras agora raramente um cavalo passeia. E quando vem um, ela o segura com carinho. Eu sinto mesmo hoje que a estrada é carente de pessoas e de bichos. Emas passavam sempre por ela esvoaçantes. Bando de caititus a atravessavam para ver o rio do outro lado. Eu estou imaginando que a estrada pensa que eu também sou como ela: uma coisa bem esquecida. Pode ser. Nem cachorro passa mais por nós. Mas eu ensino para ela como se deve comportar na solidão. Eu falo: deixe deixe meu amor, tudo vai acabar. Numa boa: a gente vai desaparecendo igual quando o Carlitos vai desaparecendo no fim de uma estrada... Deixe, deixe, meu amor.<sup>11</sup>

E é justamente na dimensão desse novo velho silêncio que talvez a poesia de Barros, tão próxima da de Francis Ponge, desta se distancie. Pois que aqui, nestes pinhais, a madeira morta não atinge a “perfeita secura”: há umidade na floresta de Barros. E ao “qualquer coisa de metálico” que se ouve na fábrica de Ponge, corresponde uma outra música, em Barros. Talvez a música de uma madeira morta, sim. Mas certamente a música de uma natureza viva em que se é capaz de ouvir o silêncio do que o sabiá não diz, como nos declaram os versos de Arranjos para assobio: “É invio e ardente o que o sabiá não diz/ E tem espessura de amor”.<sup>12</sup>

Entre um e outro poeta, alguns matizes do branco. E a distância de uma certa espessura. De silêncio. De solidão. De amor, talvez.

## Notas

- 1] BARROS, Manoel de. O Livro das ignoranças. RJ: Civilização Brasileira, 1993. P. 77.
- 2] BARROS, Manoel de. Anotações do autor em BRANCO, Lucia Castello. Livro de Cenas Fulgor. BH: Edições 2 Luas, 2000.
- 3] BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão (poesia quase toda). RJ: Civilização Brasileira, 1992. P. 111-12. (Poesias: 1956)
- 4] BARROS, Manoel de. Op. cit., p. 206. (Arranjos para assobio: 1982).
- 5] BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão. P. 296. (O guardador de águas: 1989).
- 6] Ibidem, p. 300.
- 7] A respeito de Joyce e sua “letra-lixo” ( a letter, a litter), ver MANDIL, Ram. Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce. BH/RJ: FALE/UFMG/Contra Capa, 2003.
- 8] BARROS, Manoel. Retrato do artista quando coisa. RJ: Record, 1998. P. 41.
- 9] A respeito dessa questão colocada por Édipo e de suas articulações com a morte do SER e o nascimento do sujeito, ver LACAN, Jacques. Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. P. 288.
- 10] BARROS, Manoel de. Concerto a céu aberto para solo de ave. RJ: Civilização Brasileira, 1991. P. 17: Caderno de apontamentos.
- 11] BARROS, Manoel de. Memórias inventadas: a infância. São Paulo: Planeta, 2003. História XII: Caso de Amor.
- 12] BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão. P. 212. (Arranjos para assobio: 1982)

## DE “ARRANJOS PARA ASSOPIO” (1980) | SELECCIÓN PEDRO AMARAL

MANOEL BARROS

**IX**

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum  
convém se vestir roupa de trapo.  
Há quem se jogue debaixo de carro  
nos primeiros instantes.  
Faz bem uma janela aberta  
Uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema  
Enquanto vida houver  
Ninguém é pai de um poema sem morrer.

**XV**

– Quem é sua poesia?  
– Os nervos do entulho, como disse o poeta português José Gomes Ferreira  
Um menino que obrava atrás de Cuiabá também  
Mel de ostras  
Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim é  
muito importante que algumas palavras saiam tintas de  
espinheiro)

– Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?  
– Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o

entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do  
espírito.

Eu escrevo com o corpo  
Poesia não é para compreender mas para incorporar  
Entender é parede: procure ser uma árvore.

– Pedras fazem versos? Pergunta de Fernando Pessoa.  
– Ó Vassily Ordinov, irmão nosso, acaso er vas dão vinho?  
E mosca de olho afastado dá flor?  
Raiz de minha fala chama escombros  
Meu olho perde as folhas quando a lesma  
A gente comunga é sapo  
Nossa maçã é que come Eva  
Estrela que tem firmamento  
Mas se estrela fosse brejo, eu brejava.

**Modos ávidos**

Os modos ávidos de um caracol subir  
a uma parede com nódoas de idade e chuvas  
é como viajar à nascente dos insetos

**Visgo tátil**

O visgo tátil do canto é como  
a aranha que urde sua doce alfombra  
nas orvalhadas vaginas das violetas

---

## DE “LIVRO DE PRÉ-COISAS” (1985)

---

### **O Peixe-Cachorro**

Era um peixe esquisito pra cachorro:  
Cruza de lobisomem com tapera?  
Filho de jacaré com cobra d'água? Ou  
Simplesmente cachorro de indumentos?

Era muito esquisito para peixe  
E pra cachorro lhe faltava andaime.  
Uma feição com boca de curimba  
E o traseiro arrumado para entrega.

Se peixe, o rabo empresta ao liso campo  
Um andar de moréia atravancada.  
Sendo cachorro não arranca a espada?

Difícil de aceitar esse estrupício  
Como um peixe; ainda que nade.  
Pra cachorro não cabe no possível.

---

## DE “CONCERTO A CÉU ABERTO PARA SOLOS DE AVE” (1991)

---

### V

Quando eu nasci  
o silêncio foi aumentando.  
Meu pai sempre entendeu  
Que eu era torto  
Mas sempre me aprumou.  
Passei anos me procurando por lugares nenhuns  
Até que não me achei — e fui salvo.  
Às vezes caminhava como se fosse um bulbo.

### XI

Não sei bem de que cor é a cor do amaranto  
Mas pelo amar e pelo *canto* fica bem esse  
amaranto aí ( melhor do que se eu usasse  
perpétua, que é outro nome que se põe a essa flor.)  
Amaranto murmura melhor.

---

## DE “LIVRO SOBRE NADA” (1996)

---

### **Pretexto**

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma amiga em 1852. *Li nas Cartas* exemplares organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc, etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.

---

 NOTAS PARA UNA LECTURA DE “LO NUEVO” EN LOS POETAS DE BUENOS AIRES (1990 – 2003)
 

---

 PAULA SIGANEVICH
 

---

Baudelaire funda el concepto de lo moderno cuando identifica la estructura del verso con el plano de una gran ciudad en la que nos movemos sin ser notados, “encubiertos por bloques de casas, por pasos a través de puertas o patios”. Por eso cuando le asigna un nuevo rol a la palabra poética dice que ésta es como “los conjurados antes de que estalle la revuelta”. Conspirar con el lenguaje, calcular sus efectos paso a paso. Benjamin sostiene más tarde que la conspiración con el lenguaje constituye la lírica urbana. De estas ideas queda el concepto del espacio poético como “espacio moderno de conspiración por la palabra en la ciudad”. La referencia arquitectónica no es ingenua sino que está fundada, por un lado, en la importancia que tiene el proyecto a partir del desarrollo moderno de la ciudad y, por el otro, en el impacto sobre la imagen poética de los cambios perceptivos que sostiene el nuevo ambiente.

Con los peligros que implica hacer una caracterización geográfica, territorial o espacial podemos decir que hoy los poetas de Buenos Aires, desde su propia modernidad, están construyendo una palabra que atraviesa la tradición poética porteña particularmente desde principios del siglo XX. Los actuales poetas de Buenos Aires, los que hoy llamamos de manera tentativa “poetas nuevos” o, como en alguna selección se los nombra, “los monstruos”, entre otras denominaciones más o menos acertadas, más o menos precisas, están armando su propio espacio de conspiración.

Pensar esta poesía puede resultar todavía muy prematuro, sin embargo, es posible intentarlo. El embate al que someten el “yo lírico”, la poética prosaica y narrativa de fuerte pregnancia visual con la construcción de una “mirada” propia, la marcada deflagración de la lengua a partir de diversos recursos y,

algo interesante, una intemperie a la que refieren reiteradamente -sin ser la de la tradición del silencio,- así como fuertes las referencias tópicas al contexto urbano, -especialmente en relación al hambre y la pobreza- comienzan a dar cuenta ya de una inquietud. Cuando Fernando Molle (Pág.97, *Los monstruos*) dice: “sobre el material obtenido, retorcer, afear y despedazar lo dicho. Este retorcimiento es el espejo deformante del afuera, del ruido del exterior, que me genera la necesidad del poema”, para agregar: “De ahí la elección – al menos en mi primer libro – del léxico prosaico, del tono impersonal, de los apenas retocados lugares comunes del sentido común, y de la sostenida estupidez de los personajes presentados”, está marcando una actitud -retorcer, afear y despedazar-, y señalando un espacio exterior, “el afuera”, del cual el poema es el espejo deformante.

La sintonía que se produjo entre 1995 y el 2000 entre José Tono Martínez, Director en ese momento del Instituto de Cooperación Iberoamericana, y el poeta y ensayista Arturo Carrera dio como resultado *Los monstruos*, una selección que llevó a cabo Carrera sobre los poetas jóvenes, caracterizados de esta manera por ser menores de cuarenta años. Otro proyecto bibliográfico al que atender cuando se quiere pensar en “los nuevos”, pequeño en el tamaño de los libros pero por demás significativo, es el de la editorial Siesta. Esos libritos de casi no más de diez por diez centímetros pusieron en circulación, a partir de 1999, a los autores más jóvenes de la ciudad, en su mayoría inéditos, dando a conocer los nombres de Marina Mariasch, Santiago Llach, Anahí Mallol, Walter Cassara, Romina Freschi, Karina Macció, Martín

Rodríguez, Carlos Battilana, Gabriela Bejerman, Washington Cucurto, Fernando Molle, Alejandro Rubio, entre otros. Al mismo tiempo de la iniciativa editorial que encabeza Reynaldo Jiménez, resultó no sólo la revista Tsé tsé, que cuenta con importantes aportes de autores de toda latinoamérica, sino que además se publica otra serie donde participan en algunos casos los mismos poetas a los que se agregan Lola Arias, Walter Cassara, Patricia Javerbaum, Osvaldo Méndez, Nicolás Pinkus y muchos más. Todos ellos confluyen en diversas jornadas: las que se realizaron en el Instituto de Cooperación Iberoamericana durante la gestión de Martínez, el ciclo *La voz del Erizo* en el Centro Cultural Rojas que fue coordinado por Delfina Muschietti, desde 1999 hasta el 2002, que se trasladó al Instituto Goethe, y las que se realizan en la Casa de la Poesía “Evaristo Carriego”, que dependen del Gobierno de la Ciudad, dirigido hoy por Daniel García Helder, son quizás las que más se sostuvieron o se sostienen en el tiempo. Jornadas que los cruzan y mezclan atentando contra la clasificación y cualquier pensamiento de orden posible, no se sabe muy bien si por el carácter provisorio de sus propuestas o por la precariedad del entorno que obliga a tomar todas las posibilidades de difusión como válidas. Aunque también cabe considerar la solidaridad.

Luz nocturna y escenas domésticas.

En “Agua negra” Martín Rodríguez escribe : “estaban dando un discurso por televisión / la abuela miraba la tele / con los ojos fijos / imaginé que lloraba / habíamos dejado de comer en el patio / papá miraba fijo al plato, hubo /

una discusión fea: mamá gritó papá gritó / cada vez que gritaban / yo iba al baño y ponía la oreja / en el piso para sentir el ruido de las cañerías / todo lo que me gustaba empezaba a ser secreto, en silencio en el patio sentados / y empezó a llover, / cada uno miró la lluvia golpear / el cuerpo y los objetos, la lluvia / hace de cada escena una sola contemplación, / papá ordenó / entrar cada cosa / la cubetera se mojó / yo escuchaba el crujido de los hielos / desprender por dentro / pensé en nosotros / y los tiré al piso / esperaba que se haga agua / y se junten de nuevo / una única escena unida por la lluvia / en el patio / a oscuras”. Notable dificultad para el poeta de este tiempo, construir la *pregnancia* –efecto en la representación de la luminosidad del mundo exterior- desde la oscuridad. Estado paradójico de la creación no es la retórica de la paradoja construida en la figura sino en el devenir alegorizado de temas cotidianos en el poema: algo se desprende de la cubetera, simplemente, porque algo se desprendió antes adentro. Afectivamente a Rodríguez se le mezclaron los papeles, y entró en el suyo, el poema “Nocturno” de Gironde: “...¿cuál será la intención de los papeles que se arrastan en los patios vacíos? / Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes”. Para la *pregnante* oscuridad quizás conviene escuchar el consejo de “Nocturno”, escuchar el cantar del grillo: “¿Cantar de las canillas mal cerradas! – único grillo que le conviene a la ciudad”, aconseja Oliverio Gironde a los poetas del presente.

La presencia del martinfierrista es muy fuerte en los nuevos poetas que en lugar de viajar en tranvía (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*) van ahora en colectivo - “el colectivo se traslada a través de la tarde / y vos seguís su



## NOTAS PARA UNA LECTURA DE “LO NUEVO” EN LOS POETAS DE BUENOS AIRES (1990 – 2003)

movimiento desde el asiento trasero... / Disfrutás vos esta panorámica del traslado y el aire /entrando veloz desde la puerta, acaricia tu cara y acaricia más que esto / tal vez nada.” así escribe Andy Nachón en “La siesta de mañana”. El poeta en colectivo es astigmático, tiene el vicio de la visión que depende de la desigual refracción de la luz en los meridianos del ojo. Invasión de lugares comunes, slogans, publicidades, el que ve detrás de un vidrio sufre la agresión de la polución visual.

Luz artificial y escenas públicas en algunas otras poesías.

Washington Cucurto está decidido a retorcer, afear y despedazar la lengua. Cumple con la consigna que en los setenta sostuvieron otros poetas como Osvaldo Lamborghini o Néstor Perlongher cuando destruyeron a golpes de palabras – la técnica en Baudelaire es el putsch – todas las instituciones, las del género social y sexual. Moviéndose en la oscuridad y casi en la marginalidad el poeta ha transformado la mirada bajo la poca luz del día que le llega cuando deambula entre los edificios de la ciudad, cuando observa a los que trabajan en los supermercados o visita las bailantas cumbianteras de los márgenes de Buenos Aires: “Idalina, Justina, Miguelina, tus tres primas, suben las escaleras del / yotibenco como una bandada de mariposas embrujadas o un oleaje/de aguas carbonizadas, dando zancadillas y elevando oropéndolas en / aprendizas de un parto de serpientes, un tacto y contacto de abejón / diablerío en el revoltijo de los mestizajes, escupen y mojan / las prendas íntimas expuestas ¡puercas!, ¡guaracheras!, golpean las puertas de las piezas, retuercen el blanco de las sábanas (lascivas vuelan las sábanas sexuales), irrumpen en el claro sueño de un peruano y este caballero /piensa en una premonición del infinito.... Se escuchan voces de muchos borrachos en plena algarabía...” (W. Cucurto, *La máquina de hacer paraguayitos*). El encabalgamiento brusco del verso, eufórica influencia del girondismo, tal como lo dice y lo practica Tamara Kamenszain viene por más efectos y afectos de los poetas nuevos. Buenos Aires fue en los albores del siglo pasado el escenario donde se desplegó

la Biblioteca Modernista. Los latinoamericanos llegaron a su puerto con la necesidad política de fundar una nueva lengua poética que sin abandonar el pasado hispánico pudiera sacarse el corsé para lograr su autonomía. Esa intención y tensión hacia lo nuevo, propia de los modernistas de hace un siglo se transmite como un hilo conductor a los poetas del presente. Modernistas también ellos, estos nuevos raros la lengua con un procedimiento de degradación semántica. Las palabras son los conjurados que agazapados descubren en la gran ciudad, “encubiertos por bloques de casas, por pasos a través de puertas y patios”, las condiciones de la mercancía. Mientras que el afán rubendariano daba lustre a las palabras otras miradas recorrían las calles más sórdidas, los conventillos de los nuevos inmigrantes, los talleres, y así Evaristo Carriego deja el recuerdo del residuo de fábrica, del amasijo – “hoy como ayer, la causa del amasijo es, acaso, la misma” - dice .

Mientras nuevos espacios menos convencionales e institucionales van apareciendo – grupos como Belleza y Felicidad, Zapatos Rojos, Eloísa Cartonera, entre muchos otros – la preocupación es ahora hacer de la carencia virtud. La poesía aparece en ediciones de factura manual, realizadas con papel reciclado, con ilustraciones plásticas originales. Las páginas web son un impensado nuevo medio de comunicación que está disponible y que diseña un nuevo proyecto. Los bulevares urbanos que vieron pasar a los poetas, o las vidrieras a través de las cuales miraba el mundo se han transformado ahora en bulevares virtuales. La paradoja ahora es mayor, la interconectividad alienta la fugacidad mientras sostiene la comunicación.

¿Por qué los nuevos?

En tiempos de barbarie (¿y qué tiempo no lo fue?) la poesía es un lugar de creación de mundos. Con su otra lógica, la del gasto, la del despilfarro, va al encuentro del acontecimiento; el poeta, dice Alan Badiou, pone en prosa clara y fraternal la verdad subjetiva, el escritor es entonces un guía para la acción ya que ella quiere recomponer una política digna de ese nombre, es decir homogénea a la tensión verídica del sujeto: “¡Que mano / formidable

derechazo en la jeta del trompa / que le hizo dar vuelta como un salchichón/sobre la mesa de fiambre. / Y así como nos echaron de la fábrica/de Caucho, en Constitución. / Y así como terminaron nuestras / 48 horas semanales (W. Cucurto, *Zelarayán*).

## DE “POSTMORTEM DAGUERROTYPES ”

NICOLÁS PINKUS NACIÓ EL 15 DE ABRIL DE 1969. ES LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL Y MAGISTER EN PERIODISMO, DOCENTE UNIVERSITARIO Y PERIODISTA. SE HAN SELECCIONADO POEMAS DE SUS LIBROS *POSTMORTEM DAGUERROTYPES* (TSÉ TSÉ 2002) Y *LOS FORMALISTAS RUSOS* (DE PRÓXIMA APARICIÓN TAMBIÉN POR TSÉ TSÉ)

NICOLÁS PINKUS

### Postmortem daguerreotype Waldo Emerson

*I take this evanescence and lubricity of all objects, which  
lets them slip through our fingers then when we clutch  
hardest, to be the most unhandsome part of our condition.*

*Ralph. W. Emerson, Journals*

I.

los rosales que bordeaban el camino a mano izquierda  
intactos  
los rosales que bordeaban el camino a mano derecha, no

senderito de grava  
por fin vas a estar

tranquilo

ya se han ido los hombres con sus trajes de domingo  
las mujeres ataviadas de abrigo  
el pequeño hermano no sabe  
qué mirar  
¿la piedra fría?  
¿los ramos nuevos?  
(aún no logra

leer las inscripciones; sigue  
con el índice los ocho números  
la silueta del nombre).

Horas de sol hasta el despétalo,  
las siete  
ya no vuelven hasta  
la primavera que viene.

II.

Inspirar o expirar: al unísono  
el hipo llantoso de la madre; a su derecha

7 rosas  
7 gladiolos  
7 claveles

a su izquierda  
bandejas de café  
el pésame este abrazo, madre  
este beso  
déjame hacerte

compañía

y unas flores que parecen  
sucias de cacao  
de vino  
pero el tendero dijo que duran mucho más  
  
aún sin agua.

### III.

En la noche de su gabinete,  
Emerson desliza la yema de sus dedos  
sobre el daguerrotipo del ausente  
Waldo, 1842, el tiempo  
se ha congelado  
esta mano que acaricia  
el torso sepia  
la blanca mirada  
deja inundar de huellas paternas  
la imagen muerta

siempre

es veintisiete  
enero  
mil ochocientos cuarenta

y dos.

la evanescencia  
la lubricidad de los objetos  
de todos los objetos  
se nos escapa entre los dedos allí  
donde más necesitamos

aferrarlos...

Es tarde el momento en que la noche  
deja ver  
el jardín  
las gotas de rocío ensimismándose  
sobre el pétalo pende  
el dilema termal: si el sol entibia, el peso  
líquido quebrará el tallo el estambre  
la primera floración después de la nieve  
si no entibia, no.

### IV.

1,8,3,5,1,8,4,2,W,a,l,d,o,E,m,e,r,s,o,nniilochocientostreintaicin  
comilochocientoscuarentaydoos  
la boca del niño como una uva  
masculla lo que los ojos aprenden a leer

## DE "POSTMORTEM DAGUERROTYPES "

formó en su mente la cara del hermano  
 tal como la había visto  
 en el gabinete: amarrado  
 a un manojito de violetas, dormido  
 con su mejor camisa los botines  
 brillantes

como lo quieren vestir a él para ir a la iglesia.

## V.

Little one,  
 [guál o],  
 [guál o]

que tu muerte me enseñe  
 algo Waldo

little one little gualdito  
 you en tu daguerrotipo  
 sin presión  
 las manos rodean un ramo  
 el labio como  
 a punto de un beso

*(para ello se aplicó*

*betún. Infinidad de problemas técnicos para retratarlo, a saber  
 y el principal, cómo imprimir en el rostro de este niño  
 la tibia sensación de la merienda  
 dulce  
 porvenir traducido en ¿polvos? ¿afeites?  
 qué saco de tweed  
 cómo la chispa  
 la humedad en estos ojos).*

Wualdaguerro, hijo  
 mío qué de ti  
 la dejas a tu madre

me queda

tu sombra enmarcada en un rincón de mi escritorio.

## VI.

*For everything he had his own name I way of thinking,  
 his own pronuntiation I manner. And every word came  
 mended from that tongue.*

Emerson, Journals, 6:150 – 1

---

**VII.**

Senderito de grava

Ya no firmo

En tu nombre y el mío: Ralph W.

Emerson my poems

W.

my essays,

W.

my journals

W.

double you

double you

my son!

son!

---

## SELECCIÓN DE “LOS FORMALISTAS RUSOS”

---

NICOLÁS PINKUS

No tengo teléfono para llamar a Boris Eichelbaum.  
Tiniánov tampoco está. Roman ya no se ocupa de  
poética. Estoy solo.  
(Viktor Schlovski, Zoo o cartas no de amor)

### Calamar ciego

Los documentales submarinos insisten instalan  
focos ahí  
donde el agua es negra y lo que vive  
apenas vislumbra  
¿rocas?  
¿aguas?  
(huye una sombra rencorosa...)

Luces para que nada exista.

### VII.

Camino entre cúpulas  
cetros, retro

cedo confort  
y llego

a orillas del mar que no es espejo de agua

caldo en sombras es  
camino  
ortodoxo de bronce,  
cuánta cúpula desfiló ante mi paso  
hueco  
coronado por alturas,  
voy al intestino  
cráter de las olas.

### VIII.

Aquí  
nació mi abuelo entre red, anzuelo  
y besugo

cercado en el vacío salobre  
negro mar, Duma  
soberana  
mi pobre educación  
no distingue  
el azulino arenque  
del sabor erizo ...  
Buzo de mí

en ocupación total de la escafandra familiar:  
con el padre de mi

padre  
muerto  
en la profundidad profunda.

### **Monoaural**

Del pasado  
escucho  
sólo esta mata de pelo  
se caen  
estos músculos asténico  
ya no puedo correr un maratón  
ni cruzar el mar  
a nado en mí  
lo zozo de los simios  
es peor  
escucho a todos por la calle  
cómo viven  
humanamente  
van vienen  
entre ayer  
y la evolución  
me hablan en estéreo:  
yo  
no

entiendo  
nada.

### **Diario del castor**

Yo me hago la casa me hago esta casa pero cuando visito  
la de los amigos  
veo  
que todas las casas son iguales con ramas sobre  
ramas sobre  
un canal en el medio para que el agua pase uno pueda  
salir  
entrar  
yo me hago la casa que siempre soñé pero es igual  
al sueño de todos  
para qué  
un diario  
para qué  
una casa.

### **Garza**

Abismal es el faro que compongo  
al ver la charca desde lo alto



## DE “LOS FORMALISTAS RUSOS”

seguir los movimientos renacuajos  
 cómo espolvorean sus colitas, cerca  
 de mi larga pata  
 con anillos de edad. Yo  
 tengo plumas rosadas con la puesta de sol son  
 un fuego maravilloso  
 abismal.  
 Es el faro que compongo.

### **Koala en Kuokkåla**

Koala en el cráter  
 de Kuokkåla,  
 Tumekistán,  
 cortás lo crudo  
 donde hubo troncal,  
 cama de ramas

recuerdos  
 -cruceros,  
 escamas-  
 no comía astrakán  
 extraño  
 Canberra, eu  
 calipto

calentaba el sol bambú  
 Australia...

Lo que hay,  
 Tumekistán; el resto,  
 austracinación  
 yo estaba  
 en rama zelanda:  
 todos  
 protegían  
 al koala  
 pero caí  
 en la tentación eslava  
 ahora duele  
 el frío este bosque cartón;  
 los crustáceos,  
 telgopor  
 para turistas.

Capaz...  
 si mi kárting lento  
 choca contra el ojo del hoyo  
 siembra ahí  
 colirio cólera,  
 tsunamis,

---

un surf volcán

chau Ural

pero cuándo seré  
capataz que lave miniyo:  
protozoo  
croto

no  
quiero volver a la isla grande...

Mientras  
cagaré en esta olla polar  
toda australiana liana  
será  
mi cráterhome  
mi catatumba caca  
y chau foto de zoo  
chau turistas:

nacerá por fin  
Nueva Kuokkåla,  
capital festival sin Kobe,  
*El Gran Cloaca.*

### **El último zar**

Muy nervioso este animal  
ni cría da  
no te amamanta. Dígan  
por Dios cómo pasa los días  
qué clase de bicho es  
si de rapiñar  
o ya aprendió a ser la presa  
  
y en la fauce de quién.

## SELECCIÓN DE “LA MÁQUINA DE HACER PARAGUAYITOS”

SANTIAGO VEGA (WHASHINGTON CUCURTO, HUMBERTO ANACHIRI): NACIÓ EN QUILMES EN 1973. HA PUBLICADO RECIENTEMENTE SU PRIMER TEXTO NARRATIVO *COZA DE NEGROS*, COMPUESTA POR DOS CUENTOS LARGOS. HA PUBLICADO POESÍA ZELARAYAN (1998) Y *LA MÁQUINA DE HACER PARAGUAYITOS* (1999). HA ORGANIZADO ELOISA CARTONERA, PRIMER EDITORIAL CARTONERA, CUYO CATÁLOGO CUENTA CON TEXTOS, HASTA EL MOMENTO INÉDITOS, DE CESAR AIRA Y RICARDO PIGLIA, ENTRE MUCHOS OTROS.

### WHASHINGTON CUCURTO

#### Por las piezas del yoti yirean las mulatas

Idalina, Justina, Miguelina, tus tres primas, suben las escaleras del yotibenco como una bandada de mariposas embrujadas o un oleaje de aguas carbonizadas, dando zancadillas y elevando oropéndolas en llamas, aprendizas de un parto de serpientes, un tacto y contacto de abejorros, un diablerío en el revoltijo de los mestizajes, escupen y mojan las prendas íntimas expuestas ¡puercas!, ¡guaracheras!, golpean las puertas de las piezas, retuercen el blanco de las sábanas (lascivas vuelan las sábanas sexuales), irrumpen en el claro sueño de un peruano y este caballero piensa en una premonición del infinito... Se escuchan voces de muertos borrachos en plena algarabía... Estéense tranquilos señores desocupados, duermen en paz que estas negras van con los minutos contados... La muerte viene cargada en grandes zancos para hacer con ellas harina blanca, el pastor manda al cura a cuidar sus ovejas, el empleado mando al empresario a facturar sus ganancias y entre pila y pila de facturas nace la facturación. ¿Quién se atreve a descifrar el cuarteto pobre y el terceto amargo?

Las tres negras vienen con tres huesos  
en el coco  
como una premonición de magia negra,  
un ruido de motores carburantes,  
como un aletazo de ballena,  
un tictaqueo de rayos en el cielo,  
una desfloración de anémonas en el parque,

un susurro de rosas coruscantes,  
trece huesos atados a una malla,  
trece huesos oscuros escondidos a una vara,  
trece peines atados al coco de tres negras,  
tres cocos atados al antojo de trece peines.

#### Idalina descalza en la mañana

Idalina descalza en la mañana  
exhibiendo el erotismo de su ombligo morado,  
y la perfecta simetría de sus rótulas,  
-como una ya olvidada reina de los Comechingones-  
(Sin importar de qué dirán ni del cómo se atreve,  
enseña a las generaciones futuras  
la desperfección de sus dedos mochos,  
producto de horas de pateos,  
por las calles de La Recoleta,  
buscando al salvador que se ponga y salve  
la tarde, la noche y la semana...)  
¡Ignora Idalina los polvos matinales!  
Si supiera la negra, que todas las mañanas,  
el tucumanito de la pieza vecina, de tan sólo  
doce zonzos años, la espía sin tapujos ni miramientos  
la ve dormida, sin sábanas tendido

---

a la bartola, su ocioso culo caribeño,  
de compacta naturaleza cedril.

¡Mañana tras mañana agita el guacho este golazo!  
A gatas agota cada gota, y alguna goteando llega  
al talón colorado de Idalina,  
que nunca se entera, ni se asevera, ni nada.  
Y he contribuido al bienestar nacional...  
Cierto es que añoro los tiempos  
en que el monzón pasaba sacudiendo  
mis cabellos y de mí salía un dulce  
olor a duraznos y lo mejor ocurría  
cuando las papayas florecían  
en el fondo de mi patio.  
Y no hay escala mejor para el amor,  
que cuando las papayas florecen  
sobre la hierba seca y dura  
en el fondo de tu patio...  
Ah, lejanos tiempos en Lima La Horrible  
o atendiendo una ferretería  
en la bellísima Panamá.  
Me han amado y me han dejado:  
como corresponde a todo lo bien amado.  
Tuve tres hijos en Panamá  
y seis en Venezuela. ¿qué más puedo pedir?

No me quejo del amor  
ni de sus cuidados.  
Me ha dado más que a muchas.  
He gastado treinta largos años,  
para adquirir experiencia  
y a mi poca sabiduría la tengo bien atendida  
y cotejada. Ya basta, ya no soy una florcita,  
estoy próxima al polvo de los cincuenta  
y lejos de la silueta.  
Soy la respetabilísima, la Dominicana.  
He pagado los impuestos con mis ahorros.  
He contribuido al bienestar nacional.  
Y todavía conservo el orgullo  
de afirmar que ninguno  
ha sido infeliz en esta cama.  
¿Me escuchas? ¿Estás ahí?  
Te estoy hablando, pelotudo.

POR LAS PIEZAS DEL YOTI YIREAN LAS MULATAS

**Lluvia de estrellas**

Idalinas Justinas Miguelinas  
Carolinas Karinas Cilicias y Ferisbundas  
Clarisas, Clementinas, ¡Arielinas!  
Marielqui, Marielbi, Marilyn Sunildas  
Maripili, Mandalia, Mariola, Mariolga,  
Yulis, Yulisas, Sunilditas,  
Chechés, Casianas, Ignacias,  
Janiras, Zenaidas, Yunisleidi.  
Macorinas, Miraflores, arequipeñas  
maganeras, itacurubienses, coqueñas,  
risas, llantos, ruegos, alegres alegrías,  
risas, rosas, flamboyanes, flanes,  
pitaháyas, sancochos y sandías,  
chipaguazús, añaretás, yasiterés,  
curepís, mombayés, porá limbós.





## SELECCIÓN DE “ZELARAYAN”

### WHASINGTON CUCURTO

#### Apocalíptico rescate de Zelarayán

¡Ese mi pollo de Orán!  
 Formidable derecho en la jeta  
 de guardia petiso, que le hace  
 tronar los dientes, la jeta se le estiró  
 como un chicle, se le puso atrás de la nuca.  
 ¡Qué mano! ¡Qué ductilidad de mano!  
 El petiso trata de recomponerse  
 pero todavía tiene en los ojos  
 las montañas de Marte.  
 ¡Huipi! ¡Se armó!  
 El guardia que lo tenía a Zelarayán  
 lo suelta y se va como un toro embalado  
 hacia el mosquito que liga un tremendo  
 gomazo, que lo hace volar...  
 ¡El mosqui vuela como una palomita  
 sobre los carritos!  
 Aterrizo de trompa y se desliza haciendo música  
 para caer sobre el capot de un Peugeot.  
 ¡Qué mano! ¡Qué ductilidad de mano!  
 El guardia grandote loafeitó  
 de un fantástico derecho...  
 Del supermercado viene saliendo Carlitos Juniors  
 con una sirvientita empujando  
 un carrito lleno de comidas.

¡Esta preciosa la sirvientita del Juniors!  
 Los guardias tienen apoyo logístico:  
 de la garita salió uno con un guolti-toki  
 y Zelarayán lo paró de un codazo  
 que le hizo tragar el guolti-toki.  
 ¡Cabeza de guolti-toki!  
 ¡Cabeza de guolti-toki!, cantaba Zelarayán;  
 se lo tragó todo, se le veía cómo bajaba  
 por la traquea del alcahuete.  
 Nos subimos a un camión de cerveza  
 que estaba descargando, lo más campante;  
 pusimos al Juniors al volante y la paragua al medio.  
 ¡Qué preciosa estaba la paragua!  
 El Juniors vio el volante y se transformó.  
 Salimos embalados por Coronel Díaz.  
 ¡Ese mi polli de Aniyaco!  
 Agarramos Soler y después doblamos  
 por la curva de Agüero a todo lo que da  
 ¡Esa Zulemita! ¡Carlitos iba por Agüero concentrado  
 como si fuera por las Sierras de Córdoba.  
 ¡Carlitos corría el Rally Agüero! ¡Huipi!  
 Cruzamos Córdoba a toda velocidad  
 ¡con toda la prefectura atrás!  
 ¡Y siete, siete patrulleros de la 21!  
 ¡Los patrulleros despertaron al barrio!

¡Huipi! ¡El colmo del afano!  
 ¡Qué superbanda!  
 Zelarayán empieza a tirar botellazos de cerveza,  
 Los vidrios oscuros sobre la calle Agüero...  
 ¡Un río de espuma y cer veza!  
 Zelarayán tira a dos manos, fanático.  
 ¡Tomen, botones! ¡Beban la leche de mi palo!  
 ¡Lame pijas de la Cía! ¡Lame conchas de la Fortabat!  
 Y así perdimos a los ratis,  
 bajo el sol de la tarde calurosa...

### MAÑAS

Mi abuela viene corriendo dispuesta a apretarme el cogote,  
 apretarme el cogote con tanta fuerza  
 hasta que se me quede seca la lengua  
 y no bote de ella ni un hilito de sangre...  
 Mi abuela viene corriendo por la calle Yan yoré  
 pero es tan burra que se cae y se rompe  
 la cabeza contra el piso.  
 -Esto me lo hice por vos,  
 repetían los adoquines que la vieja  
 traía en ambas manos  
 para arrojármelos por la cabeza.  
 La abuela viene corriendo por Yan yoré  
 y ojalá no le haya dado

por tirarse encima de los autos,  
 por aguantarse el aire en los pulmones  
 hasta quedar hinchada y roja como un tomate  
 y tenderse en medio de la calle.  
 Eso le da siempre de pura impotencia  
 que siente al no poderme alcanzar.  
 Entonces, para que se levante  
 y no la reviente un auto como a una palta, me dejo alcanzar...  
 Y es ahí donde esta vieja chismosa me cae encima  
 y me rompe la cabeza a adoquinazos.  
 Eso pasa siempre, pero no hoy,  
 en que abuela vio a Zelarayán  
 y empieza a darle de adoquinazos...  
 -vieja ciega, ese no soy yo-, le digo.  
 Pero es tan burra que sigue  
 dándole de adoquinazos al Zela  
 y viendo que todas las peruanitas  
 vienen en su auxilio  
 me corro  
 y ligo de emboquillada un adoquinazo  
 de sus fans... la cabeza me queda  
 dando vueltas  
 pelada y abollada.  
 ¡Y así todos los días!  
 ¡Y así todas las noches!



## MAIS TRAGEDIA BURGUESA | SELECCIÓN DE PAULA SIGANEVICH

### GUILHERME ZARVOS

*GUILEHERME ZARVOS. Poeta, editor y productor cultural.*

*Nació en San Pablo en 1957, vive en Río de Janeiro desde los dos años. Maestrando en Ciencias Sociales por la IFCS/UFRI, publicó su primer libro, Beijo na poeria, en 1990 el mismo año en que participó de la fundación del CEP 20.000, Centro Experimental de Poesía donde es editor de la revista lanzada en 1994. Publicó Nacos de Carne, 1992; Ensaio do Povo Novo, 1995; y organizó la antología 7 más 1, para la editorial Francisco Alves.*

*Su obra es una contradicción sin síntesis: camino a lo inmaterial está, sin embargo, plena de densidad corpórea. Recurrente en la preocupación por el tiempo, es así mismo, atemporal. Animada por el autobiografismo, no cuenta una vida, sino que se pierde, anónima por las vidas. Datos y fechas son la negación de la referencia, el fallido en la construcción de lo real. Su prosa es poesía. Abierto en el camino de la libertad, de la solidaridad social y sexual, su mirada de transición entiende a la poesía como transbordamiento.*

*Conocer la poesía de Zarvos es entrar a Río por la verdadera puerta de atrás, la calle con su violencia nocturna, el negocio del sexo, la explotación del trabajo, y también llegar adelante después de ese difícil pasaje: el color, el olor de Río. Zarvoleta, mariposa carioca, como se llama a sí mismo, gestiona en el CEP 20.000 la posibilidad de que los más jóvenes poetas puedan transitar con su poesía.*

P. S.

### D i a t a l n° 1

Sou pedra desfeita, pó, e novamente sedimentado em pedra, já que esta é a sina de quem sobrevive: ser feito, desfeito, refeito, na tragédia burguesa, de ônibus de todas as cores, de asfalto do cinza ao negro, de pulmões entupidos de gás carbônico. Eu odeio, tanto, minha solidão é feita de falta, fogo de ódio: que aplaino escrevendo mais uma tragédia burguesa: Octavio de Faria mostrou a sua, doce, como a de Pedro Nava ou Proust. Eu me submeto ao Balzac e quem desejar mais do que estas crônicas que vá direto à Comédia Humana, ahl, comédia humana... sem esquecer do Monteiro Lobato – isso – para a arigústia de seu filho, do Dostoiévski e do Eça de Queiroz: dezenas de tragédias burguesas, de Clarice Lispector, de Raquel Jardim, de cada memorialista gaúcho, já que uma das funções do papel e tinta e tempo é o ritmar do fazer e refazer as tragédias burguesas, como Nelson Rodrigues ou o venerável Karl Marx. Ninguém é dono de solução: – Ai, que dor que dói, meu peito atrai, mais do que desejo, as fatalidades – tragédia de um pequeno burguês, morador da Gávea, quarto e sala, faz 15 anos e parece que vou envelhecer por mais dez ou vinte, com os rostros dos vizinhos, sem exaltação, seguindo o curso – os proletários não têm direito a tragédias compridas. O drama que explode e se repete, que ouço, tem 15 anos, pelas 4 janelas e uma porta de saída do sala e quarto, desses 15 anos, e que não são diferentes dos de Copacabana, milhares de quartos e salas tendo suas histórias descritas com pressa – os proletários não têm direito a tragédias compridas... Eu, escritor de tragédia burguesa descrevo o drama de quem aspira à ascensão social, ou de quem anseia pela parca possibilidade da manutenção de privilégios. Não tenho desejo e força de ser gerente de poderosos, nem me cabe a tarefa de conviver com o mando.

Meu mundo não explodiu e o canto revolucionário que sempre encanta terá seu tento. Descrevo, deste modo, com ódio, a tragédia burguesa com que me afago — são mais de cem anos de possibilidade de descrição. A classe média ascendeu ao poder e com ela restaurantes com couvert e flanelinhas escrotos: só eu tenho dois ovos escrotos, porém isto não é uma tragédia: é uma solução: Carlos Drummond de Andrade e se eu soubesse escreveria todos os seus nomes intermediários. Louvor ao gauche. O poeta maior, de um lirismo quase mudo, na nau elegante da modernidade de 30 anos, poeta da tragédia mineira, que não é burguesa, é mais próxima da clássica, da catarse grega. Os mineiros são monstruosos, capazes de atrocidades que nenhum escritor de outra região do país concebe. Esses mineiros assassinam suas famílias num mesmo texto de produção lírica. Com um lado do cérebro produzem o melhor do lirismo: com o outro libertam as mais hediondas perversões. Assim é Drummond, mesmo que enrustido; Otto Lara, no *Carneirinho Azul*; Autran Dourado, em *Ópera dos Mortos*; Silviano Santiago na sua *Uma História de Família*. Ser mineiro não é ter nascido em Minas: Raduan Nassar é mais mineiro do que Guimarães Rosa, que poderia ser visto como um escritor de Goiás, o centro do Sertão. É a estética da desconfiança na vida, sem qualquer viés do existencialismo francês, já que é anterior: Minas cultivou a decadência resignada, de onde vem a explosão calada da cólera e com ela a possibilidade de de todas as desgraças. Talvez esse mineiro só creia que Deus e o amor físico sejam infinitos. Morrerá temendo a Deus, carregando, entretanto, irresignado, a idolatria do seu amor carnal, mesmo tendo-o assassinado com uma concha com cicuta. Em cada um desses escritores de Minas Gerais existe realmente um assassino, traidor dos segredos da sagrada família, e, portanto,

parcialmente incapaz de tragédias burguesas. Encarnando o poder autoritário de Deus, com frieza, sem a menor inocência, acabam por resvalar para a tragédia clássica.

## **D i a l o g o 2**

Odeio o contentamento relaxado de quem cria no Rio! Devo odiar porque sou de fora: mineiro e paulista. Não entendo a alegria afetada da gente da orla. Não entendo a alegria superficial dos cariocas e a sensualidade preguiçosa dos baianos. Vivo desde os dois anos em São Sebastião do Rio de Janeiro, daí não suporto os modos da fala, da gíngua, o humor horroroso, o excesso de trabalho, a erudição cuspidada dos paulistas e a falsidade da marotice de Minas Gerais. Vim me tomando um cara do Rio por amor à cidade e não aos cariocas. Odeio todos eles com a mesma força com que Céline odiava os parisienses. Nesta hora me sinto o pior dos fascistas, o que foi recolhido a um hospital psiquiátrico por força do ódio. Me sinto incompreendido nesta cidade-balanço: no ritmo pop, na crônica de costumes que é o Rio de Machado de Assis, de Lima Barreto, de João do Rio, de Vinicius com Jobim, de Caetano Gil Gal Bethânia e seus apartamentos bem equipados, do Rock Brasil — como posso ser tão odioso, delirando, misturando entre os ícones do Rio Paula Toller, Herbert Vianna, Renato Russo, Roberto Frejat, Fernanda Abreu, Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Marisa Monte e Arnaldo Jabor. E contaria aos milhares e vinte, utilizando os dedos das mãos e pés, como existem papas pops, deliciosos amendoins chocolatados, nesta cidade que é balanço e poderia citar centenas de pequenos ídolos que são feitos de papel barato e de reprodução em alumínio. O Rio é de uma tristeza

## MAIS TRAGEDIA BURGUESA

quase tão cinza quanto o Vale do Anhangabaú, o Cristo Redentor é cinza, Caetano Veloso é cinza-clarinho e volta e meia ele está muito elegante e sua voz já me tirou e colocou em lembráveis fossas cinza-claras. E assim, assim deitado no mar de Ipanema, em pé em qualquer dos Baixos Bares, esqueço que a cidade que mais amo tem no efêmero sua enorme característica: — Ai coração que se esvai, que suspiro prolongado! E pelos amigos do bar quase morri de cirrose, de loucura alcoólica, de trombose, sei lá, bebi para esquecer que só tinha amigos voláteis, que conheci centenas de miseráveis de bar; que tenho trocado sorrisos de alegria palhaça por um segundo, ou dias, recebendo com surpresa a grandiosa má educação do nobre do bloco que pode passar e, na cisma, vai lá saber por que, não curnprimeritar, num jogo de gato e rato que só pode ser aplacado com uma trepada. Isto, esse humano pop só se satisfaz trepando ou sendo aplaudido: e trepando com certa dose de violência. O fetichismo da paixão. O gosto tarado. O holofote do carioca pop, mestre no gozo da paixão caricata: daí fode-se deveras pouco. O Rio é afetado em azaração esnobe. Não mete nem sai de cima. Só os muito belos têm de muito e de tudo, e quem sabe que é muito belo várias vezes quer somente o espelho, "que é esta cidade", de madrugada, vista pelo reflexo da Lagoa Rodrigo de Freitas. Já dirigi enlouquecido, cada vez mais rápido, sem medo de me escafeder, dando voltas na lagoa, só para ver o reflexo da cidade surgindo com o alvorecer. Já morri de amor, nem sei se ressuscitei, num apartamento na beira da lagoa, e nem estou aí para ti, e o tempo passa, realço, meu coração foi esfaqueado pela paixão da beira da lagoa e ficou descorriado. Meu coração sangra cada vez que penso no meu coração que sangrava e era a beira da lagoa refletindo a cidade.

### Dial n° 5

E da forma escrita, seja prosa ou poesia, se houvesse uma fórmula: claro que há dezenas! mas é o doce martini, ou melhor, martírio, a tarefa de encontrar o pronto e as vírgulas, de descrever patas de elefantes brancos nos jardins de tons rosas das flores e dos mármore de rnarajás, na interição de fazer passear

e retornar ao bonde ao lotação à carrocinha puxada por bodes e vai indo rua Augusta, Cabo Frio, Petrópolis, Águas de Lindóia, Ouro Preto e vão indo e vindo tantas lembranças em crônicas, poesia, conto, romance que esta eu viro: o mundo de cabeça para cada lado: e que alguém abra a página como um zíper, dois botões e a sensação plena de quem encontrou, em perfeita sintonia, patas de elefantes brancos nos jardins de tons rosas e das flores e dos mármore de marajás.

### Cleon

A presença do filho morto  
a iminência da sua volta  
em cima dos cantos, retratos  
um sorridente, outro abraçando...  
os sobrinhos, os sobrinhos-netos sempre  
ouvirido suas proezas  
suas conquistas, sua beleza.  
No aniversário, todo ano, no Natal  
a mãe chora, o pai assume a culpa  
os sobrinhos, os sobrinhos-netos se acanham  
quem vai comer o pedaço a ele destinado?  
Era alto, ele tinha bigode, os olhos azuis -  
cada um sabe dos detalhes  
um sobrinho, um sobrinho -neto vai  
ser encarnado, como um Dalai-Lama  
O filho pródigo retorna

### Quem me preservamecastiga?

Não me lembro mais  
se era doce ou salgado  
só do pequeno furo na veia  
da garganta

– refletido no espelho –  
 onde filete-caminho descia  
 sem encontrar obstáculo  
 Não me recorde se já era dia  
 parece que clareava  
 a única sensação  
 (se era boa?)  
 a da entrada para o eterno  
 sono. Merecido

### **R e c l a m o**

Meu choro é azul-turqueza  
 e como dói  
 Meu ciúme é azul e negro  
 marca como se tange o gado  
 de dono de boiada, senhor de  
 vida e morte.  
 Puxa, pátria amada  
 por que não nasci em 1922 ?  
 Minas é azul-turqueza e dói  
 os bigodes longos finos que o  
 bisavô ditava. Quem cavalga  
 numa fila tropeira sabe que  
 comer terra e ouvir casco pode  
 gerar riqueza.

### **D i a t a l n º 10**

Olhar para seus olhos tristes. O fundo está rosa, está vermelho, chorou por tempo seguido, enquanto eu corria. Dei a volta na Lagoa, pensei nela, na noite em que não nos tocamos, vi seu corpo entre a roupa de dormir e um bolo que era o lençol aplacando a zona do ventre onde a angústia cola. Ela

dormia, acho que dormia, talvez eu dormisse, porque olhei o relógio e eram cinco da madrugada e não discerni se era uma respiração abafada ou choro contido que vinha por detrás do travesseiro, e a cara afundada no travesseiro assim como a posição fetal e o lençol formando o bolo, preenchendo, e a angústia que era dela e minha já que não nos tocávamos, áreas delimitadas na cama do casal e não havíamos nos falado na noite anterior, não havíamos nos falado na manhã seguinte, acordamos faz três horas, tentei ptixar assunto, ela não quis falar, olhava para a janela, mexia numa agenda, trocava endereços, mas eu sabia que ela queria chorar e sai, dei a volta na Lagoa, vi pássaros, quiosques, pensei em vários trabalhos e em algumas alternativas para a nossa relação, fui ao banco, e quando cheguei, ela saía com o olhar de choro de tempo seguido, entre o rosa e o vermelho, o fundo era rosa, mas havia veias vermelhas, e já não sei o que é o amor, pois sinto sua falta, seu cheiro, o sexo, mas o silêncio que cada dia aparece é distância, e substitui tesão por corm-paixão. E isso não é amor que se possa suportar dentro da cama ou nas injustiças que a noite lembra. Faz meia hora que choro. Seus olhos estavam tão tristes, já havia passado a raiva e o desespero, restava o estado de confusão. Como meus olhos devem estar agora?

### **V o z e s d a A m e r i c a e d a Á f r i c a**

Tivesse lhe dado amor no ato. Que é o esplêndido. E sua Voz que é açúcar mascavo, faz quantos meses! E agora que Vai por longas vagas na conquista da África. E seu corpo Pouco sondado permanecerá apenas lembrança. Só tive Suas mãos e os nodos grossos, marcando formas tão gentis. Mlãos, na verdade, femininas, para uma viagem rude. Tivesse Lhe perfurado com vara, que é corpo, e a flecha que é amor Impedisse sua partida: como seria egoísta. Pois varar mar Com corpo em fibra – mesmo que tão frágil – é a real paixão. Você é um soldado: mesmo, com olhos doces. E no cais Amanhã estarei dizendo logo, já sabendo que será mais de um

## MAIS TRAGEDIA BURGUESA

Ano. E ambos com lágrimas – é tão engraçado: machos não Choram. E a nau que um dia aprendeu com Portuqai partirá Para Angola e você tenente, cercado por milicianos – você é o Único soldado – com sua voz de açúcar, que é a de bom moço, De homem de família e toda ela estará no cais e a nau que Partindo sem vela, deixada por sua mãe no oratório, vai ficar Pequena na dobradura da Terra e lá longe – origami de diversas Dobraduras – atingirá a África, ae nossas tantas mães, e sem Grito de dor, já que não haverá grilhões, já que estamos ambos Por espontâneo desejo, já que há esperança nos dois continentes: Eu e você, oficial, que um dia tivemos as mãos entrelaçadas. Nada mais... Permanecerão as trocas de vozes, na América e na África, que um dia foram entrelaçadas.

### Isabela (a Rubia)

Estou cansado  
de marcar passo, na marcha, na madrileña  
nunca só minha, amada, que de cabelos  
rúbios, até os mais íntimos, nua ao sol  
reflete os cílios, os pentelhos e quando ela  
deseja mostrar, prostrando seus braços por cima  
da cabeça, as axilas cheirosas, pelos rúbios  
refletem o sol, numa cor ferrugem, numa cor  
de ouro, que é toda minha quando passo  
a língua que se derrete em líquidos de todos  
os poros e pêlos rúbios – chama-se Rúbia –  
a quem ofereço o canto, a imaginação, o sexo  
e mesmo assirm ela não é só minha, Rúbia  
que é pura alma rubra. Estou cansado  
E retorno tanto

### Azul

Cores mudam gente  
Cores mudam casa  
Mudam até a cor da cor da caneta  
Se eu tivesse que nascer de novo  
Seria uma cor:  
Talvez verde... azul ... não sei  
Acho que até vermelho, amarelo  
E cinza, mesmo achando  
Desagradável ser vermelho, amarelo  
Ou cinza para sempre. A idéia de  
Ser azul ou verde na próxima encar-  
Nação não me parece má.

### Palavra

I – guirianda, omoplata, as palavras têm seu  
canto, escondidas, ficam felizes ao relembradas  
às vezes, como na poesia, irradiadas, como as  
saias pregueadas dos anos cinquenta

II – perdão, solfejo, de roldão rolam rebentos  
nascem envoltos em sussuros de ritmos  
cuidadosamente dimensionados, duas palavras  
e uma locução de convenções

III – âmbar, diáspora, já em círculos  
se alcança o mais longínquo canto  
o mantra do saber encadeado e a  
felicidade que é cada palavra achada

---

IX – pormenor, dracma, qual o peso a  
Medida da justa saída encontrada,  
o valor de uma frase correta que  
impele por outra estada

V – navegar, lastro, e nas possibilidades  
um jogo que de início já tem resposta  
cada palavra exata, ou então, por  
demasia deve ser dispensada

### **P o s s í v e l**

Enquanto se tem palavra, há para onde ir.  
A palavra não é exata, várias vezes falta a palavra.  
Porém a palavra é um marco. Pode-se não alcançar o  
Mais belo, por outro lado o mais terrível também não  
É descrito por palavras. Palavra deve procurar atingir o  
Mais belo. Dando vazão, em contrapartida, ao mais  
Tenebroso. Ligar uma TV e ver um filme de horror. Ler  
Uma história de terror. Ver uma cena real de mutilação  
Na TV, sabendo que aconteceu de verdade. Esta última é  
A que embrulha o estômago. A que não há nem palavras  
Para descrever. Muito pior do que assistir a uma história  
Criada de assassinato. Palavras levam para um universo  
Mias protegido. Mais para perto do suportável. O bom  
Escritor quer alargar a utilização das palavras. O mundo  
Simbólico do escritor não necessita alcançar o horror  
Real. Não é falta de maestria a impossibilidade de atingir  
O indizível: o excesso de horror: sabendo que procurar o  
Mais belo é poder encontrar o nefando.

## SELECCIÓN DE “MORRER”

GUILHERME ZARVOS

### Transbordamento

Quisera-me normal. Sem vícios. Um bom dono de casa. Numa cidade tranqüila de um país tranqüilo. Mulher, um casal de filhos, a menina para ser mimada, para que eu venha desaguar no choro quando ela tiver o seu primeiro filho. Ou será o primeiro neto, de qual-quer um dos filhos, que me arrebatará?

Quisera-me menos fodido, menos anti-social, sem beirar sarjetas, eu, sujeito educado, com amigos de afazeres invejáveis,

Quisera-me velhinho contando histórias para os vizinhos.

Não vou negar: dar o cu, pesa-me na alma.

Uma esporrada na cara e depois apaguei. De manhã, além da azia, a desordem de latas de cerveja, guimbas de cigarro, amendoins amassados, um desastre total. Como é que foi a noite de ontem mesmo? Acordei com dor no corpo. Dor de quem dormiu numa posição incômoda. Ia me lembrando que dividira o colchão de solteiro, que fica no chão da sala, com outro. Quem era mesmo? Passei a mão nos cílios e franja e ambos estavam grudentos. Resto de porra, que merda! A apreensão continuava. Bateu uma neura e fui em direção a minha calça. Balancei-a. Nada. Nem carteira, nem uma moeda. Que filho

da puta de ladrão! Fui me lembrando com esforço do rosto da canalha. Mais um que trago para casa: —Guilherme você quer ser roubado. Você devia voltar para a análise. —Ô cara, você acha que eu tenho dinheiro para análise? —Isso é desculpa, tem várias clínicas sociais —. É desculpa mesmo. Ando sem força de deitar no divã e me ouvir alto. Vou preferindo as cervejas e andar por Copacabana atrás de michê barato ou de um garotão solitário. Eu gosto de um viado enrustido. O problema é a mudança de humor repentina e o cara vira de um minuto para outro sujeito homem e quer te sacanear. — Zarvoleta, meu irmão, um cara desses pode te matar—. O pior é que pode. Uma vez, num motel de Copacabana, um lazarento ameaçou quebrar uma cadeira na minha cabeça. Foi no final da transa, ele disse que era sujeito homem e que eu havia enfiado o dedo no seu cu. O estranho é que ele só foi se dar conta quando a gente já estava vestido. Ficou na ameaça mas, olhando para seus olhos, senti que por muito pouco ele não me encaçapou. Sujeito homem é foda.

Ouçó uma batida na porta. Volta a apreensão. Abro. E o garotão, sorrindo, com minha carteira na mão, dizendo que não queria me acordar, que fora, comprar pão e queijo. Quem dera! Não tem garotão algum, é o Seu Pedro meu vizinho de porta. É policial. Por todas que já aconteceram aqui em casa já nem tenho vergonha dele. Sou realmente um vira-lata. Até me sinto protegido, pois posso gritar num ataque de boa-noite-cinderela e quem sabe ele me acode: —Aí, Guilherme— faz uma cara de maroto —sua carteira estava aqui no chão, do lado de fora—. É, respirei me sentindo melhor quando fechei a porta e abri a carteira. O garotão de corpo gostoso e de cara que não

me lembro direito até que não era totalmente do mal. Só levou o dinheiro, deixou os documentos direitinhos.

Penso no Seu Pedro. Gente fina. O pior foi quando ele veio morar no prédio e sentiu cheiro de bagulho e bateu no meu apartamento. —Você sabe, sou policial— se apresentou. Tremi: —O que você faz de profissão?— Sou escritor, você quer um livro meu— me apressei. —Ah, eu também escrevo umas coisas. Letras de samba e poesia.— Relaxe um pouco: —Você conhece o Diquinho do Tabajara?— Diquinho do Tabajara?! Eu sou escritor— insisti, notando que ele estava querendo saber da minha vida. —Sabe, meu filho tem uma lanterna debaixo da ladeira e lá deixam ele em paz. Na minha concepção, onde eu moro eu não me meto na vida dos outros. Sabe como é, todo mundo tem família. Cada um sabe de si. Me manda um livro que eu quero conhecer— disse me estendendo a mão —. Por um tempo pensei até em me mudar, como sempre penso em parar de trazer garotão de final de noite para dentro de casa. O tempo passa e os traumas também. Um dia a mulher do Seu Pedro me esmurrou a porta: —Socorro, ele está matando ela—. Entro na casa e ele está em cima de uma cama de casal já semi-destruída, em cima da filha, apertando o pescoço frágil. A moça parecia que já estava sem ar. Segurei-o com medo de sobrar para mim: —Espera, Seu Pedro, deixa sua filha em paz!— Filha minha não vai ser puta! Eu mato essa filha da puta. Filha minha não vai ser puta!

Hapi Hari, Hip Curl, Polo Sport, Gracie Sports, HB, Bad Boy, local trip, RW, osklen, Bluebus, Guggenheim Bilbao, Husty, Dread Lion, Sterolab, ASD, Bodyboarder, High Level, Universal Studios,

Aqualight, Iron Maden, Wax, os corpos morenos, os olhos amendoados, os tênis, com meia sem meia, as sandálias havaianas, o ajuntamento, a azaração, segunda-feira de noite no Baixo Gávea, lotado de anjos: “Todo anjo é terrível...” Não são muitos os sorrisos. Vale mais um passeio pelas camisetas dos rapazes. Quase todas com nomes em inglês. É como se tivessem sido ganhas por alguém que não enten-desse muito de moda. Que estivessem numa pilha no armário e pegas ao acaso. Aqueles nomes não dizem nada. É para não dizer nada mesmo. É para misturar com os outros. Levemente desleixados. E elas sim, as princesas, com suas modas e estampa-dos é que vão chamando a atenção dos rapazes em mais uma noite de muita troca de olhar e de parcas realizações. Dar um rolé. Melhor do que ficar com pai e mãe e irmãos menores em casa. Dá um tempo. Tá muito quente.









*Imagen: Cabelo*



---

## ENTREVISTA COM ÍTALO MORICONI

---

PALOMA VIDAL

Ítalo Moriconi nasceu no Rio de Janeiro em 1953. Formou-se em Ciências Sociais na Universidade de Brasília. Estava de volta ao Rio nos efervescentes anos 70. "Nesses tempos, ainda me sentia um pouco forasteiro no Rio, principalmente os jogos da poesia já pareciam todos feitos, das turmas do que em princípio deveria ser a minha geração eu não fazia parte. Ana Cristina foi um pouco meu elo", lemos no seu ensaio biográfico sobre Ana Cristina César que integra a série Perfis do Rio. Colaborou com vários órgãos da imprensa alternativa e foi um dos fundadores do jornal Beijo. Fez o Mestrado e o Doutorado em Letras na PUC. Publicou seu primeiro livro de poesia, *Léu*, em 1988. Seguiram-se *A cidade e as ruas*, de 1992, e *Quase sertão*, de 1996. Sua tese de doutorado, escrita em fragmentos, foi publicada em 1994 com o título *A provocação pós-moderna - razão histórica e política da teoria hoje*. Organizou para a editora Objetiva as antologias *Os cem melhores contos brasileiros do século* e *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Pela mesma editora, publicou *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Recentemente, editou o volume de cartas do escritor Caio Fernando Abreu, lançado pela editora Aeroplano. "A sensibilidade da organização de Ítalo, companheiro de geração, parece contribuir para que fiquemos menos com o mofo, a nostalgia de utopias passadas, e mais com os morangos, com o sabor renovado, a generosidade, a alegria, a modesta alegria", comenta Denilson Lopes sobre esse trabalho. Ítalo é professor do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

**GRUMO: Para começar, o que você acha da idéia de uma revista de literatura brasileira e argentina?**

ÍTALO MORICONI: Acho maravilhosa. É verdade que há um problema nessa proposta: por que só a Argentina e não outros países da América Latina? Imagino que seria muito complicado incluir inicialmente toda a América Latina. Focalizar num primeiro momento um país como a Argentina me parece sensacional. A proposta me entusiasma por vários motivos. Primeiro por um motivo especificamente literário: sou fascinado pela literatura argentina. A Argentina tem uma grande riqueza de produção. Hoje mesmo vimos aqui, no nosso encontro<sup>1</sup>, Daniel Link se referindo a várias revistas, a todo um debate cultural muito interessante. Fico entusiasmado com essa proposta pela literatura argentina em si e também por uma questão política. Sou um entusiasta do Mercosul. Acho inclusive que deveria haver uma fusão entre esses dois países, uma espécie de nação bilingüe.

Acho que a revista pode ajudar a acabar com o bloqueio entre a literatura brasileira e a latino-americana. O Brasil de um lado e a América Hispânica do outro. A vida literária e cultural no Brasil tem uma relação direta com os EUA e com a Europa, e o mesmo acontece com a América Hispânica. Acabamos não nos cruzando. Houve um cruzamento muito grande na época do "boom" da literatura hispano-americana, mas ele veio via França, não veio diretamente. Acho que hoje existe no Brasil um interesse maior pela literatura hispano-americana do que o interesse que existe na América Latina pela nossa literatura, com exceção talvez justamente da Argentina. Há um contato um pouco maior com a Argentina. Mas acho que em países como o

México, o Peru e o Chile a literatura brasileira realmente não circula.

**GRUMO: Gostariamos de lhe fazer algumas perguntas sobre literatura brasileira contemporânea, sobre os anos 90. Você publicou recentemente uma resenha sobre a coletânea *Manuscritos de computador* em que indagava se haveria alguma novidade que nos possibilitaria considerar o grupo de escritores incluído na coletânea como uma nova geração. Você poderia desenvolver mais essa questão?**

ÍTALO MORICONI : Não me referia a uma novidade absoluta, porque acho que muitas vezes a volta a formas anacrônicas pode ser uma maneira de renovação. Quando digo uma coisa nova, a expectativa de uma coisa nova, estou me referindo a algo que tenha um caráter intempestivo em relação ao que já está constituído, digamos assim, algo que um público leitor especializado ou não especializado pudesse identificar como uma coisa que não estava sendo feita antes e que de alguma maneira desarruma um pouco o quadro. No campo da exploração de formas textuais realmente não é possível dizer que haja novidade. Acho que certos autores, como Luiz Ruffato em *Eles* eram muito cavalos, que traz formas textuais novas, letras minúsculas, o uso de itálico e assim por diante, recuperam alguma coisa que ainda está muito viva como parte do momento atual, que são os anos 70, o conto dos anos 70 e Rubem Fonseca, que fez esse tipo de experiência. Explorações com experimentalismos gráficos no interior da prosa não seriam nada de novo para mim.

Por um lado, então, tenho um certo ceticismo em ver uma coisa nova. Mas acho que pode existir. Uma característica deste momento é que existem

muitos novos autores, muitos jovens autores sendo publicados, o que não quer dizer que eles estejam realmente vendendo. Mas você já pode pegar 10 ou 15 autores dos anos 90 e fazer uma bela tese sobre isso. Existe um dado quantitativo, uma presença física que pode não querer dizer nada. O fato de existirem jovens escrevendo não quer dizer que exista uma nova literatura. Temos a impressão que os escritores que estavam em ação nos anos 80 eram basicamente aqueles que tinham surgido nos anos 70. E aí começaram a aparecer novos escritores nos anos 90.

Concretamente, acho que existem alguns traços que marcam este momento em que há uma nova geração, fisicamente falando, que talvez possa vir a trazer algo de novo, nesse sentido de uma novidade, não de um novo absoluto, mas de alguma coisa que apareça como um dado característico do momento. Por exemplo, há certos escritores, como o Marcelo Mirisola, o Marcelino Freire, o Nelson de Oliveira, que têm um humor extremo que chega até a um nonsense. É um humor extremado que fala de uma espécie de crise do sentido, um brincar com o sentido, um sem sentido. Há algo de leveza, uma vontade de fazer uma literatura que não seja ideológica, que não tenha valores a priori, que não fale de uma responsabilidade.

Há, por outro lado, uma reivindicação do real, um realismo. Um livro emblemático disso é *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Mas, para mim, a literatura de um Nelson de Oliveira é muito mais própria dos anos 90. Acho que existe a questão da reivindicação da realidade e ela merece uma preocupação nossa, mas ela é um eterno retorno: já houve essa reivindicação de realidade nos anos 60 e nos anos 70 na literatura brasileira. Há um eterno retorno da reivindicação da realidade que sempre é uma reivindicação da realidade da

## ENTREVISTA COM ÍTALO MORICONI

classe popular, dos pobres e da questão do social. Vejo nessa vertente do nonsense, do humor, da busca de uma leveza, uma característica que me parece muito marcante de vários escritores. Em um autor como Luiz Ruffato, existe um compromisso de comunicabilidade. Esses humoristas contrastam um pouco com isso porque, embora tenham uma certa transparência de linguagem, muitas vezes você se pergunta o que eles estão querendo dizer. Eles praticamente encenam, assim, uma crise de valores muito grande. Por que o texto tem que sustentar valores ou estar sustentado em valores? Essa questão é colocada desse modo. Mesmo porque a questão do valor é uma questão que foi tratada de uma maneira meio patética nos anos 70 e os jovens dos anos 90 não se identificam realmente com o peso do valor. Paralelamente, há outros fenômenos acontecendo. A trajetória do Rubens Figueiredo é interessante, por exemplo. Ele busca uma narrativa clássica.

Vejo, então, três grandes tendências na literatura contemporânea brasileira: primeiro, esses novos escritores que estão investindo no humor, no nonsense; além disso, a volta a uma narrativa clássica, ao bem escrever, que é o caso do Rubens Figueiredo e da Adriana Lisboa; e uma terceira tendência que seria o retorno à questão do real. Poderia mencionar também uma quarta, que teria um espírito da transparência, a busca de uma literatura eficaz, como a de Patrícia Melo, uma literatura mais facilitada, que não se separa tanto da literatura de massa. Há uma convivência muito grande hoje entre literatura e cinema. Não falo isso num sentido crítico específico. Mas a vida do texto literário hoje está muitas vezes intrinsecamente ligada à vida do roteiro para filme, como no caso do Marçal Aquino e *O Invasor*. Esse tipo de experiência é uma versão mais eficaz de experiências que já foram feitas anteriormente, pela ala realista dos anos 70.

**GRUMO: Você acha que ainda cabe hoje em dia usar o termo pós-modernismo em relação à literatura brasileira? Você poderia retomar um pouco a discussão levada a cabo no seu livro<sup>3</sup> sobre esse tema?**

ÍTALO MORICONI: A literatura sobre o pós-modernismo é muito variada. Se

tomamos uma leitura como a do Fredric Jameson, por exemplo, ela é muito adequada para pensar o destino e o sentido da arte em geral. Acho que há certas problemáticas na discussão sobre prosa ficcional que estão se sobrepondo, pelo menos na América Latina, à discussão do pós-moderno, no sentido de uma teoria sobre as representações. A minha tese foi sobre o pós-moderno, mas não entrei no debate propriamente estético. Ela gira em torno das teorizações de Lyotard sobre as condições do conhecimento, é uma discussão filosófica, dos fundamentos. O pós-modernismo, tal como eu o abordei no meu trabalho, é uma teoria sobre as condições históricas da representação. Se você estiver preocupado em pensar as contingências da representação na contemporaneidade não precisa necessariamente chamar isso de pós-modernismo. Acho que há um debate, principalmente na América Latina, que se sobrepõe ao debate sobre o pós-moderno e é muito fecundo para pensar outras vertentes: a questão do mercado e da redefinição das instituições, a questão do cânone, a instituição escolar, a universidade, a crítica jornalística que acabou, a crítica que hoje é toda universitária, as relações entre mercado, universidade e jornalismo. Seria um estudo quase que empírico de como a literatura e a linguagem literária estão se adaptando ao contexto sócio-histórico do presente.

**GRUMO: Você está se referindo aos Estudos Culturais?**

ÍTALO MORICONI: Sim. Acho que a perspectiva dos Estudos Culturais traz questões importantes, como, por exemplo, a das subjetividades. O problema é que a literatura brasileira atual é muito pouco ousada e não está realmente enfrentando questões que às vezes a própria sociedade está colocando. Acho que a questão da subjetividade, das novas subjetividades – o negro, o índio, o homossexual, a mulher, etc. – é muito importante na definição da questão literária, mas não aparece muito. Há uma resistência a essas questões. A literatura brasileira contemporânea, os autores brasileiros contemporâneos, os próprios poetas contemporâneos, talvez sejam na vida intelectual mundial os mais ferrenhos defensores de conceitos clássicos de modernidade, de uma

visão clássica do sujeito, de uma visão clássica da literatura. Isso é uma realidade. O que não quer dizer que não haja alguns grandes escritores. Acho Rubens Figueiredo bastante interessante, por exemplo. Na resenha sobre *Manuscritos de computador*, eu o elogiei muitíssimo. “Céu Negro”<sup>4</sup> é um dos mais belos contos dos últimos tempos, é belíssimo, dentro de um conceito clássico de literatura que produz uma metáfora sobre a vida humana hoje, a literatura no sentido mais “cinemão”, “romançaço”, “contão”. “Céu Negro” me entusiasmou enquanto literatura no sentido clássico da palavra.

**GRUMO: A relação entre o campo intelectual e os escritores se modificou muito nos últimos anos. Os escritores brasileiros têm hoje um perfil que se afasta do intelectual. São às vezes publicitários, muitas vezes roteiristas, trabalham em editoras. Gostáramos que você falasse um pouco sobre essa mudança.**

ÍTALO MORICONI: Na literatura brasileira existem dois grandes universos de produção e legitimação: um é o universo canônico que depende fundamentalmente do aval universitário. Dentro desse universo, mesmo que o escritor não seja um intelectual, sua produção entra num debate intelectual. É o caso, por exemplo, de João Gilberto Noll. Mesmo que ele não tenha características de intelectual, quando você o ouve falar, ele usa a metalinguagem, ele fala sobre sua experiência, reflete muito. Desde o início de sua carreira, há muitas teses sobre ele. Ele recebe as teses e as lê, tem uma relação com a universidade, com esse campo.

E há um outro campo, o campo dos escritores cujo modo de produção e modo de legitimação estão ligados ao jornalismo, ao teatro, e agora fundamentalmente ao cinema. É por isso que a academia está um pouco atrapalhada, porque é uma outra dinâmica. Um escritor que pertence a esse universo canônico acadêmico não pode viver de literatura. Por outro lado, hoje em dia há muitos escritores que vivem. Como? Eles trabalham com adaptações infantis, com livros infanto-juvenis, são operários da palavra escrita. Esse é um circuito que vem crescendo desde os anos 70. Acho que neste momento o papel do escritor-intelectual está esvaziado, seu espaço está sendo ocupado

por esse outro tipo, esse outro modelo.

É nesse sentido que Caio Fernando Abreu interessa para mim: ele consegue ocupar um entre-lugar muito interessante. É angustiante trabalhar com sua biografia porque esse lugar foi muito difícil para ele. Ele é lido por determinados setores da academia, conseguiu uma legitimidade acadêmica, e ao mesmo tempo trabalhou como jornalista. Ele acabou ficando num ninho complicadíssimo de vida pessoal e profissional. Acho que a questão da relação entre literatura e vida intelectual tem um pouco a ver com essa arqueologia do campo intelectual, com esses dois modos de produção e legitimação.

**GRUMO: Nesse sentido, parece haver uma mudança grande em relação aos anos 70, que não existiria, segundo sua opinião, no campo estético-formal.**

ÍTALO MORICONI: Isso é verdade no seguinte sentido: esse campo do jornal, do teatro e do cinema, o campo mais profissional da vida do escritor, teve um grande avanço nos anos 70. Ao mesmo tempo esse foi o momento da substituição definitiva da crítica jornalística pela via universitária. Assim, nos anos 70, houve um primeiro impulso de alguma coisa que agora é bem evidente, que é esse mercado da escrita e, por outro lado, um momento de apogeu da crítica universitária. Acho que agora há fundamentalmente uma confusão quanto ao papel da crítica e da literatura. Por outro lado, há uma grande proliferação de escritores, porque o mercado cresce, a população cresce, o número de alfabetizados cresce. Há um aumento desses escritores que vivem de mil atividades e que buscam um aval da academia, ainda que sua literatura não esteja ligada a esse universo.

**GRUMO: Gostáramos que você falasse um pouco da sua experiência como antologista. Na introdução da antologia Os cem melhores contos brasileiros do século, você fala em “separar o joio do trigo”. Como foi isso?**



---

## ENTREVISTA COM ÍTALO MORICONI

---

ÍTALO MORICONI: Organizei essa antologia a convite da editora Objetiva, que estava preocupada com esse fetiche chamado literatura e tinha que responder a uma demanda de sinalização do que é bom e ruim. Há uma demanda concreta de literatura por parte de um público bastante amplo, demanda do velho crítico, do intelectual acadêmico que dê um indicativo, que diga o que é o bom e o que é ruim. Mas a academia não está preparada para isso. Hoje essa é uma questão do próprio mercado, que está sempre interessado em ver quais são as cotações, para onde ele vai jogar. A própria questão do gosto funciona assim. O gosto também é uma bolsa de valores, espirituais ou sensoriais, digamos assim.

**GRUMO: Existem aproximações possíveis entre a literatura brasileira e argentina contemporâneas. O que você considera mais interessante nesse intercâmbio?**

ÍTALO MORICONI: Teoricamente falando, o que me interessa na literatura é a questão do sujeito e do sentido. É por isso que sou fascinado pela literatura argentina, porque essas questões estão sempre presentes. César Aira, um dos meus escritores preferidos atualmente, é um exemplo disso. No Brasil você encontra um eterno retorno à questão do real. Pode haver um intercâmbio maravilhoso entre o Brasil e a Argentina porque lá a questão do sentido e do sujeito estão sempre em pauta. A partir delas, problematiza-se o real. Problematizando o sujeito e problematizando a questão do sentido, problematiza-se a questão do real enquanto efeito de representação.

### Notas

- 1] I Encontro Internacional de Alunos de Pós-graduação em Letras, realizado na UERJ, em novembro de 2002. Daniel Link apresentou a conferência "Historias de cartas. Políticas del campo".
- 2] O livro em questão é Geração 90: manuscritos de computador, organizado pelo escritor Nelson de Oliveira e editado pela Boitempo Editorial, São Paulo, 2001.
- 3] A provocação pós-moderna - razão histórica e política da teoria hoje, Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- 4] O conto "Céu negro" de Rubens Figueiredo foi incluído na coleção Geração 90: manuscritos de computador.









*Imagen: Cabelo*



## DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO | VIAJES

SELECCIÓN: ALEJANDRA KLEIMAN

*A fines de 1845, el escritor Domingo Faustino Sarmiento, exiliado en Chile, es enviado por el gobierno de ese país en misión a Europa. Para este ansioso viajero, periodista prolífico, pedagogo, polemista por vocación, incansable observador detallista, futuro presidente y uno de los más importantes fundadores de un imaginario literario e ideológico que acompaña hasta el presente a la Argentina, la escala en Río de Janeiro —anotada en su diario Viajes bajo la forma de una carta— aparecerá marcada en el cuerpo como el goce de una auténtica aventura orgiástica de los sentidos que le provoca el paisaje tropical. De esa experiencia de tránsito extrajimos un fragmento.*

Señor don Miguel Piñero.

Río Janeiro, febrero 20 de 1846.

Son las seis de la mañana apenas, mi querido amigo, y ya estoy postrado, deshecho, como queda nuestra pobre organización cuando se ha aventurado más allá del límite permitido de los goces. El sol está ahí ya, en el borde del horizonte, escudriñando los más recónditos recesos de este cráter abierto en cuyo interior está fundada Río Janeiro. Me pone miedo el sol aquí, y concibo que los pueblos tropicales lo hayan adorado. Paréceme ver en él, cuando se presenta en los límites celestes, aquella figura de Miguel Ángel que preside al juicio final, implacable en sus miradas que dominan la tierra, atlética en sus formas que revelan su poder incontestable. Es un tirano sobre cuya faz no es uno osado de echar una mirada furtiva; sus rayos se sienten presentes a toda hora, agudos como flechas, penetrantes como lluvia de agujas. Después

de veinte días de residencia en esta ciudad, permanezco inmóvil, los brazos tendidos, las fibras sin elasticidad, agobiado bajo la influencia letárgica. Anunciase apenas la aurora, y ya el calor del sol ausente aun, pone en movimiento la vegetación, bulliciosa ella misma, como los enjambres de insectos dorados que la pueblan. Bajo los trópicos, la naturaleza vive en orgía perenne. La vida bulle por todas partes, menos en el hombre, que se apoca y anonada, acaso para guardar un equilibrio desconocido entre las fuerzas de producción. El hombre nacido en estas latitudes, resiste a su acción instantánea; pero a la larga, vésele en sus hábitos, en sus hijos, debilitarse y perder la energía original de la raza. El extranjero venido de climas templados, se siente paralizado en sus movimientos, como en aquellas pesadillas en que el brazo no obedece a la impulsión que quisiera darle la voluntad en un soñado peligro; anda escondiéndose del astro matador, y asechando su ausencia para ir a contemplar como un intruso las obras de este artífice supremo de las maravillas tropicales. Y entonces, cuando la vista se ha esparcido sobre este conjunto de cuadros, de sombras luminosas y de luz reverberada, se comunica a los sentidos la fatiga del espíritu, gastado por la sensación de lo sublime, que en la vida no se ejercita sino de tarde en tarde y por minutos, y que dura aquí horas enteras; y el pobre neófito vuelve a buscar su hogar sintiendo su nada, y la limitación de sus facultades físicas y morales.

Hoy me pone al fin la pluma en la mano una de aquellas sensaciones que hesitan la efervescencia del ánimo y superan al decaimiento de los miembros. Cuando el sol asoma su disco colosal en el horizonte, sábelo el que duerme en el apartado y oscuro retrete del interior de los edificios. Dormido, siente uno moverse el aire en olas tibias que se vienen empujando, hormiguearle la

sangre, dilatarse los poros para convertirse en fuentes de donde fluyen mares; y a las locas ideas que revuelve la imaginación, se suceden movimientos estragos, como de luces que se apagan, como de fantasmas que huyen o se evaporan, como de pesos que van acumulándose sobre los miembros y estorbando el movimiento, con un alargarse al parecer de las fibras cada vez más y más, hasta que a la sensación de la fuerza se ha sustituido la languidez, la muerte en vida del cuerpo y la enervación del espíritu. Esto es el despertar del trópico, y esta mañana cuando recordaba el sentimiento de la existencia así mutilada, un desconocido rumor de sonajas metálicas y de voces humanas, porque decididamente aunque estragas, pertenecían a las modulaciones de nuestra especie, venía a confundirse en aquel caos del espíritu que se llama sueño. Incorpórome pesadamente, y los ruidos toman la forma neta y despejada de la realidad; asómome a la ventana que domina la plaza, y la esclavatura se me presenta en toda su deformidad. Larga recua de negros encorvados bajo el peso de la carga, seguían al trote, al madrin que en la delantera agitaba sonajas de cascabeles y campanillas. Negros arrieros cerraban la procesión; chasqueando sus látigos sonoros para avivar el paso de las mulas humanas; y aquella bestia en dos pies, lejos de gemir bajo el peso, canta para animarse con el compás de su voz; al oírla en coro con la de los que le preceden y le siguen, se siente hombre todavía, y prevé que hay un término próximo a su fatiga, el muelle donde las naves cargan, y un fin lejano, la muerte que cura todos los dolores.

Paréceme que todas las injusticias humanas vinieran del sentimiento de la debilidad. La raza negra queda hoy tan solo esclavizada por los últimos en la escala de los pueblos civilizados, los portugueses y los españoles. La esclavatu-

ra es como los pañales de la industria. Hasta los romanos, la guerra se hizo como medio de hacer provisiones, hasta ayer no más la industria que nacía traía un esclavo para atarlo a la tahona, o unirlo al yugo. Pero cuando el hombre se ha encontrado en posesión de las matemáticas, ha dejado de explotar hombres, y sustituido a la fuerza de los caballos mismos, la del vapor que pone en movimiento las máquinas de su invención. Hay esclavos donde no hay poderes dinámicos, donde el individuo se reconoce débil en presencia de las resistencias físicas; hailos en el Brasil, en Cuba, y en la extremidad sur de los Estados Unidos. ¡Pero bien cara que pagan esta injusticia! La raza blanca en Río de Janeiro está plagada de enfermedades africanas, que participan del carácter odioso y deforme de las degeneraciones de los trópicos, donde lo que no alcanza a ser bello, es monstruoso y repugnante: mariposas doradas o sabandijas espantables. La raza esclava sirve de seguros del despotismo, y el amo no osa ser libre, porque siente removerse bajo sus plantas la víctima que a su vez oprime. La familia, aquel último asilo del egoísmo, se disuelve también, y el cáncer de la esclavatura lleva la degradación al hogar doméstico, la crápula sucia a veces, y la relajación de todos los vínculos sociales. El asilo doméstico es un estrecho y velado santuario en los pueblos lusitanos. El esclavo hace parte obligada de la familia; el amo descubre con su ojo negrero, atractivos raros en su esclava joven que le hacen olvidar los deberes conyugales; y en aquellas casas cerradas casi siempre a los extraños, se arrastra, como esas feas alimañas que se placen en la oscuridad y en el fango, torpe la guerra entre marido y mujer, orgías de adolescentes que hacen bajo el techo doméstico el aprendizaje del vicio; a veces susurrarse de tal dama que ha tenido un desliz con un esclavo, o la esposa infeliz sufre de continuo



---

## SARMIENTO

---

las mordeduras atroces de los celos, viendo a la par de la suya, crecer familias espurias de los que pueden llamar hermanos o padres a sus hijos. Así el crimen cometido contra una raza, y consentido por la moral pública, va deponiendo lentamente sus gérmenes en el seno mismo de la raza opresora, para obrar a la larga una de aquellas grandes e infalibles compensaciones, conquie el mal se equilibra en el mundo moral tornándose siempre en desagravio de los oprimidos! Oh! por qué no ha dado Dios a los tiranos una vida más larga que a sus víctimas momentáneas, a fin de que no se sustrajesen con su temprana muerte a la ley infalible del mal, que es matar al mismo que lo promueve!

El mulato se levanta ya en el Brasil amenazando vengar bien pronto las injurias hechas a su tostada madre. Raza viril que conserva la sangre ardiente del africano, templada para bullir bajo los rayos verticales del sol, al mismo tiempo que la organización de su cráneo lo liga a la familia europea. Dumas, Plácido, Petion, Barcala, aquellos nobles mulatos, viven aquí en todos cuantos hombres notables brillan por las artes, la música, la poesía, y las ciencias médicas. La raza pura portuguesa cae visiblemente en la decrepitud y en la inanición, y en las cámaras y en la prensa diaria, más fecunda aquí en injurias que entre nosotros, todo se dicen los contendientes, hasta sodomitas, menos mulatos; porque cada uno se siente implicado en el reproche, en sus hijos, en sus deudos o en sí mismo. Hay una ley que prohíbe el uso de este epíteto, medida segura para pesar la gravedad del mal.

Me detengo sin quererlo sobre las brillantes cualidades morales de esta raza intermediaria entre el blanco, que se enerva en los climas ecuatoriales, y el negro, incapaz de elevarse a las altas regiones de la civilización. Otra vez había notado la predisposición constante del mulato a ennoblecerse, y su sentimiento exquisito del arte, que lo hace instintivamente músico. Viénele la primera cualidad de haber ensanchado su frente, y la segunda de la sangre africana que calienta su nuevo y más idóneo cerebro. El negro canta, y sus nervios se robustecen y cobran alientos, cuando habían tocado ya el último término posible de la acción humana. Si un negro va en las calles de Río de

Janeiro agobiado bajo el peso de la carga, y otro observa que las piernas le flaquean y su espinazo se estremece, exhaustos ya los poderes de tensión, corre presuroso en su auxilio, pónesele al lado y le canta acompañándose a la marcha. Responde con voz adolorida y sepulcral el paciente, aviva el canto el auxiliar, y poco a poco la voz se aclara, el paso se afirma, y el dúo se sigue alegre y mesurado. Entonces el negro amigo ha terminado su obra de caridad, dando al afligido música que remonte sus fibras, volviendo sobre sus pasos a continuar su camino de que se había desviado. Cuando los remeros esclavos han bogado dos horas y por sobre sus anchas espaldas corre a mares el sudor, y sus ojos hundidos brillan con luz taciturna, míranse entre sí, y prorrumpen en un canto con palabras inteligibles cual ensalmos dirigidos al fetiche. El golpe de los remos mide el compás, y algunos minutos después, el ligero esquife hiende las olas como arrebatado por una corriente irresistible. Una vez de camino a una visita, encontré un grupo de africanos haciendo corro a uno que cantaba; acompañábanle con los movimientos de los ojos y el golpe de las manos todos los que le rodeaban, y con los pies uno que estaba pesadamente cargado. Dos horas después, acertando a pasar por el mismo lugar, detúveme asombrado a contemplar el mismo grupo embriagado con aquella ambrosía que hacia olvidar al uno su pesada carga y a todos las horas trascurridas. ¡Cuánta animación en aquellos semblantes radiosos de felicidad y de entusiasmo, cuánta voluptuosidad en aquellas bocas entreabiertas, y cuánto fuego en aquellas miradas fijas y centelleantes! ¡No! los artistas de la ópera no me han mostrado sentir la música como una negra a quien requebraba, sin duda en canto mandinga o cafre, un negro que la detenía en la calle. Su boca, sus ojos, sus nervios todos, seguían por segundos las modulaciones monótonas del tentador, como si cada nota de aquellas se asentase visiblemente en su fisonomía, animada hasta la exaltación y el delirio. El entusiasmo es la calidad más dominante en el negro, y el amo avaro para hesitarlo, hace que su recua cante, a fin de hacerla dar la última partícula de acción y de trabajo. ¿Nos vendrá por ventura la música del sol como los colores? ¿Por qué brilla en Italia y va disminuyendo en armonías a medida que se avanza hacia el norte hasta las

playas de Inglaterra? Hay en la naturaleza tropical melodías inapercibibles para nuestros oídos, pero que conmueven las fibras de los aborígenes. Oyen ellos susurrar la vegetación al desenvolverse, y en los palmeros donde solo escuchamos nosotros murmullos del viento, distinguen los africanos cantos meliosos, ritmos que se asemejan a los suyos. La armonía y la belleza ¿por qué no han de ser cuerpos imponderables también, como el magnetismo y la electricidad, que solo necesitan un estimulante para producirse? En los climas templados reina sobre toda la creación un claro oscuro débilmente iluminado que revela la proximidad de las zonas frías, en donde el pinabeto y el oso son igualmente negros. Suba Ud. la temperatura algunos grados hasta hacerla tropical, y entonces los mismos insectos son carbunclos o rubíes, las mariposas plumillas de oro flotantes, pintadas las aves, que engalanan penachos y decoraciones fantásticas; verde esmeralda la vegetación, embalsamadas y purpúreas las flores, tangible la luz del cielo, azul cobalto el aire, doradas a fuego las nubes, roja la tierra, y las arenas entremezcladas de diamantes y de topacios. Paséome atónito por los alrededores de Río de Janeiro, y a cada detalle del espectáculo, siento que mis facultades de sentir no alcanzan a abarcar tantas maravillas. Desde el mar al aproximarse el buque, llégase a un estrecho pasaje que custodian de pié el gigantesco Pan de Azúcar, y una extraña figura de cadáver humano que parece un rey Borbón tendido sobre su tumba. Los viajeros se muestran este capricho del perfil de una montaña, a cuyos lineamientos la imaginación presta luego todos los detalles de la realidad. Esto es solo la boca del proscenio, y allí colocado el espectador, ve de un golpe desenvolverse ante sus ojos la hasta entonces escondida bahía de catorce leguas de profundidad, sembrada de islas, verdinegras en primer plano, azules más lejos, y blanquecinas al fin, como para quitar la monotonía de punto de vista tan vasto, terminando a lo lejos el horizonte la montaña de los Organos, que eleva al cielo sus picos de mayor a menor como las flautas del instrumento que le da nombre.

En medio de la ciudad, en el centro de los barrios más populosos, se alzan siete morros revestidos de verdura brillante como un mosaico revestido de

esmeraldas; el pasto de África cubre el terreno, y donde un corte o un derrumbe de la tierra impide la vegetación, el panizo de un rojo vivísimo se deja ver para hacer contraste con los diversos matices de verdes, plateados, negruscos o amarillos que los árboles entrelazados entre sí por diversas lianas, ostentan en deliciosos sotillos, cual si trataran de prestarse mutuo apoyo en los declives y sinuosidades que los protegen contra las invasiones de la civilización que los circunda. El café crece a la sombra del árbol del pan, y el cocotero, los mangos, los naranjos, por poco que hallen espacio y tierra, se agrupan en verdaderas selvas primitivas.

Todas las tardes ascendíamos, penosamente por la fatiga que el calor causa, uno de los morros, y las sensaciones de placer, el inefable deleite, la excitación de entusiasmo casi delirante que causa esta naturaleza siempre de gala, siempre brillante y recargada de perfumes y de flores, lejos de saciarse era un nuevo aguijón para concertar nuevas exploraciones a un morro inmediato. Hacia el sur de la ciudad y costeano el mar, se extienden los barrios aristocráticos del Catete y Botafogo, verdaderos Saint-Germain de la nobleza extranjera, de la diplomacia, la finanza, y todo lo que puede aspirar a la holganza reposada que exige un clima abrasador. Pero este Saint-Germain brasileiro conserva todo el tipo del país. La mansión inglesa está circundada de jardines, cubierta con una capa de enredaderas que apenas os deja dar con la puerta, abrigada bajo la sombra de los árboles estragos en formas y frutos que el país produce.

Botafogo tiene una bahía aparte, que semeja un lago tranquilo, casi encerrado por promontorios coronados de palmeros, y a su espalda se levanta el Corcovado, inmenso fragmento de granito que se avanza de una manera amenazante sobre la línea perpendicular, como si el núcleo de la montaña hubiese querido sacar la cabeza en medio de las convulsiones de la agonía, a respirar el aire libre, sofocado por las masas de vegetación, yerbas, arbustos, árboles, enredaderas, amontonadas, superpuestas, intrincadas e impenetrables que la cubren, desde la base hasta los cuatro quintos de su elevación total. El paisaje que desde la cumbre del Corcovado se descubre es estupen-

## SARMIENTO

do. Al oriente la inmensa bahía con sus buques y sus islas, hacia la base la ciudad y sus alrededores, y los morros mirados a vista de pájaro, y nivelándose aparentemente con el suelo como oasis floridos. A la espalda hacia el occidente y el norte, un mar de verdura, cuyas olas la forman una serie de montañas que se pierden en el horizonte, y que sirven de guarida inabordable a los negros cimarrones.

Las calles centrales de la ciudad son estrechísimas, quizá consultando en ello la escasez de vehículos para el movimiento de las mercaderías que hacen los negros a hombro; pero las más apartadas y de data más reciente son espaciales y rectas de veinte y aun treinta varas de ancho. El empedrado se compone de fragmentos de granito ajustados entre sí con arena y cascajo, lo que le da una tolerable igualdad y la duración que no puede obtenerse en Chile con los empedrados de guijarro. Entre las ventajas con que la naturaleza se ha complacido en dotar a Río de Janeiro, cuenta la inapreciable de la más rica especie de granito azul con criaderos de rubí. Parece que hubiera una muestra perceptible en el material de los edificios en América, de los progresos de la civilización o de la proximidad de la Europa. En Chile, desde el más rico propietario hasta el infeliz labriego, construyen con barro o adobes y revoque de tierra mojada. En Montevideo la construcción se hace con ladrillo y cal exclusivamente, lo que revestido de estuco, da a la ciudad una apariencia elegante y elevada. En Río de Janeiro se construye con granito, cortado en paralelogramos que sostienen el marco de las ventanas y puertas, distribuidas generalmente a tres pies unas de otras, de manera que estos trozos de piedras forman el esqueleto del edificio, cuyos pequeños lienzos rellenan con escombros de granito informes amasados con estuco.

Con tan durables elementos de construcción, ayudados de mármoles de Italia, jarrones, bustos, estatuas, azulejos y arabescos en estuco con que decoran los frisos, los edificios toman un aspecto risueño y culto a la vez. Las plazas públicas, casi siempre pequeñas e irregulares, si se exceptúa el campo de Santa Ana que es una plaza monstruo, a la que desembocan por lo menos seis calles de cada costado, están dotadas de una fuente de agua que es un edificio o una

torre, flanqueada de surtidores multiplicados, a fin de facilitar la provisión que por centenares a un tiempo, aguardan los esclavos todo el día sin interrupción. Alimenta estas fuentes, entre otros de menor cuantía, el magnífico acueducto de Jacobo IV, que desde la cúspide del Morro de Santa Teresa conduce las aguas sobre arcadas superpuestas como las romanas del acueducto de Valencia. Río de Janeiro posee varias obras públicas de consideración, pudiéndose contar entre ellas la calzada de Pedro 1, que atravesando un terreno fangoso que en otro tiempo ocupó el mar y hoy invade la población, conduce al palacio de San Cristóbal, edificio pasablemente, si no bello, embellecido con estatuas, y que situado sobre una eminencia, domina el inmenso jardín del Emperador, donde se aclimatan las plantas útiles de todos los climas. El primer día de carnaval, a fin de escaparnos de la granizada de globillos de cera llenos de agua de olor con que de todas la a ventanas asaltan, empapan y aturden al indefenso transeúnte, Ruguendas el pintor de costumbres americanas, y yo, nos dirigimos al jardín del Emperador, donde nos hospedó durante todo el día, Mr. König, un naturalista alemán muy estimable que preside a los trabajos del jardín, casi abandonado hasta la época en que el príncipe de Joinville residió en el país y afeó tanta incuria. No sé si Ud. ha visitado alguna vez un jardín botánico acompañado de un naturalista, apasionado como lo son casi todos de esta segunda creación que la ciencia ha hecho, clasificando las plantas, estudiándolas en su origen, familia, costumbres, etc., como si fueran pueblos de distintas razas y países. Es necesario ser muy inculto, para no sentirse interesado, en despecho de los nombres técnicos, en esta exposición que el cicerone naturalista va haciendo, a medida que encuentra una nueva planta que mostraros. «Esta pertenece a la especie... de la familia, del género... viene de la isla de Borbón, la flor, la hoja, etc. llaman vulgo... sirve, etc.; esta otra es de Méjico, cual de la nueva Guinea, cual otra del centro de África; todas útiles, o raras o extraordinarias, y aun extravagantes por sus formas. Hay calles de árboles hermosísimos del país, y se estaban formando otras del árbol del pan, y de bambúes; compartimentos ocupados por plantaciones de té, alcanfor, clavo de olor, canela, etc., etc.

Mostráronme un sembrado de un pasto fuerte y largo que sirve maravillosamente para techar cabañas; un árbol cuya corteza sirve para hacer ligaduras; una especie de palma para construir con sus hojas un tejido para bolsas de café, y multitud de árboles y plantas productivas o aplicables a la industria de todos los países tropicales del mundo. Proponíase el Emperador aclimatar en su jardín, todas las plantas exóticas que forman la riqueza del jardín botánico, vasto establecimiento de aclimatación, situado en dirección opuesta, a tres leguas de la ciudad y detrás del Corcovado. Un diputado había denunciado este jardín como un lujo inútil que absorbía las rentas del Estado. Es efectivamente un bellissimo establecimiento, sostenido con asiduidad extrema, y enriquecido con cuanto vegetal productivo hay en los países tropicales, y cuyas semillas y plantas se distribuyen gratis a los hacendados que las solicitan. Por lo demás, no sé si el diputado tenía razón o no; pero no hace 50 años que se introdujo la primera semilla de café a Río de Janeiro; no hace treinta que se extrajo la primera bolsa del aclimatado, y hoy pasan de 800,000 las que llenan todos los mercados del mundo. La azúcar y los diamantes han cedido su lugar al café como producción principal; cuatrocientas mil almas forman la provincia de Río de Janeiro que explota el café; la capital se ha llenado de riquezas, de edificios y de población, la bahía está siempre en movimiento proveyendo café a los centenares de buques que lo demandan, y el café es, en fin, el ángel salvador del Brasil, cuyos azúcares pierden de día en día su valor en todos los mercados. La provincia de San Pablo empieza a producirlo de regular calidad, y gracias al Jardín Botánico, el alcanfor, y el clavo, y la canela, y el té brasileiros, pueden una vez presentarse en los mercados europeos, si no temibles por su calidad, respetables por las grandes cantidades en que son producidos. Es imposible imaginarse las dificultades con que las mejoras o los nuevos ramos de industria tienen que luchar en América, por el apego a la rutina, la incuria y la pereza que en los pueblos engendra la facilidad de vivir como quiera, y con cualquier cosa. Sin goces, como sin necesidades, el gobierno debe estimular esta pereza, haciendo brillar ante los ojos de estos pueblos niños, las joyas cuya posesión solo les

costaría extender las manos. Quién sabe por otra parte cuanto ha contribuido el Jardín Botánico a desenvolver el gusto por la jardinería que he notado, y que tanto embellece la vida doméstica. El paseo público de Río de Janeiro es también un hermoso jardín de árboles y plantas brasileiras que un particular donó al rey, que en recompensa lo hizo conde o marques del Paseo público, ni más ni menos como Napoleón hacía un duque de Bellune o un príncipe de la Moskowa. Para terminar con los jardines y la naturaleza tropical que tan encantado me tienen, diré a Ud. que he debido a los jardines públicos de Río de Janeiro, el placer de conocer la rara vegetación tropical en cuanto de más rico ostenta en toda la tierra, conservada en todo su esplendor y su brillo. Mr. König me decía: «en Europa en los conservatorios verá Ud. estas mismas plantas, pero tristes, pálidas, como tísicos que en un hospital viven a fuerza de arte y de cuidados. Aquí están como en su país, bajo este cielo abrasado, alzándose en medio de la atmósfera húmeda y tibia que les conviene, y sacudidas y bañadas por las lluvias que las mantienen siempre brillantes, como si acabasen de salir de las manos del Creador». Y en efecto, es el carácter peculiar de la vegetación de los trópicos esta rareza de formas y de colores, cualquiera que sea la dimensión del vegetal, revestidos sus troncos de musgo, sus ramas recargadas de parásitas florescentes, y sus hojas brillantes siempre y resplandecientes.

---

## ETERNO SILVIANO

---

### MARIO CÁMARA

CARTOLA: Encontré el disco de Cartola en una librería de Ipanema. Un hombre desgarrado, sobre la portada de un CD de oferta. Superó la selección de algunos clásicos: Chico, Calcagnoto, Caetano, los Gilberto. Me gusta la leyenda del franelita redescubierto por señora rica. Imagino la escena sobre el fondo de los arcos de Lapa. Pero a la salida del sitio las eternas preguntas ¿habré comprado bien? ¿no debería haber elegido ese de Jorge Ben? ¿y Hermeto Pascoal? ¿un poco de forró no hubiera sido mejor? Y Brasil se deshace, ya no vale de nada esa decidida apuesta a la música popular. Los nombres de decenas de músicos flotan en las bateas, amenazantes, susurrando un secreto que no llego a entender. ¿Habrá tal secreto? ¿la sospecha eterna de la postal?

LA VISCONDE: Tomamos un taxi en un día de lluvia y mi hermano insiste en que la avenida, los autos, el cielo oscurecido por la tormenta, todo le parece Buenos Aires. El taxista es un moreno amable que lucha entre las bocinas para acercarnos hasta donde le indicamos. Llegamos a la avenida Atlántica y de repente todo parece tranquilo. Lluve pero es como si no lloviera. Buenos Aires desaparece.

ETERNO SILVIANO: En la feria del libro busco el stand de Brasil y también busco un libro, casi con desesperación, con ese impulso que siempre me domina cuando quiero algo. Me acerco y pregunto: *Uma literatura nos trópicos*, de Silviano Santiago. El libro tiene las tapas de un intenso color rojo. Lo huelo. Sin haberlo imaginado es tal como lo hubiera imaginado, de haberlo hecho. Lo compro. Esta vez no dudo.

PSICOTROPICOS: Nos bajamos en algún lugar donde hay campo. El día anterior había llovido. Con Edgar observamos los cebúes, buscamos una lachonete y compramos leche condensada. Entramos al campo a recolectar los hongos. Comemos algunos para intoxicarnos, levemente. El efecto no se hace esperar. Regresamos al pueblo y me voy sólo al borde de una laguna muy salada, me recuesto sobre un pequeño banco de madera y creo tener algunas visiones: son pueriles, bíblicas; sin embargo la sensación es agradable.

POSTAL: Nos acercamos a la playa. Buscamos uno de esos bares. Pido una cerveza, Claudia, agua de coco. Las islas frente a nosotros, insisto en observar el color de sus piedras. En la radio comienza a sonar **Chega de saudade** y es fácil entregarse a la postal, pulirla para ganarle al recuerdo y saborearlo por anticipado. Se funden dos temporalidades pero prevalece la que va a surgir en el recuerdo. Entregarse a la memoria, dotarla de todos los matices. Sin embargo, João Gilberto se apaga e irrumpe la voz de una joven. Casi con violencia salimos de la postal, y regresamos a Río.

BEBEL: Lo supe enseguida, entré a una disquería, compré el CD de João Gilberto y me fijé en la lista. Bebel, vi. Pregunté si había algún disco de ella y sí, había. También lo compré y al principio cuando lo escuché creí que se escuchaba mal o algo así, creí que mis parlantes estaban rotos o saturados pero no, el tema era así. Y seguí escuchando las otras canciones y me decía ¡qué moderna! y tonterías por el estilo. Y así seguía sin saber muy bien que quería decir con todo lo que estaba diciendo. Pero lo decía.

ARNALDO: Espero a Arnaldo Antunes en la esquina de un estudio de

grabación. No temo confesar que tengo miedo, pero ¿tengo derecho a tener miedo? Pienso que al hombre lo presionamos con Ivana para que me de una entrevista sobre Paulo Leminski, pienso que al hombre no debe interesarle que yo le pregunte nada. Estoy en esa esquina de San Pablo: kiosco de diarios y revistas, panadería y café. He llegado veinte minutos antes del horario acordado. Caminé desde el hotel hasta aquí pensando todo el tiempo en que al hombre no le interesará siquiera hablarme. Pero el hombre llega. Lo reconozco, pasa delante mío, con un diario en la mano. Pasa como tromba y se pierde en la entrada de un edificio. Tendré que subir, de aquí a pocos segundos deberé subir y hacer preguntas interesantes que nunca imaginé. Avanzo hacia la maldita puerta. Toco un timbre y me anuncio. Me abren. Observo la sala antes de subir, tiene un aspecto desamparado. Hace años que nadie repara en ella. La vida en este edificio transcurre en los departamentos pero jamás en esta pobre sala. Subo una escalera y allí estoy. Arnaldo me saluda mientras observo un gato que atraviesa la sala y se instala dentro de un baffle al que, evidentemente, han ahuecado. Da algunas vueltas sobre un almohadón gris y por fin se acomoda, bosteza, estira sus patas delanteras y el relumbre de sus afiladas uñas aparece unos instantes. Arnaldo me invita a otra sala, nos sentamos, prendo el grabadorrrr...

SUBA: Lo escuché en el micro mientras volvía a Río, mientras ingresaba por esa avenida donde hay hoteles alojamiento y gomerías y paredes pintadas con graffittis. No dejé de escucharlo cuando abandoné la rodoviária y seguí en el taxi que me iba a llevar ¿a dónde?. Era noche cuando me propuse cruzar Catete y Flamengo y llegar al centro. Atravesé el que fuera el Ministerio de

Educación mientras continuaba escuchando. Recuerdo otra vez la leyenda: Suba sale intacto de su estudio y regresa al fuego para intentar salvar su disco. Me detengo en un oscuro callejón, un neón destartalado dice Río antigo, detrás aún brillan dos o tres oficinas del edificio de Petrobras y sobre esa breve colina, a la izquierda, se recorta una iglesia. No hay viento y ese es un dato. (Para el cierre evitar el fácil recurso de la epifanía). Simplemente afirmar: recortes más menos oscuros de Brasil. Un cartel, una oficina despedazada, antiguamente modernista, la cagada de un urubu, los rastros de Brigitte Bardot. No logro cerrar, Suba sabe de lo que hablo.

---

## BELEZA E SONHO DE BRASIL

---

ANDRÉS MOGUILLANES

Brasília, 1976

Una parte importante de mi adolescencia, la frescura juvenil de los primeros años, la pasé en la magnífica ciudad de Brasilia. Si me preguntan sobre aquella época, suelo responder que la mitad del tiempo hay sol y que la otra mitad llueve. Respondo que el aire es fresco por la noche, que Brasilia está a mil kilómetros de Río de Janeiro. Cómo es el gran hermano del norte, preguntan los desprevenidos, cómo es Brasilia, Río, San Salvador de Bahía. Yo suelo cambiar de tema: qué puede decir cualquiera sobre cualquier lugar, que una buena guía de turismo no pueda decir mejor, con más o menos palabras.

No me gusta hablar de Brasil. Supongo que se trata de cierto pudor biográfico, cierto compromiso afectivo en el que me involucra. No es como si me pidieran escribir una crónica sobre Japón o Noruega. Sin embargo, creo que un escritor debe escribir lo que le piden que escriba, para facilitar los intercambios necesarios de toda sociedad que progresa. Si Rubem Braga —el “inventor de la crónica”, según palabras de Clarice Lispector— dijo que las crónicas son un modo honesto de ganar dinero, quién soy yo para afirmar lo contrario.

Dos arquitectos, el profesor Lucio Costa y Oscar Niemeyer idearon y construyeron, en tiempo récord, una asombrosa ciudad con forma de pájaro, de la cual recuerdo poco más que una sensación de mediodía, el ruidoso movimiento de la rodoviária, viajes interminables, hipnóticos, de autobus alrededor de la ciudad, los bolsillos llenos de caramelos, después del almuerzo familiar.

Los avatares del Modernismo en la Argentina, suelo detenerme a pensar, en comparación, no dejaron la presencia de una ciudad con forma de pájaro, patrimonio de la Humanidad, sino vestigios aislados, como la casita que diseñó Le Corbusier, apresurado, entre dos ciudades y que algún discípulo emplazó en

La Plata —antigua ciudad nueva de diagonales y calles numeradas— mientras el francés de anteojos redondos volaba hacia Europa, imaginando más ciudades nuevas alrededor del globo. Los arquitectos argentinos del siglo veinte, presuntuosos aún, no dejaron otra cosa que construcciones sueltas, monumentos como el cine Gran Rex, el Automovil Club, o los elegantes edificios racionalistas de Avenida Libertador. Menos es más, reza el slogan del arquitecto alemán Mies Van der Rohe.

Río, 1987

En Río de Janeiro, llueve, sobre todo en marzo. Si me preguntan por la playa, usualmente, respondo que casi nunca piso la playa. Las playas son todas iguales en todos lados, digamos, en un sentido metafísico. Dicen que en Punta do Arpoador, hay surfers de cabellos rubios, desteñidos de tanto pasarse por la cabeza las manos untadas de parafina que usan para sus tablas; dicen que en Ipanema los bañistas usan trajes de baño diminutos; dicen que los negros juegan al fútbol en Leblon o que las negras son más sensuales que las blancas, dato polémico, pero en tanto polémico, insoslayable. Días atrás, en un documental de Canal 7 sobre la Casa del Teatro, una oscura actriz de radioteatro de los años cincuenta, la despreocupada y bocafloja, Nadia Zingerman —conmovida asistente personal de la Eva Perón de los últimos días—, declaró que “los negros tienen todo para afuera, la carne, los poros...”. Desde ya, se trata de una frase incómoda, que destaca por lo incorrecta, definición inquietante, sin embargo, en su hiperbólica sensualidad —más que nada por la imagen del desbordamiento mismo de la carne. Sorprende, igualmente, el reflejo lento del editor del documental que permi-

---

tió el comentario, dejándonos mal parados, frente a nuestros socios brasileros, los hermanos del gran país del norte, justo en este momento de sensibilidades exacerbadas, exabruptos y apresuradas disculpas oficiales. Hasta su encuentro definitivo con Eva Perón, dato curioso, Nadia Zingerman veraneó en las costas cálidas del Brasil, como tantos argentinos, franja que me incluye, calla y otorga. Sobre su decisión de cambiar el Brasil de toda la vida por el complejo Chapadmalal, cabe pensar en la influencia decisiva de Eva Perón. De cualquier modo, y para cerrar este episodio que incomoda las relaciones bilaterales, es necesario destacar la sinceridad buena de la actriz, que se resume en la frase final del reportaje televisivo: “Yo no tengo pelos en la lengua, usted me entiende”.

#### Eumir Deodato, 2000

A mí me gusta el color de la arena de noche, las luces de los edificios cariocas, las luces de los coches amarillos en la autopista, las luces de la isla, de los barcos que se ven desde la costa, las figuras confusas de las putas, los mendigos y travestis. Me gusta caminar por la playa y fumar. Sobre todo fumar. Fumar y pensar. Pensar y fumar. Cuando camino y fumo por la playa no dejo de pensar, cosa extraña, en Buenos Aires, en un bar como cualquier otro, frente a un estacionamiento de automoviles, a la vuelta del Hotel Alvear, cerca de Retiro. Este bar es adonde voy cuando quiero pensar en Río de Janeiro, en los días de Brasil, y en el fantástico misterio que, para mí, rodea la figura de un músico fundamental de la música del siglo veinte: Eumir Deodato. Porque en Deodato se cifran todas mis expectativas de comprensión del mundo. Porque no hay nada que exceda la absoluta experiencia del

mundo, la mezcla de compasión y sofisticación que impregna la música de Eumir Deodato. Sucede que cuando escucho los acordes asombrosos de su piano ingreso en la felicidad definitiva, la felicidad prometida, si alguna promesa de felicidad se cumple alguna vez. Deodato es la experiencia, repito, absoluta del mundo y la matriz original de toda posible felicidad cosmopolita. Así, ya no necesito estar en Brasil porque Brasil está en todos lados. La experiencia jubilosa de la que trato de dar cuenta, por lo tanto, tiene un vehículo exclusivo: Eumir Deodato. Los encantos de su piano sofisticado, los inefables arreglos orquestales, su música prefabricada de coctél, no sólo permiten concebir de modo inédito lo que no logran los mapas y las fotos de las guías turísticas, las grabaciones o maquetas de las ciudades que deseamos conocer, sino que permite concebir el límite mismo de toda cartografía, la ciudad detrás, delante o a los costados de Brasilia, Mar del Plata, Buenos Aires o Nueva York. Pienso estas cosas caminando por Copacabana, otra vez, fumando, pensando en Buenos Aires, en el absurdo de un posible Buenos Aires con playa, en mi bar favorito frente al estacionamiento y en Eumir Deodato.









*Imagen: Cabelo*



## A MEMÓRIA É UMA ILHA DE EDIÇÃO: A WALY SALOMÃO

LUCAS CARRASCO

No presente texto - quiçá um vôo poético que impele o leitor a flutuar sobre os vislumbres da idéia - proponho uma leitura interpretativa da poesia do baiano Waly Salomão, reunida na antologia, por ele organizada, O MEL DO MELHOR (2001).

O poeta dialogava com diferentes tradições culturais. Influenciou-se das culturas árabe e sertaneja, das quais descendia. Descartava a poesia com rigor formal. É o que sugerem estes versos de “EXTERIOR”, do livro LÁBIA: “Por que a poesia tem que se sustentar/ de pé, cartesiana milícia enfileirada,/ obediente filha da pauta?” Como contrapartida, em desaforo, é com os pés amarrados a decassílabos heróicos que eu faço algumas de minhas sugestões para as múltiplas leituras de sua desobediente poesia.

“O MEL” abre com “ALMA LÍRICA PAQUIDÉRMICA”, da lendária revista NAVILOUCA (1972), “síntese pós-tropicalista de poesia verbal e visual, antigo projeto de Torquato produzido por Waly” (MATTOSO), de número único. O poema contém sete versos, havendo só um verbo, “esquivar”, seguido da preposição “entre”. No segundo e terceiro versos lêem-se: “alma emputecida” (suj.) e “sombra esquisita” (l. adj.). A “alma” é qualificada pela “sombra”, sendo ambas abstratas, que se contrastam; uma é branca, e a outra, negra. Assim, infere-se: a “alma” (claridade) contém a “sombra” (escuridão), que a emputece. “ALMA LÍRICA” dialoga com “LAÇOS DE FAMÍLIA”, livro de contos de Clarice Lispector, citado no final do poema: “se esquiva/ entre/ laços de família”; sendo que inicia-se com: “LIVRO DE CONTOS”. Em outro poema, que fecha o “NA ESFERA DA PRODUÇÃO DE SI-MESMO” - cuja linguagem assemelha-se às de

“GALÁXIAS” e “CATATAU”, de Haroldo de Campos e Paulo Leminski -, não há verbo. O que há são o sujeito “os passos/ leves/ do vento” (composto pelo substantivo abstrato: vento) e, novamente, a preposição “entre”, seguida por “nos interstícios”.

Diz a lenda que Waly rascunhou “ME SEGURA QUE EU VOU DAR UM TROÇO” (1972) no Carandiru, preso por causa de um “toco” de maconha. 14 páginas possui o “ROTEIRO TURÍSTICO DO RIO”, desse livro. Resume-se a quase um roteiro de independente filme alternativo, cujas locações para as filmagens limitar-se-iam “às redondezas das moradas do poeta”. Seu enredo, de um modo geral, é baseado em planos fotográficos do Rio de Janeiro e em impressões do poeta acerca da cidade: “Mas, e o vácuo que se irá produzir com o desaparecimento de todos esses familiares ‘esconderijos?’ (...) - ameaça de pé d’água no ar - oco do tempo - mel do melhor.”

Em 1972 Torquato Neto suicidou-se e apareceram as primeiras revistas “marginais”. No ano seguinte, Waly organizou a obra de Torquato, intitulado-a “OS ÚLTIMOS DIAS DE PAUPÉRIA”. No mesmo ano, ocorreram “as primeiras manifestações coletivas reunindo as diversas tendências poéticas: ExPoesia 1, na PUC do Rio, e ExPoesia 2, em Curitiba”. (MATTOSO) Em 1974, “nasciam mais revistas, umas mimeográficas como COGUMELO ATÔMICO, de Santa Catarina, outras com maiores recursos gráfico-visuais como PÓLEM do Rio e CÓDIGO de Salvador”. (MATTOSO)

Da edição única da revista PÓLEM (1974) há o “POR UM NOVO CATÁLOGO DE TIPOS”: “Por aqui tem feito D dias lindos/ Procurar um outro AR/ (...)”. Nota-se que “por aqui” e “procurar” têm sonoridades próxi-

mas, sendo que a chave do poema é o verbo “procurar”. “(...) E o meu ser se esgota na procura patológica/ Do que eu nem sei o que é (...)” Ou seja, procura-se algo desconhecido. O poema segue com a negação do que é procurado: “(...) E esse é/ Não há nunca/ Em parte alguma (...)”. Uma análise mais profunda desses versos revela o paradoxo das suas afirmações. Se os dias têm sido lindos “por aqui”, por qual motivo “procurar”-se-ia algo desconhecido que não existe “em parte alguma”? Uma possível leitura sustenta-se por “procura patológica”, que traduz-se em esforço doentil, na busca pelo nada. “(...) Não há (...) mito nenhum/ Que me/ Baste”.

A chamada “geração marginal”, “despertada pela salada de frutas tropicalista e reprisando no Brasil repressivo dos anos 70 o que o movimento hippie tinha estreado nos Estados Unidos na década anterior” (MATTOSO), teve como desleixo a representação de seus membros, devido à falta de referencial literário que os garantisse uma produção que contivesse algo além de um efêmero engajamento militante. Exceção há para Waly Salomão e alguns poucos daquela geração. Justifico. “Nomes como Torquato e Waly (...) foram indispensáveis (...), na medida em que marcam a virada do formalismo experimental para a nova produção poética de caráter informal.” (HOLLANDA)

Isto posto, volto-me para o vôo das leituras intertextuais, que são a alma do ego poético. Na revista “ÍMA”, Waly publicou “ARS POÉTICA – OPERAÇÃO LIMPEZA”: “1 - SAUDADE é uma palavra/ A ser banida/ (...) Da expressão coloquial/ Da assembleia/ Do dicionário/ (...) do corpo/ Do mapa da afeição (...)// 2 - Súbito/ (...) resplandece/ Se meta-formoseia/ (...) Quiçá pedra de breu// CINTILA// Re-nova cobra rompe o ovo/ Da

casca velha// SIBILA// 3 - SAUDADE é uma palavra/ O sol da idade e o sol das lágrimas”

Do livro “ARMARINHO DE MIUDEZAS” (1993), consta o poema “FALAX OPUS/ OBRA ENGANADORA”. Conforme informa a sua epígrafe, simula um diálogo com o homem do teatro Zé Celso Martinez Correia: “Chego e constato:/ - Teatro não se explica/ Teatro é ato// (...) Eu, poeta, perco a voz/ E quase me some o nume/ Ícaro caído/ Asas crestadas pelo sol/ Dos refletores/ Caricatura de Ícaro/ Sapecado// Estatelado no átrio pergunto:/ - Aonde eu entro?/ Onde eu entro?// Um eco cavo cavernoso retruca:/ - No entreato/ No entreato/ No entreato”.

A ação do poema passar-se-ia no íntimo do poeta, ou no centro (átrio) de uma platéia, antes da declamação. Sem voz, ele quase fica sem nume (inspiração). Por outro lado, “nume” é “divindade mitológica”. A palavra seguinte é “Ícaro”. Infere-se, deste modo, a metáfora na qual o poeta, sem a inspiração, sente-se caído (“estatelado”), como Ícaro sem asas. No mito, o sol queimara suas asas. No poema, os refletores o fazem. E o poeta pergunta – eis a simulação do diálogo – quando declamaria. Seu interlocutor (“eco cavernoso”, como se de Zé Celso) replica: “no entreato”. Entreato, no teatro, é uma cena que se representa no intervalo dos atos de uma peça. Do que se conclui que a declamação aconteceria nesse intervalo.

“ALGARAVIAS – CÂMARA DE ECOS” (1996) recebeu os prêmios Alphonse Guimaraes e Jabuti. “Algar” é palavra árabe que se traduz em: confusão de vozes. E o poema “CARTA ABERTA A JOHN ASHBERY” é anárquico, polifônico. John Ashbery é um tímido poeta americano que compareceu a conferências organizadas por Waly e Antonio Cicero. “CARTA”:

## A MEMÓRIA É UMA ILHA DE EDIÇÃO

“A memória é uma ilha de edição (...) / A vida não é uma tela e jamais adquire/ o significado estrito/ que se deseja imprimir nela. (...) Ela é recheada de locais de desova, (...) queimas de arquivos, (...) apagamentos de trechos, sumiços de originais (...)// Os laços de família tornados lapsos. (...)// Nenhum dia sem um traço. (...)// é firmada a intenção/ de transmutar todo veneno e ferrugem/ em pedaço de paraíso. (...) como quem aperta um botão da mesa/ de uma ilha de edição/ e um deus irrompe afinal para resgatar o humano/ fardo.// Corrigindo: o humano fado”.

O livro “LÁBIA” (1998) recebeu indicação para o Prêmio Jabuti. Seu título é uma pista falsa, pois essa lábia não se refere à astúcia das falas melífluas com que se procura iludir. “LÁBIA” foi assim intitulado com o fim de, segundo as próprias palavras do poeta, “dignificar a verve verbal”, na qual “a poesia não pode perder o elo com a oralidade, com a declamação”

Versos tortuosos conduzem o barroquismo da sua poesia. O calor que anima o artista é o mesmo que fazia estalar a língua barroca do Padre Vieira. A lábia fundamental do poeta é a linguagem que funda o seu mundo, que pode ser encontrada nos versos finais de “POST-MORTEM” (da fase de poemas - os últimos de “LÁBIA” – que Waly escrevera depois de ter sofrido um infarto), nos quais o poeta procura “gargalhar da irrealidade da morte./ Gozar, gozar e gozar/ a exuberância órfica das coisas/ em riba da terra/ abaixo/ do/ céu.” O que prima pela “verve verbal”, pois mantém o “elo com a oralidade”, proposto por Waly.

Evidenciam a fase “pós-infarto” estes versos de “POST-MORTEM”: “(...) Quase morrer é assim:/ uma cada vez mais crescente ojeriza com a “vidinha literária”/ (...) que durante o resto de tempo que me é concedido viver/ e na hora H da morte,/ estampada na minha face esteja a legenda:/ O que amas de verdade permanece, o resto é escória./ (...) Sonhar com/ (...) A cena de New York, minha e de todos e de Ashbery/ (...) e de ninguém.// (...) Zelar pelo deus Treme-Terra que meu coração devolveu./ Não cortejar a morte. Não perambular pelos cemitérios/ (...) Sereno e cabeça dura (...) / mirar de frente a caveira/ e as tropas de vermes de prontidão/ (...) mas por enquanto

gargalhar da irrealidade da morte. (...)”

“BOCA DE CENA PRIMAL”, outro de “LÁBIA”, pertence à mesma safra de poemas mencionada acima: “Adão encena de forma insólita (...)// Desobedece à marcação do diretor.” O que alude ao pecado original, símbolo da transgressão humana. O ator fecha seus olhos na direção do refletor: “Encara de frente/ (olhos cerrados)/ a luz desmesurada/ Do Sol/ que pinta de gelatina vermelha/ O ciclorama de suas pálpebras/ Ricas de promessas de aventuras.” Ou seja, a desobediência de Adão, que o leva a encarar o sol, faz que este ilumine suas pálpebras e revele, nelas, por detrás do pensamento, as “promessas de aventuras”, longe das regras do paraíso.

Está no poema “ESTAVA ESCRITO NO TEMPLO DE BACO EM BAAL-BECK”, publicado no livro “TARIFA DE EMBARQUE” (2000): “(...) Ganidos de deliciosas perversões sexuais/ Surubas das sensações truncadas/ (...) Cios com os caos e os cosmos invertidos/ Bacanais de simultaneísmos (...)”. Esta passagem enumera supostos escritos em templo de Baco, o deus mitológico do vinho e das orgias, e estabelece o paradoxo de “os caos e os cosmos invertidos”, pois o inverso do caos é o cosmos e o do cosmos, o caos. Trocando em miúdos, o inverso preserva a dialética dos dois elementos. E está no “ESTÉTICA DA RECEPÇÃO”, também de “TARIFA DE EMBARQUE” e que fecha “O MEL DO MELHOR”: “Suportar a vaziez como um faquir que come sua própria fome e, (...) destituído quicá (...) do tino com a debandada de qualquer noção de (...) prazo de jejum. (...) Sem fanfarras, o vazio não carece delas.” Este dois trechos apresentam uma oposição de idéias, visto que a contrapartida está no segundo trecho: “o vazio não carece delas” (das fanfarras, das orgias).

Uma última colocação ampara o pouso deste vôo, citando o próprio Waly Salomão nas linhas do seu intróito intitulado “RÉU CONFESSO”: “Por que será que o pungente poema ‘ESTÉTICA DA RECEPÇÃO’ é colocado como fecho da presente seleta de superposições de signos erráticos e amalgâmicos?”





# A PROPÓSITO DE NOVELAS Y CUENTOS DE OSVALDO LAMBORGHINI

SANTIAGO DEYMONNAZ

## El fiord

Obra rara la de Osvaldo Lamborghini, nació pegada a su crítica. Su primera publicación, *El fiord* (1969), apareció acompañada de un epílogo de su amigo Germán García, sugestivamente largo y consistente para la extensión y la novedad del texto de Osvaldo. Este epílogo, “Los nombres de la negación” (firmado bajo el seudónimo de Leopoldo Fernández), fue y sigue siendo mucho más que un epílogo; llegó a ser, en realidad, una verdadera pieza de crítica literaria, y no sólo eso. A tal punto *Los nombres de la negación* marcó la primera edición, semiclandestina, de *El fiord*, que hasta podríamos decir que éste apareció como un libro doble, escrito sobre dos códigos (el de la literatura y el de la teoría), casi a cuatro manos (esas mismas cuatro manos que harían más tarde la revista *Literal*<sup>1</sup>). Ya en el mismo año de su edición, un joven Oscar Steimberg observaba, en su reseña para la revista *Los Libros*, que la crítica en *El fiord* parecía haberse iniciado antes de tiempo, “invadiendo la escritura en su mismo dominio”. Claro que hoy, más allá de este diálogo entre literatura y teoría y en una actitud completamente legítima, *El fiord* podría ser considerado como lo que es: una obra literaria autónoma, acompañada originalmente de un extenso comentario. Pero me gusta pensar que de esa manera estaríamos desconociendo cierta inflexión del discurso teórico-crítico y de la producción literaria de la época, ubicando una vez más a la teoría como simple suplemento de la literatura (la teoría –y también la crítica- está atravesada indudablemente por su carácter de suplemento, y es desde este carácter que ha realizado sus principales operaciones, pero el punto es que aquí nos enfrentamos con un uso particular de la teoría por parte de la literatura).

## Los años '70

Como queda dicho, *El fiord* en 1969 revelaba una desproporción entre la obra y su comentario. En una primera instancia, dicha desproporción se presentaba como un intento necesario de mediación. Tal como decía el propio epílogo, éste y el ejercicio de lectura implicado en él eran indispensables para no “dejarse aplastar por la realidad de un texto [El fiord] que no admite espacios vacíos”. Como si la novedad formal, intolerable del relato, de su nuevo código, exigiera un ejercicio de reflexión por parte del lector y, posteriormente, una suerte de traducción. Pero en un segundo momento, se podía leer también en esta desproporción la desproporción misma, es decir, la relación específica que en esta primera edición de *El fiord* se establecía entre literatura y crítica, literatura y teoría (relación que a comienzos de los '70 se configuraría en la producción literaria y que tomaría cuerpo, naturalmente, en la obra posterior de Lamborghini, no sólo en ella). Jorge Panesi describió este momento en un pasaje de su artículo *La crítica argentina y el discurso de la dependencia*: hacia la década de los '70 se habían incorporado en el terreno de la producción literaria ciertos rasgos propios de la teoría, lo que se veía reflejado en la producción de un grupo de narradores (Osvaldo Lamborghini, Germán L. García, Ricardo Piglia, Luis Gusmán) que alternaban sus lugares como críticos y como fabricantes de ficción. En la encarnizada lucha de este grupo con el realismo, la teoría se erigía ya no sólo como mediación entre el lector y la obra sino como un cristal –que hacía las veces de lente y escudo- entre la literatura y la realidad. “La literatura es posible porque la realidad es imposible”, así empezaba el número uno de la revista *Literal*. La teoría se convertía, entonces, en un componente sustancial del imaginario de la literatura.

### La palabra liberada

En sintonía con la actitud vanguardista de este nuevo grupo, la primera edición de *El fiord* pretendía adquirir, desde su epílogo, un carácter inaugural. Corría el año '69 y estábamos, en muchos aspectos, rodeados de nacimientos (la crítica más tarde reconocería, en distintos aspectos, la novedad de este momento). Por un lado, el texto de Lamborghini se desarrollaba entero alrededor de un parto (“¿Y por qué, si a fin de cuentas la criatura resultó tan miserable –en lo que respecta al tamaño, entendámonos-, ella profería semejantes alaridos...?”); por otra parte, *El fiord* era el comienzo mismo de una obra que parecía tardía (Lamborghini estaba a punto de cumplir sus 30 años cuando publicó ésta, su primera obra); y finalmente su epílogo se dedicaba a pormenorizar la venida al mundo de una nueva escritura que iría más allá de Osvaldo Lamborghini él mismo: se hablaba allí de una “Literatura nueva” que habría alcanzado finalmente “la palabra liberada de todo género”. ¿Pero hacia dónde apuntaba esta “multiplicidad de las escrituras” que anunciaba el epílogo? ¿Cuál era el destino final de esta palabra nueva, liberada de la estratificación en géneros y de la convención del realismo?

### El salón literario

Si nos detenemos en aquella “Literatura nueva” que el epílogo auguraba y proclamaba con una cita de Barthes desde su epígrafe y que intentaba desarrollarse un poco al margen de un escenario inhóspito (por razones literarias y políticas), si consideramos esta literatura –de la cual el violento texto de Lamborghini vendría a convertirse en su fuerza de choque- como novedosa, no podemos dejar de pensar el ya mencionado vínculo específico entre fic-

ción y crítica, entre ficción y teoría, como un elemento central, constitutivo de aquella. Este vínculo, lejos de representar la irrupción de un nuevo género, configuraría la relación de esta literatura con lo que Lamborghini más de una vez llamó salón literario. De hecho, si la teoría funcionaba efectivamente como una filosa herramienta a la hora de enfrentarse al mundo de la ideología representativa; su uso –cabe aclarar- no operaba sólo sobre las características de determinada literatura, sino sobre la institución literaria misma (si de tal cosa podemos hablar). En efecto, uno de los gestos más violentos de la obra de Lamborghini (y no sólo de Lamborghini) tal vez haya sido el intento de dislocación del sector más dinámico de la literatura argentina de ese momento. La contaminación de géneros, herencia –en parte- de Macedonio Fernández; la producción de crítica consciente y deliberada a través de textos que, refractarios a toda catalogación, hoy llamamos prosa narrativa y que encontrarían en Neibis (maneras de fumar en el salón literario) y La mañana dos de sus mayores exponentes; la erosión de las fronteras que delimitaban las tareas del escritor, el crítico y el teórico; la circulación de sus obras en ediciones caseras y revistas, fuera del circuito tradicional de las grandes editoriales; todas estas operaciones convirtieron a la obra de Lamborghini en una máquina de guerra, capaz de destruirse a sí misma si ella se interponía en su camino. Una máquina que si no avanzó sobre el cielo de la Literatura Nacional, sí se desenvolvió con destreza en el infierno de la literatura argentina (cuatro años más tarde llegaría la respuesta a *El fiord* con la primera edición de *El frasquito* de Luis Guzmán, publicado en ese momento junto al desmesurado prólogo de Ricardo Piglia).

---

## A PROPÓSITO DE NOVELAS Y CUENTAS DE OSVALDO LAMBORGHINI

---

### **Publico, luego escribo**

Si *El fiord*, como dijo Josefina Ludmer, articula los universos de las revoluciones políticas y literarias de los sesenta a partir de la categoría de transgresión, es –en parte– porque en él se reconoce cierto interés por desterrar de la literatura en su conjunto cualquier resto de ingenuidad: cuando la producción literaria intenta incorporar –transgrediendo sus propios límites– el debate que se realiza entorno a ella y se dispone a discutir –ahora de manera explícita– en su propio terreno los códigos y los usos de la literatura, señalando especialmente la posición que esconden esos códigos y esos usos, cuando esto sucede, comienza a resultar ingenuo seguir hablando de la literatura como representación de lo social y como sistema cerrado. La escritura –como continuaba Ludmer– pasa a ser efectivamente la continuación de la política por otros medios, y viceversa. En la escritura de Lamborghini la prosa de Bioy se convierte en un discurso fruncido, sin nivel ni jerarquía, y el salón literario se sostiene sobre la matanza de un salvaje. Dicho de otra manera y parafraseando a Germán García, cuando la escritura de un hombre se asume como social, cuando saca a la luz del día e introduce en la agenda del escritor la discusión sobre la legitimación y el valor de su propia producción y sobre el lugar que ésta ocupa en la cultura, se niega en ese acto como escritura de La Sociedad. En definitiva, cuando un escritor publica antes de escribir (como le gustaba repetir a Lamborghini), no se puede desconocer el carácter material de su escritura. “Una de las tareas difíciles de llevar a cabo –diría Lamborghini haciendo referencia a la parodia, otra manera de discutir los usos y los códigos a través de la propia literatura– es sacar al artista del lugar de boludo en que se ha colocado”. Para Lamborghini, en este sentido, sería un error desconocer el carácter irreverente, en algún punto paródico, de toda literatura (especialmente la suya).

### NOTA

1 En una entrevista, publicada en el número 1 de *Lecturas Críticas*, Osvaldo deja clara su apreciación de su paso por *Literal*: “...yo no estaba en *Literal*, yo hacía junto con Germán García, *Literal*”. Revista de culto, *Literal* sacó su primer número en noviembre de 1973, saliendo luego dos números dobles, uno en mayo de 1975 y otro en noviembre de 1977 (éste último ya sin la presencia de Lamborghini en el comité de redacción). Lorenzo Quinteros, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Germán García, Oscar Steimberg, Jorge Quiroga, la propia Josefina Ludmer y tantos otros participaron de alguna manera en la redacción de la revista.



---

## ENTRE O ENSAIO E A RESENHA

---

SOLANGE REBUZZI

### A poesia pura da pedra sertão e palavra.

O envelope me chegou pelo correio e era pardo. Não anunciava nada de especial, exceto pelo peso. Era leve como um pássaro!

Dentro, um livro pequeno impresso em papel jornal continha 25 poemas. Central: Sertão, da editora Tupynanquim, do Ceará, anunciava desde o prólogo que “tal qual a lição da pedra sobre o poema/ de João Cabral de Melo Neto: rigidez/ aqui é sertão, gravidez das palavras, a / concentração mineral da conversa sem gesto”.

Surpreendida com a força dos poemas de Alexandre Barbalho, repasso imediatamente minhas impressões nesta folha de papel – ainda caderno.

Do “Sertão (II)”: “semea-/ dura/ de areia/ :/ arre-/ medo/ de lacuna/ para vegetação”, o verso traduz a ação dos nervos, o trabalho com as palavras, em tempos de homens não pensantes. São poemas pura matéria, em poesias que nos penetram os poros. O livro é simples, sem cola e sem costura – apenas grampeado.

Difícil desdizer a pedra na “cadência densa/ cada palavra/ pronunciada com/ silencia-dor”. Outra lição de pedra no título-poema e “- outra lição de poesia” remetem o leitor à trilha cabralina, sempre.

Tão longe o livro passeia nos ensinamentos da pedra e cresce em trânsito. Do litoral ao sertão e vice-versa, o livro-poema-viagem faz passar “as mulheres adocicadas/ de missa”, o cego “apalpando pedras”, o retirante que “empoça horizontes”, mesclando títulos e versos nessa cadência densa.

Dizer o quê? Aprender da pedra: “rocha insólita/ quase sombra/ - sobras”. Agradecer, pois agora recebo livros de poesia em envelopes pardos... e dar graças ao verbo!

### Quando nasce um poeta...

Poderíamos indagar o que muda no mundo quando nasce um poeta, e a pergunta ficaria em aberto, no silêncio. Desde que me encontrei com o livro de Paulo de Andrade, em julho de 2002, na cidade de Diamantina, em Minas Gerais, reconheci na escrita deste jovem um poeta a caminho.

Tenho tido a chance de acompanhar inúmeros livros - primeiros - de poesia, entre os amigos e amigos de amigos que escrevem ou começam a escrever poemas. Na experiência com a escrita, um certo palmilhar palavras, em leitores sérios de poesia e de prosa, que escrevem poemas e se dão a ver. Escrever, experimentando o vazio e o silêncio da escrita, é aprender da letra. O livro *Livra-me de paulo de andrade* (com minúscula mesmo), trata as palavras no seu grau de mistério. Experimenta o deserto da escrita e ousa: “vou deitar morto/ aqui/ o meu nome/ sobre o teu/ corpo”.

Desde o título o livro nos surpreende, e mais parecendo um pedido de socorro, o pequeno livro - primeiro - de paulo de andrade poderia participar da pergunta: o que muda no mundo quando nasce um poeta?

Antes de deitar o lápis na folha branca, ou no canto de qualquer pedaço de papel, um poeta amanhece a força de sua mão pressionando a marca de letras, pura letter. E da letra ao lixo, um longo alvorecer se põe a caminho: “Livra-me, escrita!/ Dá-me, neste dia sem páginas,/ flores./ Que o meu corpo já não abriga o deserto/ das palavras./ Que o meu corpo/ já sem palavras/ lavre em mim todo o deserto/ do poema nosso / de nenhum dia”.

Aqui a letra esvaziada de sentidos faz sonoridade no verso que causa estranheza: “ao lado esquerdo/ uma asa/ (silenciosa asa)”. Um impossível vislumbra algum alento, mas não se livra da letra, que se mostra mínima, no real. Há

---

um corpo, e há um poema a lavar.

No projeto da pequena editora “Bichinho Gritador”, de Sonia Queiroz, o livro nos apresenta a edição cuidada e bela, em papel pólen com capa branca sobre branco da artista plástica Daisy Turrer.

Río de janeiro, 13 de abril de 2003.

## RETORNO POSSÍVEL

### ANÁLISE DE OLIVEIRA MARTINS

Em *Rastros do Verão*, novela publicada em 1986, o personagem, que retorna a Porto Alegre para reencontrar o pai doente, pergunta-se sobre a história pessoal que poderia contar, depois de anos andando por aí: “Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?” Berkeley em *Bellagio*, publicado em 2002, é dedicado a Porto Alegre. O romance abre-se com o mote da origem, na epígrafe de Fabrício Carpinejar: “A morada em que nasci me habita”. Diferentemente do retorno, abortado pela morte e pela desintegração, em *Hotel Atlântico* (1989) e do retorno, sem encontro e sem resgate, em *Rastros do Verão*, *Berkeley em Bellagio* acena para algum retorno passível de felicidade: “Digo-lhe que tenho o que festejar, que voltar para casa é o melhor da vida”.

Muito embora se saiba, de antemão, da impossibilidade de um retorno original, é o próprio Noll, em entrevista ao Caderno Idéias do Jornal do Brasil, em novembro de 2002, que registra o fato de o personagem acabar por “se reconciliar com sua história e geografia”, na vivência das pequenas culminâncias do cotidiano.

*Berkeley em Bellagio*, mais do que qualquer outra narrativa de João Gilberto Noll, assume intencionalmente uma discussão a respeito de pertencimentos, sejam eles territoriais, sexuais, afetivos. Na condição efetiva de estrangeiro, o personagem João, agora nomeado e localizado, experimenta o deslocamento da própria língua, tendo que se apropriar de uma língua estrangeira, o inglês, para que pudesse testemunhar e protagonizar suas histórias. Como professor convidado da Universidade da Califórnia, em Berkeley, e escritor agraciado com uma bolsa da Fundação Rockefeller, em Bellagio, na Itália, o protagonista experimenta o deslocamento agora voluntário e consentido, como condição de existência.

Em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, publicado em 2001, o sociólogo Michel Maffesoli defende a tese do nomadismo como uma constante antropológica, como uma reatualização do desejo de outro lugar, logo, do Outro. Isso incitaria o movimento de saída de si mesmo e, conseqüentemente, de existência. O desejo de outro lugar, atitude típica dos nômades, configuraria, nesta narrativa, outras etapas do estudo que o próprio Noll afirma fazer sobre a “... indeterminação das identidades em vôo cego”. Neste sentido, Berkeley em Bellagio é um divisor de águas: os deslocamentos perdem a cegueira e se fazem na luz das escolhas: tanto a de sair do país quanto a de voltar para casa, para a cidade natal. Trata-se agora do personagem que enfrenta seus desterramentos de forma nomeada, tanto na paisagem estrangeira, por vezes inóspita, quanto na sexualidade assumida.

O imperativo do deslocamento, em trajetória sucessiva de múltiplas identificações, consolidou-se como tônica em *Hotel Atlântico* e *A céu aberto* (1996), por exemplo. O acirramento dessa errância sempre se fez sentir nas imagens dilaceradas que os esfingicos e recorrentes espelhos nunca recuperaram. O espelho é também o tópos do estranhamento, do vazio que se preenche com uma imagem em ruínas, desintegrada e alheia.

Em *Hotel Atlântico*, o personagem não se reconhece no espelho, afirmando ser de “uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries”. Em *A céu aberto*, também diante de um espelho, o personagem percebe o esfacelamento de pertencimentos anteriores e à sua volta: “...uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam desmanchar em volta...”

Em face de uma total ausência de marcas territoriais, tais narrativas sempre sugeriram um descompromisso com localizações de qualquer natureza. São Paulo, Rio de Janeiro seriam qualquer cidade. Portanto, mapas com trajetos previamente configurados nada significavam: “No mapa o interior de Minas parecia um formigueiro de localidades. Os meus olhos desceram um pouco, entraram pelo interior de São Paulo, pararam no Paraná”. Ao passo que, em Berkeley em Bellagio, o personagem afirma, diante também de um espelho, querer voar para Porto Alegre, pela certeza talvez de tudo já ter visto antes. Então, o que poderia, à primeira vista, ou, para os leitores apenas dos seus últimos livros, parecer nota dissonante numa seqüência narrativa de esvaziamento de pertencimentos identitários e de personagens à deriva, à margem de estabelecimentos e de estabilidades, traduz, no fundo, a discussão contemporânea da coexistência de múltiplos pertencimentos. O dado novo na prosa de Noll parece ser a possibilidade de uma tal performatividade de caminhos sinalizar para algum retorno possível.

A saída receosa do cárcere/casa do próprio idioma, fundada no temor de não ter o que contar, a súbita amnésia lingüística, quando do advento da fluência na língua inglesa, e a reapropriação da língua portuguesa, quando da nova condição de paternidade no retorno a Porto Alegre, são brilhante metáfora, construída para deflagrar a ressemantização do espaço original, da familiaridade tão esgarçada.

Não é por outra razão que o domínio da língua inglesa é simultâneo à lembrança irruptiva de Porto Alegre. A foto amarelada de uma tarde de verão na cidade é memória subterrânea que “não quer passar, tão forte quanto o súbito inglês”. Longe, então, de se desdizer, ao acenar para uma felicidade possível numa

origem recriada, João Gilberto Noll insere um ponto a mais no estudo das suas identidades em vôo cego: a certeza, compartilhada com o personagem, de que “... tudo o que vinga na vida vem em duplo, e pronto!”.



---

## RE-INSCRIPCIONES DE UNA VIDA EN LIBERTAD: LA ANGUSTIA DE VOLVERSE (AL)CUERPO

---

ANA CAROLINA PUENTE

El voyeur que todos llevamos dentro se ha despertado: un diario imprime los pensamientos y sentimientos más privados de un individuo, en los que siempre es posible encontrar un espejismo de los propios. En este relato, el escritor que habla ha salido de la cárcel y encuentra que afuera también se han construido celdas que encierran identidades, funciones y acciones humanas. ¿Cómo salirse de esta otra prisión?, ¿Cómo lograr estar finalmente en libertad? son preguntas que un sujeto azotado y herido busca responder a través de reflexiones sobre la realidad brasileña y sobre su propia vida (atravesada por el dolor, la memoria, el cuerpo y el quehacer literario).

“Mi decisión de trazar un diario [en la cárcel] se encogía, oscilaba, sin ningún estímulo de afuera o adentro...La censura acaba por alcanzar de manera drástica, a la persona humana del artista, su ser físico – y no su obra.

No me atan métodos, nada me fuerza a exámenes tediosos (...) no me obligo a reducir un panorama, sujetarlo a dimensiones regulares, hacerle caso al corrector. Si todos los practicantes de la literatura pensarán unos minutos en los caprichos del corredor de la producción y de la industria del libro, dejarían que la mayoría de sus escritos tuvieran la transitoriedad de una gota de sudor en la página escrita...”

Hablan tres voces: Graciliano Ramos en sus *Memórias do cárcere*, Silviano Santiago en *“Repressão e censura no campo das artes na década de 70”* y la voz del primero inventada por el segundo en *En libertad*. Como prólogo a la usurpación de un nombre para escribir este último texto, Silviano Santiago-editor aclara que el diario que el lector transitará debería haber sido quemado, de acuerdo con los últimos deseos de su autor muerto, Graciliano Ramos. Hay un cadáver de un relato, entonces, que se erige desde las cenizas. Y hay

una voz que Santiago “profana” para que hable sobre aquellas angustias que caminan en círculo en varios de los textos de ambos escritores: la función del intelectual en el contexto brasileño, su dependencia del Estado o del mercado, los problemas en torno al acto de escritura (ligado al “cuerpo” del artista) y a la obra como producto terminado; problemáticas que dan forma a *En libertad*, en su doble carácter de ensayo y de diario.

No es azaroso que Santiago re-cree el “yo” de Graciliano. Por un lado, el marco de estas reflexiones es ofrecido por la simpatía entre los contextos de uno y otro escritor: el gobierno de Vargas- el encierro por causas políticas y las cicatrices posteriores a la experiencia en la cárcel, en el caso de Ramos; la dictadura que comienza en el ‘64- la censura y vivir el fin de un régimen autoritario, en el caso de Santiago. Por otro lado, la vida de Graciliano como escritor –marginado y pobre, según su propia caracterización- constituye una ilustrativa encrucijada del intelectual brasileño según Santiago: sujetado al Estado o al mercado para vivir, aunque desposeído de un quehacer libre e independiente en ambos casos, dominado por la amenaza siempre coercitiva de ser censurado y encarcelado o muerto de hambre.

Estas reflexiones sobre el contexto social, político y cultural de Brasil en la modernidad, que se extienden a lo largo del texto, le otorgan cierto tono de ensayo – a veces vuelto casi programático. A su vez, *En libertad* no abandona la forma de diario íntimo, entradas en las que principalmente se pone en juego la compleja relación entre el escritor y su obra. Este doble carácter no le quita unidad al texto; por el contrario, se podría decir que la reafirma. Los problemas crítico-teóricos son materializados en los fragmentos más introspectivos del diario a través de la problematización de la relación entre cuerpo y

---

escritura sobre la cual se construyen estos pasajes. Hay una analogía profunda y relevante que se imprime en la escritura del diario apócrifo: la semejanza entre el cuerpo del preso y el cuerpo del artista, en la que se filtra la concepción de Santiago de la relación entre vida y arte.

En principio, debería afirmar que *En libertad* es el diario de dos cuerpos ausentes: uno, que se anula, toma la palabra de otro, ya muerto. La oscilación entre la ausencia del cuerpo y la necesidad de reapropiarse de él hace avanzar el relato.

Las frases cortas, sin aliento, que abren el diario avisan que escribir después de la cárcel implica escribir a partir de una renuncia: “No siento mi cuerpo. No quiero sentirlo por ahora. Sólo me permito existir, hoy, como una consistencia de palabras.” Narrar es mejor que experimentar, pues el cuerpo yace enfermo, disciplinado por el sistema penitenciario. Pero esta frase no se limita a expresar una preferencia sino una imperiosa necesidad de borrar la carne. El cuerpo ya no se constituye como el lugar de resistencia; ya no forma parte de ninguna condición ni acción humana. La Ley, la Burocracia y el mercado lo han manipulado, anulándolo y sustrayéndolo de la vida misma. El cuerpo del artista ha sufrido los mismos avatares que el resto, ya no hay distinción y diferencia en él: ha devenido trabajo, mercancía y máquina.

Así, el diario se construye a partir de la negación del cuerpo violado. Sin embargo, avanza mediante el intento de reapropiación del mismo, pues es necesaria su existencia. Este avance entrecortado vacila entre la transformación siempre incompleta de la escritura en carne y la reinscripción del cuerpo en el diario. De tanto en tanto, el relato de los hechos cotidianos se interrumpe para dar lugar a la explicación de los procesos fisiológicos del cuerpo del “yo”: anotaciones del régimen alimenticio, descripciones detalladas de

indigestiones, dolores o erecciones que, ya sea a través del dolor o del placer, le otorgan al cuerpo un sentido de totalidad y organicidad (considerado desaparecido). Es decir que esa reinscripción implica un intento de volver al cero; de reapropiarse de la “labor” del cuerpo, desprendida del consumo, el mercado y la política; intento de re-territorialización por parte de una voz que, repleta de nostalgia, quería llenar la página en blanco con una misma frase: “Paseando con el miembro duro por la playa de Botafogo, me sentía finalmente en libertad.”

Creo que en la ficción de Santiago, la ordenada reflexión sobre el arte y los intelectuales en la primera mitad del siglo XX brasileño se completa, adquiriendo un auténtico sentido en el presente, con la agónica problematización de las letras y los cuerpos en estos tiempos en los que las políticas y la tecnología tornan la vida en un mero parásito.







*Autorretrato de  
Cabelo*

**QUÉ COSA É NOSSO GALERISTA:**

Cabelo é poeta. Sua relação com o mundo se dá através da poesia. A informação toda que recebe, seja qual for o sentido que a capta, é filtrada pela poesia. O filtro do ordinário e do extraordinário.

O processador é o artista. Quem dá a direção, quem atribui o sentido é o artista.

E os caminhos são vários.

Cabelo é artista plástico, músico, compositor e cantor, performer, ator. Diversas manifestações da mesma poesia. Expressões distintas de uma mesma ética.

Discípulo de Joseph Beuys e Hélio Oiticica, de John Cage e Duchamp, de Manoel de Barros e Glauber Rocha. Fazer da vida arte. Da própria vida, da ação cotidiana, o ato artístico. Viver plenamente o instante, o mais radical ato estético. A atenção sempre alerta, os sentidos ativos, sua decodificação. A mente des cansa e se diverte agindo incessantemente, lendo e relendo o mundo, desdobrando significados, sacando sentidos óbvios e ocultos, estabelecendo relações, atribuindo sentidos. Na luta contra o tédio cotidiano, um estado de diversão permanente. Como Oiticica, o artista como um declanchador de estados de invenção.

Poesia é a ética sem calças.

Diferentes canais de expressão para transmitir a mensagem, que é portadora de sua ética. A afirmação da vida, o inconformismo com o pré-estabelecido, com a ordem imposta pela razão. A revolta menos com a razão e mais com a imposição. Daí o dribble, o desvio, múltiplos caminhos. Daí o caráter mutável, a heterodoxia que transita por diversas linguagens e diferentes suportes. E que sempre evita o caminho certo, o fácil, foge do mais razoável, do estável, do constante. Como se a arte ela mesma fosse esse movimento, esse dribble, essa fuga. Esse não deixar conter-se, definir-se, domesticar-se. A arte da esquivia. Mané

Garrincha. Capoeira do pensamento. “A única saída é entrar” (Mestre Pastinha).

**CABELO POR CABELO**

**cabelo = hair = cabello = haar = capello = cheveu =**

Pra começar, eu não me pertenco. Sou cavalo do mundo. Veículo da poesia. E nessa condição sou muito mais o que do que quem. Isso que chamam cabelo não é um só, são vários, como o cabelo que cresce na cabeça. Sou possuído por várias entidades, energias, que agem separadamente ou em conjunto. Como um ou dois times de futebol. A combinação dessas forças determina o rumo do corpo. Essa espécie de espaçonave, ou polvo, que também poderia ser chamada de agoramóvel, imerge em diferentes densidades, navegando o instante. Assim segue a flecha. Através do percurso seus tripulantes, tentáculos, recolhem o que encontram e dispõem sobre o convés: presentes pescados no fluxo sem leito.



## BIOGRAFÍAS

**Amaral, Dado:** é master em literatura pela PUC-Rio. Roteirista. Recentemente sua curta metragem foi selecionada no programa Itaú “Rumos Itaú Cultural Cinema e Video”. No ano 2002, também foi selecionado pela Petrobras para exibir sua curta sobre o poeta carioca Gentileza “Porr Gentileza”.

**Andrade, Gênese:** é Doutora em Literatura Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo, com a tese *Imagens eloqüentes. A escritura plástica de poetas e artistas latino-americanos* (2001). Autora de *Composição e decomposição nas artes* (São Paulo: Escolas Associadas, 2002) e de vários ensaios sobre poetas brasileiros e hispano-americanos publicados em livros e revistas.

**Antelo, Raúl:** Profesor en la Universidad Federal de Santa Catarina e investigador del CNPq, en Brasil, fue profesor visitante en las Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin y Leiden. Presidió la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Es autor de *Literatura em Revista; Na ilha de Marapatá; João do Rio: o dândi e a especulação; Parque de diversões Aníbal Machado; Algarvía. Discursos de nação y Transgressão & Modernidade. Colaboró en obras coletivas tales como The Future of Cultural Studies* (Leuven U.Press,2000); *Fricciones* (Madrid, Museo Reina Sofía, 2000); *Brasil. Culture and Economies of Four Continents* (Leuven, ACCO, 2000); *Brazil 2001. A revisionary History of Brazilian Literature and Culture* (Dartmouth, 2001), *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales* (Barcelona, Anthropus, 2002) *Valores. Arte Mercado Política* (Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002) y *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina* (Buenos Aires, Paidós, 2002). Es editor de la *Obra Completa de Oliverio Girondo* para la colección

*Archivos de la Unesco* (1999. Artículos recientes en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), *Revista de Crítica Cultural* (Santiago de Chile), *Punto de Vista* (Buenos Aires) *Margens/márgenes* y los suplementos culturales de *Clarín* y *Página 12*.

**Baigorria, Osvaldo:** es narrador, periodista, viajero. Publicó la novela "Llévatela, amigo, por el bien de los tres", la investigación "En pampa y la vía. Crotos, linyeras y otros trashumantes" y es autor de la nouvelle (inédita) "Correrías de un infiel". Actualmente enseña periodismo en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.

**Barros, José Eduardo:** nasceu no Rio de Janeiro em 1956. É fotógrafo, psicanalista, e mestrando em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua carreira profissional como fotógrafo começou em 1995. O tema da natureza comparece em suas fotos desde o primeiro trabalho. Premiado diversas vezes no Concurso Anual de Fotografia do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, participou de exposições organizadas por esta entidade. A partir de 1998 seu olhar se voltou para a realidade de seu País. E, as crianças que moram nas ruas passaram a ser a sua temática. Mostrou parte deste trabalho fotográfico em exposições individuais: na Livraria Contra-Capa no Rio de Janeiro (1999), e no Festival de Inverno da UFMG em Diamantina - Minas Gerais (2002). Participou com este material do concurso W. Eugene Smith Memorial Fund - 1999, vinculado ao Internacional Center of Photography ^ New York, com o tema „Street Dormitory. São fotos que em suas dobras perturbam o olhar desavisado.

**Cangi, Adrián:** Ensayista. Dr. en Filosofía y Letras. Universidad de São Paulo. Prof.: Universidad de Buenos Aires, Universidad del Cine y Universidad Nacional del Centro. Asesor del Museo de Arte Latinoamericano de Bs. As. Ha publicado: *Lúmpenes peregrinaciones*.



---

## BIOGRAFÍAS

---

Ensayos sobre Nestor Perlongher (compilación, en colaboración, 1996); Roberto Echavarren. Performance: Género y transgénero (compilac. y prólogo, 2000); Nestor Perlongher. Evita vive e outras prosas (compilac. y prólogo 2001); Cesar Aira A trombeta de vime (posfácio 2002); Gilles Deleuze-Carmelo Bene. Superposiciones (traducción y estudio preliminar, 2002). Colaborador en diversas revistas nacionales y extranjeras.

**Carrasco, Lucas:** é brasileiro e nasceu em Rio Claro/SP, em 1979. É sonetista e gradua-se em Letras, pela Puccamp. Consta no "Sonetário" [<http://planeta.terra.com.br/arte/PopBox/sonetario>] organizado por Glauco Mattoso e mantém o bLoG "CasuLo InverSo" [[www.casuloinverso.blogspot.com.br](http://www.casuloinverso.blogspot.com.br)].

**Castello Branco, Lucia:** é escritora, autora de diversos livros de ensaios (literatura e psicanálise), literatura infanto-juvenil, novela e contos, dentre os quais destacamse A Falta (Record, 1997) e Nunca Mais (Record, 2000). É professora de Literaturas Brasileira e Portuguesa, na Faculdade de Letras da UFMG.

**De Oliveira Martins, Analice:** é Mestre em Literatura Comparada pela UFRJ e Doutoranda em Estudos de Literatura pela PUC-Rio. É professora do CEFET e do FAFIC, em Campos.

**Deymonnaz, Santiago :** nació en Buenos Aires en 1978. Se graduó en la

Carrera de Letras, en la Universidad de Buenos Aires. Co-fundador de la revista Arde Filo Se Quema Sociales. Actualmente estudia en la New York University.

**Di Leone, Luciana:** Colabora en diversas publicaciones. Escribió un artículo en Everba, publicación virtual de la Universidad de Berkeley, California.

**Garramuño, Florencia:** es Profesora Asociada de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Universidad de Buenos Aires, profesora de la Universidad de San Andrés e investigadora del CONICET. Es autora de Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea y coeditora de Absurdo Brasil.

**Lópes, Denilson:** é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, presidente da Associação Brasileira de Estudos de Homocultura, pesquisador do CNPq e autor de Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco (Rio de Janeiro: 7Letras, 1999) e O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaíos (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002).

**Maffucci, Gabriela:** es fotógrafa y Licenciada en Administración. Participó en numerosos concursos de fotografía, habiendo sido seleccionada su obra en el 3° Concurso Fotográfico organizado por American Express en octubre de 2001 y en el Concurso Buenos Aires SACADO organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en junio de

2003. Ilustró la tapa del tríptico del encuentro "Trans/Abordaje" de poesía argentino-brasileira, organizado por la Fundación Centro de Estudios Brasileiros y la Revista Grumo, en septiembre de 2003.

**Moguillanes, Andrés:** Poeta y Novelista. Inició su producción literaria con dos novelas breves: Dioses del Amor (1988) y Corredores de Medianoche (1993). Ambas novelas pertenecen, en palabras del autor, al 'ciclo de los innombrables' que concluye con Los relojes rusos de Jesucristo (versión incompleta) y la posición del narrador (versión inédita). De 1993 1999 dirigió la obra literaria El terciopelo subterráneo, publicación mensual especializada en relato breve y poesía, que nucleó a descartables escritores de Buenos Aires y Rosario.

**Puente, Carolina:** crítica adscripta a la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa.

**Rebuzzi, Solange:** Poeta e psicanalista, vive no Rio de Janeiro, cidade onde nasceu. Publicou em poesia: Contornos (Massao Ohno), Canto de Sombras (7Letras), Pó de Borboleta (7Letras) e Vestes e Vestígios (edições Sol). Em prosa: Leminski: Guerreiro da linguagem. Uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski (7Letras). É Doutoranda em Literatura Brasileira (UFMG).

**Retamoso, Roberto:** Es Doctor en Humanidades y Artes, mención Literatura, por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad

Nacional de Rosario. Es profesor titular de "Análisis y Crítica Literaria I" y "Análisis del Texto" en dicha facultad, y de "Lenguajes III" en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la misma universidad. Ha publicado La dimensión de lo poético (Rosario, Héctor Dinsmann Editor, 1995) y Figuras cercanas (Rosario, Artemisa, 2000).

**Schollhamer, Karl Erick :** Doutor em semiótica pela Universidade de Aarhus, trabalha como professor de literatura brasileira e teoria da literatura na Puc-Rio. É diretor do departamento de Letras (Puc-Rio), pesquisador no CNPQ.

**Vidal, Eduardo:** é psicanalista da Escola Letra Freudiana (Rio de Janeiro).

tsé  
tsé  
13

diáspora(s). sanidad en cuba

jerome rothenberg y la etnogenia. sostener contradicciones

juan ojea. navegante

+

carlos m. luis

dumela otti

armando rra

verónica zandek

elvira hernández

edelad loria

erique veristegui

carlos estala

josely vianna baptista

luis roberto guedra

joel wolff

benjamín chaves

pablo veyrando

ignacio vázquez

unihal crinolo

román gimel

heriberto yápez

mercedes rolfo

primavera 2003

editores: carlos ciccarlo, gabriela giusti, reynaldo jiménez

ventas@tsétsé.com.ar

traductor 3031

C1430DNC

buenos aires argentina

**EDICIONES ELOISA CARTONERA**  
**algo mas que un libro...**

Timo Berguer  
 LITERATURA SKIN  
 César Aira  
 MIL GOTAS  
 Fabián Casas  
 EL BOSQUE PULENTA  
 Gabriela Bejerman  
 PENDEJO  
 Julián Herbert  
 AUTORETRATO A LOS 27  
 Damián Ríos  
 HABRA QUE PONER LA LUZ  
 Sergio Parra  
 LA MANOSEADA  
 Silvio Mattoni  
 EL PASEO  
 Dalia Rosetti  
 DURAZNO REVERDECIENTE  
 SUEÑOS Y PESADILLAS III Y 4  
 Cucurto  
 FER, PANAMBI, NOCHES VACIAS  
 Leónidas Lamborghini  
 TRENTO  
 Ricardo Piglia  
 EL PIANISTA  
 Gonzalo Millán  
 SEUDONIMOS DE LA MUERTE  
 Ramón Paz  
 PORNOSONETOS  
 Nicolás Rosa  
 UN ENSAYO

(no olvide preguntar por nuevos títulos...!)

GUARDIA VIEJA 4237  
 4867- 0073



**coleção rocinante**

Dando continuidade ao trabalho com a revista literária *Filipês* a coleção *Rocinante* visa sobretudo divulgar o que há de melhor no literário em prosa, desde narrativas e romances da nova geração de escritores até traduções de autores clássicos.

**EDITORES ASSOCIADOS:**

Alvaro de Almeida - Rodrigo Garcia Lopez  
 Aécio Azeiteiro - João Filomeno Sobral  
 Oti Marques - de Jesus T. Azeiteiro  
 Marcelo - de J. W. Gaspary

Rua João de Barros, 818 - 441-417 • 22045-000 Recife - Brasil  
[www.letrada.com.br](http://www.letrada.com.br) • [letrada@letrada.com.br](mailto:letrada@letrada.com.br)  
 Telefone: (51) 2504-0017 • 2504-0143

