



Protocolos de lectura : el género en reclusión

Autor:

Antelo, Raúl

Revista

Mora

1998, N°4, pp. 45-55



Artículo



Protocolos de lectura:

El género en reclusión *

Raúl Antelo **

“Aesthetics is born as a discourse of the body” -dice Terry Eagleton en su **Ideología de la estética**¹-; de ahí que, en el campo del arte, la cuestión de la identidad, axial para comprender la modernidad, esté íntimamente vinculada a la cuestión del cuerpo y del género. Pero como ese vínculo dista mucho de ser unívoco, la articulación entre esas dos caras de lo moderno -la estética y la identidad- desdobra su problematicidad en nuevos aspectos.

Diríamos, de manera esquemática, que la ecuación moderna se preocupa por fijar una identidad sólida y estable; de modo tal que su representación del género se acerca, a veces peligrosamente, al estereotipo. Conciente de ese fenómeno, Walter Benjamin estipula, en la primera de sus “Tesis sobre el problema de identidad”, que toda no-identidad es infinita, lo que no quiere decir que toda identidad sea finita, ya que la identidad establece consigo misma una relación no re-

versible e irreductible a las categorías usuales de sustancia, causalidad o incluso reciprocidad, que regulan toda relación entre equivalencias². Por lo tanto, la cuestión identitaria, en nuestra perspectiva actual de agotamiento, no se confunde con disciplinar una movilidad abierta, social y genérica, sino que busca, por el contrario la manera de evitar una cristalización inequívoca y, en consecuencia, engañosa de ese proceso. A partir de tal paradoja, Zygmunt Bauman concluyó que el recurso de la identidad surge, de

hecho, cuando no tenemos certezas en torno a nuestra inscripción en una variedad -evidente y multi-forme- de estilos y esquemas, y cuando ni siquiera tenemos garantías de que el otro pueda decodificar correctamente esa inscripción. “Identity is a name given to the sought escape from the uncertainty”³.

Por lo tanto, a los efectos de un debate más amplio sobre diferencia y emancipación en la novela brasileña, me gustaría proponer el análisis de relatos de reclusión. Se trata de novelas que narran la construcción de subjetividades en el interior de regímenes disciplinarios rígidos, exclusivamente masculinos y coadyuvantes de la consolidación del Estado liberal. Son relatos de pasaje de la vida adolescente a la vida adulta, del sistema esclavista al mercado libre de trabajo, del pequeño crimen a la muerte en gran escala. Adoptan un registro elevado, y sus autores representan sectores avanzados de la sociedad ci-

* Traducción del portugués por Adriana Amante.

** Universidade Federal de Santa Catarina.

¹ EAGLETON, Terry, **The Ideology of the Aesthetics**, London, Basil Blackwell, 1990.

² BENJAMIN, Walter, *Theses on the Problem of Identity in Selected Writings*. Vol. 1, 1913-1926, ed. por M. Bullock y M. W. Jennings, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 75-77.

³ BAUMAN, Zygmunt, **Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality**, Cambridge, Basil Blackwell, 1995, p. 82.

vil: republicanos, abolicionistas, anarquistas. Limitaré el enfoque a dos de ellos: **O Ateneu (El Ate-neo)** (1888) de Raul Pompéia, y **Bom Crioulo (Buen Criollo)** (1885) de Adolfo Caminha. Ambos colocan la construcción de parámetros identitarios en el interior de sistemas jerárquicos (la escuela, el navío); ambos, sin embargo, subvierten esa jerarquía en función de marcas de género heterónomas. Pero ahí está el problema. ¿Subvierten? Tal vez sea más apropiado decir que en ellos el género redistribuye una serie de oposiciones que organizan el espacio social (individuo vs. familia, sociedad vs. Estado, esclavos vs. patrones); y que, de esa manera, las marcas de género se dislocan y se unen a las marcas étnicas, a tal punto que la serie se reabre en oposiciones más amplias y generales, como metropolitano vs. primitivo, nación vs. mercado, o -en suma- colonizador vs. colonizado. En otras palabras: no hay cómo leer en esos relatos construcciones de género, sin leer en ellas -simultánea y conjuntamente- construcciones raciales. Y finalmente podríamos aventurar que lo propio de esos relatos de reclusión es presentar el *etnos* nacional como si fuera un *ethos* indeterminado y libre; o, si se prefiere, que el *ethos* -lábil y disponible- en rigor “secuestra” el *etnos* finisecular, practicando con él una doble reclusión, una reclu-

sión en la que el género funciona como símbolo de lo simbólico.

Sé que al recortar dos relatos de reclusión marcados por la homosocialidad -cuando no por el homoerotismo-, puede creerse que voy a proponer una lectura alegórica de esas novelas que funcione como contra-canon, por ejemplo, de aquello que Doris Sommer llamó ficciones fundacionales; esto es, ficciones donde amor y patria fusionarían, según su criterio, identidades nacionales indivisas. No se trata de reemplazar los amores de Amalia y Bello, María y Efraín, Ceci y Peri, Iracema y Martim, por la atracción de Amaro y Aleixo o de Sanches y Sérgio. Es verdad que, en función del carácter alegórico de la obra moderna, la falsedad de toda construcción siempre puede llegar a ser corregida por otra alegoría que le encuentre un contenido de verdad oculto. No niego ese poder esclarecedor de la alegoría, que se vincula -sin duda- a los contenidos históricos; pero prefiero concentrarme

en la cuestión del espacio, ya que, en esta ocasión, lo que me interesa es discutir las identidades **nacionales**. Examinada desde esa perspectiva, la cuestión de que las ficciones fundacionales sean *the National Romances of Latin America* es pasible de las mismas críticas que Aijaz Ahmad levantó contra la categoría de literatura del Tercer Mundo utilizada por Frederic Jameson. En otras palabras, la insistencia y la recurrencia con las que, en esas lecturas, se alude a **todos** los textos del Tercer Mundo o a **todas** las novelas latinoamericanas -insistencia que traduce la intención de elaborar **una** teoría de la literatura diferencial- se debe menos a la denuncia de una falacia (la **verdadera** literatura latinoamericana o del Tercer Mundo sería así y así) que a la imposición de un nuevo imperativo categórico: toda literatura diferencial **debe** ser leída de tal o cual manera⁴. Prefiero pensar que, tratándose de novelas de pasaje (de la juventud a la madurez, de lo nacional a lo internacional), el cruce de espacios simbólicos limita pero, al mismo tiempo, refina y elabora el exceso. O mejor: que en esos relatos, el exceso -identificado con lo bello (que es, a propósito, uno de los ejes del satanismo del siglo XIX)- nos denuncia que la mentira republicana destina la exuberancia de la vida a la revuelta, y que esa revuelta puede ser estéril (**Bom Crioulo**) o

⁴ Cf. SOMMER, Doris, **Foundational Fictions: The National Romances of Latin America**, Berkeley, The University of California, 1991 y

AHMAD, Aijaz, **In Theory: classes, nations, literatures**, London, Verso, 1992.

fértil (**O Ateneu**), dependiendo del valor concedido a ese plus energético interpretado ya como mero instinto inmotivado, ya como institución social contingente. Retomaré esa oposición más adelante. Baste, como último preámbulo, aclarar que si a través de esta lectura me propongo mostrar las construcciones identitarias de la modernidad brasileña (y la formulación no sólo parece, sino que es, de hecho, ambiciosa), no pretendo, sin embargo, presentar esas construcciones como “representaciones” ficcionales de algún contenido de verdad reconocible fuera de ellas. Por el contrario, tales construcciones no apuntan a revelar una esencia relativamente oculta, secreta, que se volvería más accesible cuanto más verdaderamente se la representara desde el punto de vista literario y analítico. Las construcciones identitarias a las que me refiero solamente buscan crear lazos sociales entre los sujetos, o entre ellos y las cosas; de modo tal que esas representaciones son, en suma, actos discursivos.

Comencemos entonces con el análisis de los lugares de construcción de subjetividades. En **Bom Crioulo**, ese lugar primordial (que, en rigor, es un campo de diferencias, un sistema de creencias y un campo de luchas entre concepciones de verdad) es el navío o, mejor, la corbeta.

La vieja y gloriosa corbeta -¡qué pena!- ¡ya ni siquiera recordaba el navío de otrora, sugestivamente pintoresco, idealmente festivo, como una galera de leyenda, blanca y leve en alta mar, acometiendo serena el córcovo de las olas!...

Era otra, bien otra con su casco negro, con sus velas sucias de moho, sin aquel espléndido aspecto guerrero que entusiasma a la gente en los buenos tiempos de “patescaría”⁵. Vista de lejos, en la infinita extensión azul, se diría, ahora, la sombra fantástica de un barco aventurero. Toda transformada, la vieja carcaza fluctuante, desde la blancura límpida de las velas hasta la primitiva pintura de la roda.

Sin embargo, ahí venía -esquife agorero- singlando las aguas de la patria, casi lúgubre en su marcha demorada: ahí venía, no ya como una enorme garza blanca como flecha en la líquida planicie, sino lenta, pesada, como si fuera un gran murciélago apocalíptico de alas abiertas sobre el mar...

Esa corbeta, contrariando la tradición, no tiene nombre. Sin embargo, ella misma señala el pasaje de lo **nefando**, aquello que no debe ser nombrado (*fari*=hablar), a lo **inefable**, aquello que no osa decir su nombre; o, en suma, el pasaje del vicio al gozo. Sucede, no obstante, que esa corbeta sin nombre distribuye a los diferentes, Amaro y Aleixo; pero no sólo a ellos, sino a los otros sujetos, y a todos juntos con sus diferendos, colocándolos en estado de latencia a través de una sutil diseminación onomástica. En efecto, en la primera edición de **Bom Crioulo**, un acento anómalo al final del primer párrafo (*córcovo* en lugar de *corcovo*), que puede -alternativamente- ser una errata tipográfica o una idiosincrasia del autor, eclipsa, en función de ese dislocamiento enfático irregular, la sílaba postónica, haciendo de *córcovo* -la corcova, joroba o corcovado- un cuervo (*corvo*) (un ave, un grajo, un parloteo, una errata⁶), condición alada que reaparece, justamente, casi enseñuida, al final del tercer párrafo, cuando la corbeta es metaforizada por “un gran murciélago apocalíptico de alas abiertas sobre el mar”. Por esos pocos datos levantados, vemos, en suma, cómo el propio lugar de la transgresión (la corbeta) se construye a la luz de un exceso y un dislocamiento (*córcovo*, *cuervo*, *murciélago*) y de una cierta

⁵ Término que deriva de “patesca” que, en la jerga de los marineros, designa al que se caracteriza por un gran apego por su profesión y per-

manece mucho tiempo a bordo (N. de la T.).

⁶ En portugués, la palabra “gralha” designa -como la palabra castellana “grajo”- tanto a un ave semejante al

cuervo como a la persona que habla mucho. Pero también tiene el significado de error tipográfico o errata, que no se incluye en la española (N. de la T.).

volatilidad o incluso volubilidad, cuyo vuelo (de cuervo o murciélago) no se limita a la singladura de la corbeta sino que se alimenta de la labilidad del deseo, “mariposa inoportuna”, supremo transporte que estimula “como un afrodisíaco milagroso, haciéndole renacer todas las fuerzas vivas del organismo genital” (p.143). Por lo tanto, no debe ser fortuito en esa diseminación de cuervos y murciélagos, que la primera caída de Aleixo, el grumete, casi transformada en naufragio, todavía junto con el padre, suceda “cerca de la isla de los **Ratones**” (p.50). Sea como fuere, no es mi intención proponer aquí una fenomenología de la percepción, asociando los hábitos noctur-

nos y alimenticios de esos animales a las prácticas desviantes de los protagonistas. Me interesa, por el momento, leer que la corbeta sin nombre tampoco tiene rumbo, ya que sus alas abiertas sobre el mar dejan ver el vuelo ciego de una pequeña rata, el *mus* ciego, y de otra rata no menos importante, la pequeña rata subcutánea, el *musculus*, que define precisamente al Bom Crioulo como “un formidable sistema de músculos”⁷. El hecho es que el lugar de la construcción de la identidad del Bom Crioulo es, en efecto, el lugar de un trabajo forzado. Bom crioulo no sólo es un esclavo: es esclavo del instinto. Volveré a esa idea. Subrayo, por ahora, un aspecto del trabajo esclavo que se asocia al servicio del navío. *Corbita* era, en latín, un navío de carga; y aunque no haya consenso respecto del origen alemán de la palabra francesa *corvette* (de donde deriva, entre otras, la portuguesa), tampoco está descartada la hipótesis latina difundida a partir de Sicilia. Aun así, es importante señalar que la corbeta es un navío de guerra, más armado que las antiguas naos y, sin embargo, más veloz que ellas, algo intermedio entre la fragata y el bergantín, con la doble función de **ataque** y **acompañamiento** de otros navíos. Metamorfoseada conforme a la época, la corbeta del Bom Crioulo,

vieja y gloriosa, nada tiene de la galera de leyenda, reducida ya a la “sombra fantástica de un barco aventurero”, que -en rigor- actualiza un segundo aspecto del pasaje de lo infame a lo inefable, esto es: el tránsito de aquello que todavía no habla, el *infans*, a aquello que nos habla y que todavía no es, lo **profético**. La vieja carcaza negra (Amaro), el grajo⁸ de este relato cuyo espíritu es “un pájaro agonizante” (p.39), es la profética imagen del infante Aleixo, la garza que singla “las aguas de la patria”, pero a la que le espera un final no menos apocalíptico. En consecuencia, la reversibilidad entre personajes genera, a su vez, reversibilidad de espacios. Así, el lugar de la transgresión en el mar es homólogo al lugar de la transgresión en tierra, un simple cuarto sobre una tienda “de negros de Angola”, en la calle de la Misericordia. Sin embargo, si el navío aún evoca glorias perdidas (un Brasil esclavista, cuya monarquía acaba de ser depuesta), el cuarto -mero “coto africano” (en portugués: *couto* o *coito* africano), oscuro (*couto*), pero barulento (*coito*) gracias a la “gritería de los negros” (p.67)- es una “especie de altillo” que “fue adquiriendo un aspecto nuevo de bazar hebreo, hinchándose de baratijas, llenándose de cajas vacías, caracoles groseros y otros accesorios ornamentales”

⁷ CAMINHA, Adolfo, **O Bom Crioulo**, 3 ed. Rio de Janeiro, Simões, 1956, p.18. Las citas siguientes remiten a esa edición. Y más adelante él es presentado “en una riquísima exhibi-

ción de músculos, los senos muy salientes, los omóplatos negros relucientes, un surco profundo y liso de arriba a abajo en el lomo” (p.21), “el rostro ancho de un prognatismo evi-

dente” (p.33), “la musculatura rígida” (p.131).

⁸ Ver nota 6 (N. de la T.).

(p.75), entre ellos, “un retrato del emperador, ya muy borroso, que había venido en la primera página de un periódico ilustrado sujeto con marcos de bambú” (p.88). Ese retrato no será una pieza poco importante en el escenario del naufragio final⁹ de ese cuarto-corbeta, pues el relato remarca que “el retrato del emperador, la cama de lona, los trastos de Bom Crioulo y del grumete, todo aquello que antes era el encanto de los dos amigos, había desaparecido” (p.146) finalmente, confirmando -de paso- la observación inicial, la del cuarto como “museo de cosas raras” (p.88). O sea que embarcaciones, insignias, retratos, todo finalmente converge, en la corbeta y en el cuarto, en mar y tierra, para resaltar su carácter de mercadería, del que ni siquiera escapa el grumete y mucho menos el Bom Crioulo. Singlar (como Aleixo), sangrar (como Amaro) son, a la vez, las acciones de la patria y del chicote, del coito y del gozo. Ambas prácticas (una política de la patria, una política del cuerpo) parecen ser el efecto de cruce entre la infamia y el poder. Ambas señalan el lugar de la construcción identitaria como “un museo de cosas raras”, destacándose entre ellas “el Bom Crioulo erotómano de la calle de la Misericordia, cayendo en éxtasis ante un efebo desnudo, como un salvaje del

Zanzíbar frente a un ídolo sagrado para el fetichismo africano” (p.134); lo que nos lleva a constatar el carácter paradójico del amar de Amaro y de la propia nación en tránsito, vista como museo de hechizos. Así, la representación del criollo como erotómano alude en filigrana a los criollos eterómanos que más tarde reencontraremos en **A alma encantadora das ruas (El alma encantadora de las calles)**, más específicamente “en las casas de la calle de la Alfândega, Núncio y Senhor dos Passos, (donde) existen hechicerías extrañas a plena luz, y el tatuaje cubre la piel de los hombres como amuletos”¹⁰.

Hagamos aquí un paréntesis. En esos relatos se busca, con ahínco, algo concreto en que amarrar el vínculo social. Sin embargo, aunque esa identidad se materialice de hecho, en tanto presencia de una ausencia (en Aleixo, por ejemplo, el grado cero de una identidad blanca, europea), el otro fetiche en que ella se espeja remite continuamente a algo más allá de él mismo, a algo que no puede ser poseído cabalmente. Obsérvese, *en passant* -y el dato no carece de relevancia- que el propio concepto de fetiche (vinculado no sólo a la economía como aspecto ilusorio de la mercadería, en Marx; sino también a la pulsión como sobredeterminación de la vida psíquica, a partir de Freud) deriva de una paradoja análoga, una paradoja -dicho sea de paso- de la lengua portuguesa. Ya en **Du culte des dieux fetiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie** (1760), ese crítico libertino que fue Charles de Brosses llegó a imaginar que **fetiche** derivaba de la raíz latina de *fatum, fari, fanum*; pero aunque hoy sepamos que deriva de *factitius*, artificial, eso no invalida la comprensión de que el discurso se vincula al sacrificio y a la dádiva, ya que *facere* es, diríamos -si no fuera **de hecho** abusivo-, hacer un

⁹ Viene al caso observar que Bom Crioulo desdena a un oficial británico, comandante del crucero Ironside, “muy parecido al rey Guillermo de Alemania” (p.62), para él sólo un

“inglés bruto!”, juicio que no oculta la crítica a la férrea política expansionista del emperador alemán y de su ministro, el conde Bismarck.

¹⁰ RIO, João do (seudónimo de Paulo

Barreto), **A alma encantadora das ruas (El alma encantadora de las calles)**, Rio de Janeiro, Simões, 1951, p. 45.

sacrificio, hacer un trabajo y, en ese sentido, todo lo que es ficticio se inscribe en la esfera religiosa. Como percibieron Wagner, Mallarmé y toda la tradición nietzscheana. Y como, en el Brasil *belle époque*, profundizará João do Rio con **As religiões do Rio** (Las religiones de Río), falsificación del coto (*couto*) africano, opuesta al lado volátil y etéreo de la estetización wildeana de la vida moderna. En resumen, la corbeta anómala y anónima, verdadero museo de cosas raras del Brasil republicano, singla y sangra *l'inconnu* a la manera de un diabólico barco ebrio ya fetichizado.

Pero lo que cabe registrar aquí, como dato fundamental de esa identidad fetichizada, es la doble articulación que regula a la vez la economía y el deseo. El salvaje de Zanzibar, extasiado frente al fetiche, se presenta ante nuestros ojos como una “figura colosal de cafre” (p.18). Consigno sólo superficialmente que la paradoja antes considerada fetiche se desdobra ahora en *kolossós*, instancia articuladora entre vivos y muertos, como demostró en sus análisis Jean-Pierre Vernant. Pero ahora prefiero concentrarme (por un instante solamente) en la figura del cafre, que tiene una referencia plástica muy concreta: **La radeau de la Meduse** (1819). Como se sabe, en ese cuadro Géricault intentó un acercamiento al tema abolicionista para el cual proyectaba un gran lienzo, **La Traite des**

Nègres. El episodio de ese naufragio frente a las costas de Senegal (1816) remite a Brasil, no sólo en sus aspectos económicos de tráfico esclavo, sino también al generar visiones colonialistas de la historia, como el relato de sobrevivientes de La Meduse como Alexandre Corréard, o de contemporáneos de ésta como Flaubert¹¹, sacándole a ese negro de espaldas anchas (un cafre que aguanta el peso de la balsa a la deriva) todo protagonismo en la acción de salvataje. En otras palabras: la figura del cafre es colosal porque requiere la fuerza del músculo (lo vivo); pero para ello necesita estar contenida en la nada de un mus ciego (lo muerto). El cafre no puede salir a la luz ni puede dar a luz. No puede cruzarse o, mejor, su cruzamiento (fetichista, con Aleixo) no puede tener descendencia, no puede tener nombre. Es ficticio e infame. Sería erróneo leer esta novela como mero relato intimista en el que todo “gira alrededor del sexo; y sobre todo de las depravaciones del sexo”, como juzgaba Valdemar Calvancanti. El fondo histórico de **Bom Crioulo** es bien preciso en sus referencias a la Guerra del Paraguay, a la esclavitud no deseada de Amaro y a su frustrado deseo de recibir los favores del comandante Albuquerque, “hidalgo [que] se decía amigo de todo marinero robusto; excelente educador de la juventud, perfecto caballero en el trato ameno y seve-

ro” (p.31), ficcionalización -tal vez- del comandante Saldanha da Gama, bajo cuyas órdenes Adolfo Caminha sirvió de hecho. Se diseña, en todo caso, un cuadro verosímil y cruzado de las políticas del cuerpo y de las políticas de la patria, del régimen de la tierra y del régimen de la guerra. En ese sentido, la idealización del *etnos* europeo -complementaria a la condena del negro Amaro- es otro elemento crucial, ya que Aleixo es catarinense, “hijo de una pobre familia de pescadores” (p.35), “un pobre chico de la costa” (p.76), positividad sólo relativizada por su total inadaptación a la hostilidad local, que exige implícitamente una violencia innegable. Recuérdese, al respecto, que Aleixo es, en rigor, esclavo de Amaro, lo que lo vuelve “una mujer frívola que proponía cuanta extravagancia

¹¹ Cf. LESTRINGANT, Frank, **Le cannibale. Grandeur et décadence**, Paris, Perrin 1994, pp. 29-30.

cia le venía a la imaginación” (p.77). No estamos lejos de la tensión entre Lentz y Milkau (determinismo y pluralismo) que leemos en **Canaã** (1902), de Graça Aranha. Pero es importante que se diga, contrariamente a cualquier idealización agraria, que a ese escenario de violencia que venimos trazando -violencia de la migración, violencia de la explotación, violencia de la propia reclusión- la máquina no le es ajena. El desenlace de la narrativa se acelera precisamente a partir del momento en que Amaro pasa a trabajar en otro navío -“uno de acero, muy conocido por su maquinaria complicada y por su formidable artillería; bello conjunto de fuer-

zas navales, que hacía de ese acoirazado uno de los más poderosos del mundo” (p.84)-; máquina de guerra irrefrenable que se equilibra con otras que, de hecho, paran cuando Aleixo cae muerto: los tranvías de la calle de la Misericordia, o incluso, con aquel crucero en el que Caminha viaja “a la inauguración de la exposición internacional americana, donde el **Almirante Barroso** debía figurar como legítimo y admirable producto de la industria naval brasileña tan poco conocida en el extranjero” (**No países ianques [En el país de los yanquis]**, 1894). A través de la máquina, la violencia subraya otro tipo de pasaje, el último que atribuimos a estos relatos de reclusión. Ellos marcan el fin de los asesinatos aislados y el inicio de los genocidios, de los que Canudos o la Triple Alianza son sólo meros preámbulos y cuya expansión fue afianzada por el armamentismo militar posterior.

Señalé, no hace mucho, cierta afinidad connatural entre **Bom Crioulo** y **Le radeau de la Méduse**. Sin embargo, no debe creerse que esa complicidad puede ser decodificada linealmente como misoginia. Críticos de arte como Charles Clément no dejaron de subrayar que Géricault nunca representó a la mujer; pero otros

críticos interpretan esa ausencia como desafío posfeminista, esto es, el de un feminismo sin mujer. A partir de las contribuciones de historiadores sociales como Lynn Hunt (**Politics, Culture and Class in the French Revolution**, 1984) o Peter Brook (“The Revolutionary Body”, 1991), se hace más fácil entender cómo la presencia revolucionaria femenina (ya en la forma equilibrada de David, ya en la alegórica de Delacroix) exige un tropo que se cierre en sí mismo, al tiempo que la agonística figuración del deseo en Géricault no cesa de colocar desafíos a la interpretación (el del cuerpo del hombre como cuerpo supliciado o mutilado es sólo uno de ellos). Es lo que afirma Linda Nochlin, para quien la ausencia del cuerpo femenino en la obra de Géricault constituye un gesto afirmativo, “a positive intervention within the dominant discourse”¹², lo que, en última instancia, muestra que toda crítica de la representación es de carácter dual.

Sería largo y ciertamente enojoso (y escaparía a los límites de este análisis) mostrar de qué modo se verifican otras dualidades, tales como el pasaje de la juventud a la madurez, de la colonia al mercado y del pequeño crimen a la muerte a gran escala en otros textos de la

¹² “Degas, Seurat and finally, Géricault seem to have made out the most interesting cases for feminine representation in the nineteenth century -not those apparent admirers and idealizers of them, Ingres and Renoir. In the nineteenth century, with its increasingly commodified

system of representation of the female body, a body disempowered, objectified, pacified or prettified exaggeratedly sexualized or purified, Géricault’s banishment or marginalization of women, like his representation of other oppressed groups -the poor or blacks or the

insane- assumes the position of positive intervention within the dominant discourse”. Cf. NOCHLIN, Linda, *Géricault, or the absence of women*, **October** 68, New York, Spring, 1994, pp. 45-59.

figuras de geometría incineradas, aparatos de cosmografía partidos, enormes mapas murales en tiras, quemados, mancillados, vísceras dispersas de las lecciones de anatomía, grabados quebrados de la historia santa en cuadros, cronologías de la historia patria, ilustraciones zoológicas, preceptos morales por el piso de ladrillo, como enseñanzas perdidas, globos terrestres pisoteados, globos terrestres resquebrajados; goma, chamusquina encima de todo; despojos negros de la vida, de la historia, de la creencia tradicional, de la vegetación de otro tiempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de una astronomía muerta, soles de oro destronados e incinerados...

Él, como un dios caipora¹³, triste, sobre el desastre universal de su obra.¹⁴

Sólo un fetiche puede hilar la historia universal del desastre. Sólo un súbito e inesperado dios *caipora*, colosal, hila, en sentido de urdir, tramar, maquinar; pero también fía (confía, abona, afianza) una historia universal narrada a partir del desastre. Ahí, finalmente, el doble fetiche adquiere el aspecto simultáneo de máquina narrativa y de gasto social; ya que en él el relato de reclusión no nos presenta un discurso sobre el lazo, sino una historia narrada en su ausencia, un lazo (amoroso, social) vivido en su deflación, su desfloración, su muerte. Ese pormenor nos sirve para

introducir una diferencia en la serie considerada, en relación con el problema de la satisfacción. Podría decirse, esquemáticamente, que aun agrupados como relatos de reclusión, los dos relatos difieren. **Bom crioulo** se alinea con el instinto, en tanto **O Ateneu** postula la institución. Caminha parece colocar toda la energía fuera de lo social (en el músculo) para despojar a lo social de toda espontaneidad, reducido como está a una mera limitación contractual. Pompéia, a su vez, valoriza negativamente las necesidades para resaltar los aspectos creativos e inventivos de lo social que, en su caso, revelan medios originales de satisfacer un concepto móvil de lo bello. A partir de la doble moralidad bergsonianiana (cuya fuente, evidentemente, está en Proust), el primer Deleuze¹⁵ ya percibía que cuanto más perfecto y confiable en su dominio es el instinto, menos característico y más irreductible se presenta a nuestros ojos; a la vez que cuanto más perfectible se muestra -y, por lo tanto, imperfecto o poco fiable en su naturaleza-, más sujeto está al mutuo juego del relato y de la dádiva y, en consecuencia, más reclama de nuestro entendimiento. Cuando el modernismo fue convocado (no sólo en la búsqueda de modernidad, a la que tanto **Bom Crioulo** como **O Ateneu** representan, sino en el cuestionamiento al propio

serie. Básteme, en esta ocasión, aislar un elemento, en el que la duplicidad (del kolossós y del fetiche) destaca la representación del poder mutante y esquivo.

Aristarco, alter ego del Emperador en el universo de **O Ateneu**, el justiciero, el censor ubicuo, el que vigila, el Napoleón de los Alpes, el dios, en fin, de ese relato de reclusión, es también un fetiche *de profundis* que contempla otro museo de cosas raras, que -en rigor- es el mismo, duplicando así la acción del grabado desvaído del mismo don Pedro, en el cuarto abyecto de la calle de la Misericordia. Recordemos el fin apocalíptico, a lo Canudos, del relato de Raul Pompéia, en el que Aristarco se ve cercado por

¹³ "Caipora" es un ente fantástico que trae infelicidad o mala suerte a quien lo ve, y designa - por extensión- a la persona que tiene o da mala suerte (N. de la T.).

¹⁴ POMPÉIA, RAUL, **O Atheneu**, Rio de Janeiro, Tip. da Gazeta de Notícias, 1888, p. 367.

¹⁵ DELEUZE, Gilles, *Instinto e instituições* en ESCOBAR, Carlos

Henrique de (org.), **Dossier Deleuze**, Rio de Janeiro, Hólón Editorial, 1991, pp. 134-7.

modernismo suscitado por la relectura de esos textos), quedaron expuestos los propios límites de la institución literaria, ese fetiche o kolossós aparentemente inquebrantable. Valdemar Calvancanti, uno de los pocos críticos de **Bom Crioulo**, da prueba de ello. Crítico literario que actúa en Río, en **O Jornal**, cercano a los regionalistas nordestinos (José Lins do Rego, Graciliano Ramos) y del PC Brasileño, Valdemar Calvancanti (inspirado en una narración de Osório César), rescata y exalta la experiencia libertaria de auténticos reclusos, los alienados de Juquerí, que preparan su fuga.

Fue en 1924, en la época de la revuelta paulista. Los locos armaban el plan de evasión con absoluta precisión de detalles y con riguroso sigilo. Se distribuyeron las tareas y las ejecutaron con la mayor seguridad.

Obra de locos, bajo la dirección de un loco, fue un puente construido sobre determinado tramo del río Juquerí. Como también fue obra de locos la Charanga Hebefrénica, banda de música que se organizó en el Hospital de Juquerí, compuesta enteramente de alienados, bajo la dirección de uno de ellos, filósofo excéntrico y conocedor de la materia, y la regencia de otro, compositor y pistonista. Buenos ejecutantes muchos de ellos, tocaban todo de memoria. Si uno de ellos

entraba en crisis en plena audición, los otros no interrumpían la partitura y continuaban tocando tranquilamente, como si nada hubiera sucedido. Su repertorio incluía el “Doblado Saboya”, creación del enfermo del bombardino, de origen italiano, que se decía príncipe, hermano del antiguo rey de Italia. Y lo insólito es que, en determinados pasajes del doblado, los músicos hacían una pausa y gritaban al mismo tiempo: “¡Viva Saboya!”¹⁶.

Sin embargo, cuando el crítico tuvo que estimar la revuelta ficcional de **Bom Crioulo**, el rígido juicio stalinista se hizo oír y la condena sonó inequívoca:

No le aconsejo a nadie, por lo tanto, la lectura de esta novela: la considero demasiado corrosiva, no tanto por las cosas que expresamente encierra, como -principalmente- por el tenor de pesimismo que contiene. Es un libro sombrío: una historia sombría, algunos hombres sombríos, una vida sombría.

Sin duda, el realismo implícito en el juicio de Calvancanti exigía una estatura moralizante y ejemplar, colosal, ajena a la obra de Caminha, en la que “los hombres acaban reducidos y, en última instancia, falsificados; porque la vida, en realidad, no admite -bajo ningún costo- esas mistificaciones, mucho

menos cuando no están hechas con extraordinario talento creador”¹⁷. Sólo autores, personajes y hasta lectores fetichizados son capaces de sostener la oposición entre sujeto y objetos de estatura colosal.

En cuanto a **O Ateneu**, todos recordamos el dictamen de Mário de Andrade: “Inconcientemente, Raul Pompéia fue la última y postrera expresión legítima del barroco entre nosotros”; y, aun elogian-do su eventual belleza estridente, el embalsamador de pájaros no logró disimular cuánto lo incomodaba, evidentemente, el carácter rebelde del autor. “Es siempre aquella concepción pesimista del hombre-bestia, dominado por el mal, incapaz de vencer sus bajos instin-

¹⁶ CAVALCANTI, Valdemar, *Revistas das revistas. Literatura*, 1. Rio de Janeiro, septiembre 1946, p. 74.

¹⁷ IDEM, *O enjeitado Adolfo Caminha (El rechazado Adolfo Caminha)* en Holanda, Aurélio Buarque de (org.),

O romance brasileiro (de 1752 a 1930), Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1952, p. 189. El volumen reúne un conjunto de ensayos publicados por la *Revista do Brasil* en 1941, entre ellos, el estudio de Mário de Andrade

sobre **O Ateneu**. Para una lectura contemporánea de **Bom Crioulo**, ver COSTA, Jurnadir Freire, **A inocência e o vício**. 2. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1992, pp. 13-57.

tos -reflejo en el arte de las doctrinas evolucionistas. Es siempre aquella exageración inconciente y grave de las manifestaciones destructivas del ser, basada en una psicología del terror, que concibe a los hombres como bestias e ignora 'la parte ángel'. Es siempre aquella crítica apasionada y deformadora de las formas sociales inadaptadas e infamantes que, contrastando románticamente con el pesimismo evolucionista, cree en la mejoría

del ser y en un futuro mundo ideal, nuevo avatar de romanticismo que sólo sustituye la imagen lírica y sentimental por las imágenes igualmente sentimentales de lo abyecto.”¹⁸

En sutil condensación, el juicio de Mário de Andrade parte de la defensa del racionalismo (el arte, por más sincero y confesional, por más virilmente combativo que sea, jamás deberá olvidar la existencia

de su coturno”) para asociarla a la restricción antibarroca, en vías de secuestro, que atribuye esa opción por la **parte maldita**¹⁹ a determinaciones psíquicas individuales (“es posible que él arrastre consigo algún secreto malo, una tara, una desgracia íntima respecto de la cual jamás tuvo fuerzas para aceptar lealmente”). Se define, así, un modernismo diurno, contrario a la línea acéfalo-deconstructiva en curso en la Europa de la guerra que, precisa-

¹⁸ ANDRADE, Mário de, **Aspectos da literatura brasileira**. 4. São Paulo, Martins, 1972, pp.173-184.

¹⁹ Se sabe que la cuestión homosexual perturbaba a Mário de Andrade. Llamado “Miss Brasil” por Oswald - causa aparente de la ruptura entre ambos escritores-, Mário de Andrade escribe en una crónica del **Diário Nacional** -precisamente titulada *Miss Brasil*- que “un concurso de belleza es una forma más de secuestro, o antes, de derivativo, de sublimación”. Por esa época -1929- Mário empieza con sus lecturas sobre el tema: la **Psychologie Homosexuelle**, de Hesnard; **Le problème de Rimbaud, poète maudit**, de Marcel Coulon; el **Corydon** gideano, pero también **L'Anti-Corydon**, de François Nazier; **Le Troisième Sexe**, de Willy; o, más cerca de la redacción del ensayo sobre Pompéia, un texto de Gregorio Marañón sobre educación sexual y diferenciación sexual, uno de los **Tres ensayos sobre la vida sexual**. Al respecto, en carta a Rosário Fusco (5 de junio de 1934) el escritor confiesa que en la época de la redacción de **Macunaíma**, tuvo una experiencia (que llegó a pensar en ficcionalizar “en el café con Chico

Antônio”, aprovechamiento sólo parcial y dislocado) que le había revelado su pansexualismo; pero que hoy podemos leer desde otra perspectiva. Es un auténtico romance de letra, donde vida/muerte, Chico Antônio/Orfeu, Chico Antônio/Demo, Chico Antônio/Mário se traban en doble abrazo, abierto pero particular (en el árbol) y secuestrado aunque universal (en el corresponsal). “Ocurrió que un día de gran calor, de mucho sol, estando junto a un tronco admirable que me daba sombra, comencé a pasarle la mano, por puro placer; y al ir intensificándose ese placer, tuve una debilidad, apoyé el rostro en el tronco, y sólo entonces tomé conciencia de una realidad que en un primer momento me deslumbró y me gustó. Sólo continué en la aventura descubierta el tiempo necesario para analizarme, o mejor, para tomar conciencia absoluta de lo que me estaba pasando. Ni siquiera después pude analizarme; pero la entera esencia de mi ser se rehúsa a ver en el hecho una perversión siquiera momentánea, o un efecto indirecto de alguna larga continencia, que no existía. Pero hoy sé que estaría en condiciones de tener relaciones con

árboles, y que incluso me descubro preferencias entre ellos. No estoy bromeando y ni siquiera podría avergonzarme de ser así. Si acepto eso como fuere, incluso como horrenda perversión, no lo sé, no tengo elementos morales ni religiosos que me permitan llamar perversión a lo que me da esta maravillosa comunión y sublime capacidad de comprender todo y a todos, que hace que todos los que en horas difíciles se me acercan salgan cada vez más fortalecidos. No consolados, porque yo le tengo horror a lo que cristianamente llaman consuelo, me parece cobarde el consuelo en tanto conformidad, pero así más universales. A fin de cuentas, ¿no será esta manera de ser mía el secreto completo, decisivo para mi felicidad, y no las doctrinas que aparentemente me dan la razón para ser feliz? No lo sé, no logro saberlo; lo sabría tal vez si me analizara más detenidamente, pero no tengo tiempo, ciao, un abrazo.” Antonio Callado recordó este episodio justamente en su última entrevista (**Folha de São Paulo**, 25 de enero de 1997); valga esta cita como homenaje.

mente, colocará a la literatura en el lugar del secreto (el porvenir, el desastre), de la tara (el don), del exceso y del agotamiento. La (no) verdad de la literatura, su secreto, nos dice Derrida, es aquello que la ficción literaria nos dice del secreto; pero es también un secreto cuya posibilidad fía la propia posibilidad de la literatura. Un secreto de tres dimensiones: el secreto como cosa pensada, el secreto como técnica, el secreto colocado más allá de la tara tridimensional de la propia verdad de esas verdades. En ese secreto o entre-lugar se hila un conjunto de ficciones de reclusión que, a través de una arqueología del gusto, reabren hoy la cuestión de lo moderno y liberan ese secreto largamente secuestrado sin ceder -no obstante- a dos seducciones homólogas: la de pensar en la trascendencia del secreto (lo que supone la lógica excluyente de sujeto vs. objeto) o la de reinscribir las múltiples formas del secreto bajo una rúbrica no domesticada (lo que, en rigor, escamotea la posibilidad de cualquier tipo de universalidad y, en última instancia, hace proliferar subjetividades meramente diferenciales). Deleuze supo reconocer ese peligro e identificarlo con las representaciones del **alma**

bella que supone que en el mundo sólo hay diferencias, reconciliables y vinculables entre sí y alejadas de cualquier lucha cruenta, instancias diferentes aunque no antagónicas. No era otra la representación de las subjetividades en una época que se soñó **bella** y cuyos efectos aún llegan hasta nosotros. Al respecto, cabe registrar la pertinente observación de Anthony Giddens:

La democracia no es suficiente. La política de emancipación es una política de sistemas internamente referenciales de la modernidad. Está orientada al control del poder distributivo y no puede enfrentarse con el poder en su aspecto generador. Deja de lado la mayoría de las cuestiones suscitadas por el secuestro de la experiencia. La sexualidad tiene la enorme importancia que exhibe en la civilización moderna porque es un punto de contacto con todo aquello a lo que se renunció por la seguridad técnica que la vida cotidiana nos ofrece. Su asociación con la muerte vino a ser tan sorprendente para nosotros y casi tan impensable, como evidente se hizo su relación con la vida. La sexualidad se vio aprisionada, así, en una búsqueda de identidad que la propia actividad sexual sólo puede satisfacer temporalmente.²⁰

²⁰ GIDDENS, Anthony, **The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love & Eroticism in Modern Societies**, London, 1992.