

caracol 23

Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro.” “...Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro.” “...Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro.”

Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano Americana, FELCH-USP

caracol 23

caracol 23

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Capa: *Discurso de Caracas*, 1999

Roberto Bolaño

USP – Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula T. Megiani

Departamento de Letras Modernas

Chefe de departamento: Adrián Pablo Fanjul

Editora-chefe

Profa. Dra. Margareth dos Santos, Universidade de São Paulo

Organizadores do Dossiê

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson, Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Alejandra Bottinelli Wolleter, Universidad de Chile

Comitê Editorial

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo, Universidad Ca' Foscari de Venezia, Italia

Profa. Dra. Adriana Kanzevolsky, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Diego Santos Sánchez, Universidad de Alcalá, España

Prof. Dr. Edgardo Dobry, Universitat de Barcelona, Espanha

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Javier Lluch-Prats, Universitat de València, Espanha
Prof. Dra. Valeria de Marco, Universidade de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dr. Julio Ramos, University of California, Berkeley, Estados Unidos
Prof. Dr. Graciela Foglia, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Rosa Yokota, Universidade de São Carlos, Brasil
Prof. Dr. Judith Podlubne, Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Conselho Editorial

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França
Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile
Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha
Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha
Aurelia González, Colegio de México, México
Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha
Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México
Davi Arrigucci, Universidade de São Paulo, Brasil
Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos
Inés Fernández Ordoñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Jorge Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil
Juana Liceras, University of Ottawa, Canadá
María de la Concepción Piñero Valverde, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos
Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Neide Therezinha Maia González, Universidade de São Paulo, Brasil

Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha
Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha
Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil
Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América
Silvana Serrani Infante, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Stella Tagnin, Universidade de São Paulo, Brasil
Valquiria Wey, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Monitores

Bruno Souza de Oliveira, Universidade de São Paulo
Gislene Figueira Severino, Universidade de São Paulo

Colaboradora

Mayra Moreyra Carvalho

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, CEP: 05508-900 | São Paulo (SP), Brasil

Tel.: (55 11) 3091-4503

e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol

www.facebook.com/caracolrev

www.instagram.com/revistacaracol

www.twitter.com/revista_caracol

SUMÁRIO

DIÁLOGOS DE IDA Y DE VUELTA: BRASIL Y CHILE/CHILE Y BRASIL

16 Apresentação

DOSSIÊ: CULTURA E POLÍTICA NAS RELAÇÕES BRASIL-CHILE/CHILE-BRASIL

Os anos CEPAL-FLACSO no Chile dos sessenta

34 Participação de Maria Hermínia Tavares

44 Participação de Rodrigo Baño

54 Participação de Fernando Henrique Cardoso

História Cultural e Política

70 Brasil e Chile: uma história comparada de golpes, autoritarismo e democracia

Alberto Aggio

92 Leer la sociedad a través del cordel: dos casos

Ana Pizarro

114 Poesía comprometida y palabra-acción en los sesenta: las poéticas cruzadas de Thiago de Mello y Violeta Parra

Paula Miranda Herrera

142 La “Imagen de Brasil” por Thiago de Mello y Carolina María de Jesús

SUMMARY

TWO-WAY DIALOGUES: BRAZIL AND CHILE/CHILE AND BRAZIL

16 Presentation

DOSSIER – CULTURE AND POLITICS IN BRAZIL-CHILE/ CHILE-BRAZIL RELATIONS

The CEPAL-FLACSO years in 1960s' Chile

34 Maria Hermínia Tavares's participation

44 Rodrigo Baño's participation

54 Fernando Henrique Cardoso's participation

Cultural and Politics History

70 Brazil and Chile: a comparative history of coups, authoritarianism,
and democracy

Alberto Aggio

92 Reading society through cordel: two cases

Ana Pizarro

114 Committed poetry and actionword in the sixties: the crossed
poetics of Thiago de Mello and Violeta Parra

Paula Miranda Herrera

142 The “Brazilian view” by Thiago de Mello and Maria Carolina de

en los Encuentros de Escritores de la Universidad de Concepción,
Chile (1962)

Cristián Cisternas Cruz

- 166 Ensaíos sobre o limiar entre a vida e a morte – notas a respeito de
Diamela Eltit e Jeanne-Marie Gagnebin

Jaime Ginzburg

Literatura e Crítica literária

- 186 Joaquín Edwards Bello: “Yo me comí la revolución con todos mis sentidos”

Raúl Antelo

- 226 La diferencia de Antonio Candido

Grínor Rojo

- 252 Transcrítica: um experimento para João Gilberto Noll e Pedro
Lemebel

Luis Alberto Brandão

- 268 Diálogos entre la novela chilena y brasileña actual: una lectura de *De
mim já nem se lembra* y *Chilean Electric*

Matías Rebolledo

O cinema de Jorge Durán

- 294 *Romance policial*: el deber de memoria y el cine de género acerca de
la dictadura chilena

Ignacio del Valle Dávila

Jesús in the 1962 International Writers Meeting at the Universidad de Concepción, Chile

Cristián Cisternas Cruz

166 Essays on the threshold between life and death – notes on Diamela Eltit and Jeanne-Marie Gagnebin

Jaime Ginzburg

Literature and Literary Criticism

186 Joaquín Edwards Bello: “I swallowed the revolution with all my heart”

Raúl Antelo

226 The difference of Antonio Candido

Grínor Rojo

252 Transcriticism: an experiment for João Gilberto Noll and Pedro Lemebel

Luis Alberto Brandão

268 Dialogues between Chilean and Brazilian contemporary novel: A lecture on *De mim já nem se lembra* and *Chilean Electric*

Matías Rebolledo

The Jorge Durán's cinema

294 *Romance policial*: Memory's Duty and Film Genre about the Chilean dictatorship

Ignacio del Valle Dávila

- 334 O *'Bildungsfilm'* de Jorge Durán: um cinema nômade entre Brasil e Chile. Entrevista con Jorge Durán
Alejandra Bottinelli Wolleter
Laura Janina Hosiasson

VÁRIA

- 368 *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit: un libro *ready-made*
Marina Cecilia Ríos
- 388 La escucha como modo de habitar el campo cultural. A propósito de María Moreno y Pedro Lemebel
Julieta Viu Adagio
- 412 *Taltal* de Bosco Cayo Israel. La rebelión como superación del duelo
Mauricio Ostria González
Patricia Henríquez Puentes

RESENHAS

- 438 *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/ apropiación de menores en España y Argentina*. Luz C. Souto. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2019, 382 pp.
El expolio de la memoria
Alba Murillo Espí

- 334 The Jorge Durán's *'Bildungsfilm'*: a nomad cinema between Brazil and Chile. Interview with Jorge Durán
Alejandra Bottinelli Wolleter
Laura Janina Hosiasson

VARIA

- 368 *Impuesto a la carne* by Diamela Eltit: a ready-made book
Marina Cecilia Ríos
- 388 Listening as a way of inhabiting the cultural field. In regard of María Moreno and Pedro Lemebel
Julieta Viu Adagio
- 412 Bosco Cayo Israel's *Taltal*. The rebellion as overcoming grief
Mauricio Ostría González
Patricia Henríquez Puentes

BOOK REVIEW

- 438 *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/ apropiación de menores en España y Argentina*. Luz C. Souto. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2019, 382 pp.
El expolio de la memoria
Alba Murillo Espí

DIÁLOGOS DE IDA Y DE VUELTA:
BRASIL Y CHILE/CHILE Y BRASIL

TWO-WAY DIALOGUES: BRAZIL AND
CHILE/CHILE AND BRAZIL

Apresentação

Presentation



Figura 1 – Fotografia de Rafael Peixoto del mural de la artista plástica Karine Guerra, confeccionado especialmente para el evento de agosto de 2019, en CPF-SESC de São Paulo

Fuente: acervo de la artista

Entre los días 19 y 20 de agosto de 2019 tuvo lugar en São Paulo el primer “Simposio de Relaciones Brasil-Chile: Cultura y política”, organizado por el Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (LELEHA), en conjunto con la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y en colaboración con el Centro de Pesquisa e Formação del Serviço Social de Comércio, SESC, del Estado de São Paulo, que cedió sus instalaciones y patrocinó en gran medida la materialización del evento.

Este dossier **Cultura e Política nas relações Brasil-Chile/Chile-Brasil**, surge del deseo de registrar y expandir las discusiones que se llevaron a cabo durante esos dos días en que académicos, intelectuales y artistas de ambos países se reunieron para intercambiar ideas, compartir experiencias y vislumbrar futuros sobre cultura y política en la región, a partir de las perspectivas brasileña y chilena.

Desde la colonia y hasta avanzado el siglo XIX, podríamos decir, junto con Ana Pizarro, que los vínculos entre las áreas hispana y lusitana fueron

mediados por la ecuación vertical metrópoli-colonia, como ella comenta a partir de su lectura de *As cartas chilenas* de Tomás Antonio Gonzaga, escritas en el siglo XVIII:

No hay efectivamente ninguna referencia histórica concreta a Chile. Como en Montesquieu, el autor recurrió a un lugar cuya imagen aparece en el marco de la lejanía y el exotismo, pero en el del interés por el mundo hispano en la metrópoli de la época. As cartas chilenas ponen en evidencia el distanciamiento que en el siglo XVIII existe entre el Brasil y sus vecinos hispanohablantes [...] Todo parece quedar en la relas de los comportamientos metrópoli-colonia del periodo: los vínculos son verticales, directos con ella, las relaciones horizontales son prácticamente inexistentes.¹

Si dentro del imaginario brasileño del siglo XVIII la América hispánica era un exotismo, del lado hispano las cosas no fueron muy diferentes. En efecto, y a pesar de la abigarrada composición de las regiones latinoamericanas, primó hasta hace muy poco la noción de una América continental hispana e indígena, con oclusión de los espacios caribeño y brasileño, que tendió a perder de vista también las diversidades que expresan no solo otras identidades “latinas” o de origen europeo, sino también las afrodescendientes y, sobre todo, “las culturas de *entre lugar*, [esos] campos porosos en la negociación y en el desarraigo.”²

El conjunto de ensayistas que aquí se reúnen ha venido trabajando justamente en el sentido de una perspectiva inclusiva que se viene dibujando desde hace algún tiempo y con mayor nitidez, a partir, entre otros, de los diálogos entre

1 Ana, Pizarro. “Hispanoamérica y Brasil: Encuentros, desencuentros, vacíos”. In: *Acta Literaria*, 29, 2004, 114-15.

2 Ana Pizarro. *El Sur y los trópicos: Ensayos de cultura latinoamericana*. In: *Cuadernos de América sin nombre*, N°10, 2004, 193-213.

Antonio Candido y Ángel Rama³, y que en este dossier se detienen en particular sobre las relaciones del Brasil con Chile y de Chile con el Brasil.

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, esos diálogos⁴ han ido diseñando un arco de aproximaciones “horizontales” que, aunque menos frecuentes de lo que pudieron haber sido, muestran que, más allá de las relaciones oficiales y oficiosas, han sido por lo general fraternas y de mutua admiración (el hecho de no mediar fronteras geográficas entre ambos países habrá contribuido). Ese arco podría remontarse a la relación de amistad entre Machado de Assis y Guillermo Blest Gana, el poeta romántico, hermano del novelista Alberto, que ocupó la representación diplomática de Chile en Brasil entre 1866 hasta 1876. Su afinidad con Machado de Assis queda registrada en más de una carta, en poemas traducidos y también en las palabras de afecto y de admiración que el escritor brasileño le prodigó en una crónica de 1876, por ocasión de su partida: “...*sempre digo que [o Chile] nos levou um amigo velho, que nos amava e a quem amávamos como êle merecia. Blest Gana costumava dizer, nas horas de bom humor, que era poeta de vocação e diplomata de ocasião. Era injusto consigo mesmo; a vocação era igual em ambos os ramos...*(sic).”⁵. En la década siguiente y al calor de la guerra entre Chile, Bolivia y Perú, el Vizconde de Taunay realizaba una traducción crítica de la primera parte de *La Historia de la Guerra del Pacífico*, publicada en París por el historiador Diego Barros Arana en 1881. El novelista e

3 Registrados en parte a través de la correspondencia reunida en *Conversa cortada. A correspondência entre Antonio Candido e Angel Rama. O esboço de um projeto latinoamericano*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2018.

4 Diálogos que se remontan a 1836, cuando se establecieron las relaciones diplomáticas entre ambos países.

5 Assis, Machado de. “História de 15 dias” (1º de julho de 1876) In: *Obra Completa* III, Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, 337.

historiador brasileño veía en la saga heroica del relato de Arana, un ejemplo a ser seguido por el Brasil monárquico, como se lee en la introducción a su libro, con un evidente enfoque parcial en favor de los chilenos que ya se deja observar en el subtítulo, “Chile versus Perú e Bolivia”:

Para o pensador brasileiro resultam sem duvida da leitura d'esse livro muitos motivos de reflexão e não poucos ensinamentos, enxergando entre o Brasil e o Chile varios pontos de similitude e de contacto, que vão sendo devidamente apreciados e se apresentam ao seu espirito, á medida que se explanam os acontecimentos d'essa contenda, provocada pela arrogancia e inconsideração de vizinhos invejosos e turbulentos (sic)⁶.

Ya en umbrales del siglo siguiente, en 1910, el muy joven y anarquista escritor Joaquín Edwards Bello llegaba al Brasil, huyendo del escándalo que recién había provocado en los medios oligárquicos chilenos su primera novela, *El inútil*. Algunas de las sabrosas impresiones de esta oveja negra de la familia, a su llegada a Río de Janeiro, quedarían registradas en su libro *Tres meses en Río de Janeiro*, y están consignadas en el ensayo de Raúl Antelo, “Joaquín Edwards Bello: “Yo me comí la revolución con todos mis sentidos”, que integra este dossier.



Figura 2 – Fotografia de Rafael Peixoto de detalle del mural de la artista plástica Karine Guerra, confeccionado especialmente para el evento de agosto de 2019, en CPF-SESC de São Paulo

Fuente: acervo de la artista

Asimismo admiradora del continentalismo de Edwards Bello, de su “conciencia de sudamericanidad”⁷, Gabriela Mistral solicitaba, en 1939, destino diplomático al Brasil. Quería salir de la Europa en guerra, pero también tenía en su imaginación –fruto de su pasaje por São Paulo en 1927– la visión de un país cálido y apacible donde podría dedicarse a escribir y a expandir su convicción de la necesidad de cooperación intelectual entre las naciones periféricas (“los pueblos llamados ‘*arrières*’. Y que no lo son sino para el juicio estandarizador”)⁸.

⁷ Mistral, Gabriela “Prefacio a Edwards Bello”. *El nacionalismo continental*. Santiago: Ercilla, 1935.

⁸ Pizarro, Ana. *Gabriela Mistral. El proyecto de Lucila*. Santiago de Chile: Lom, 2005, 17-57.

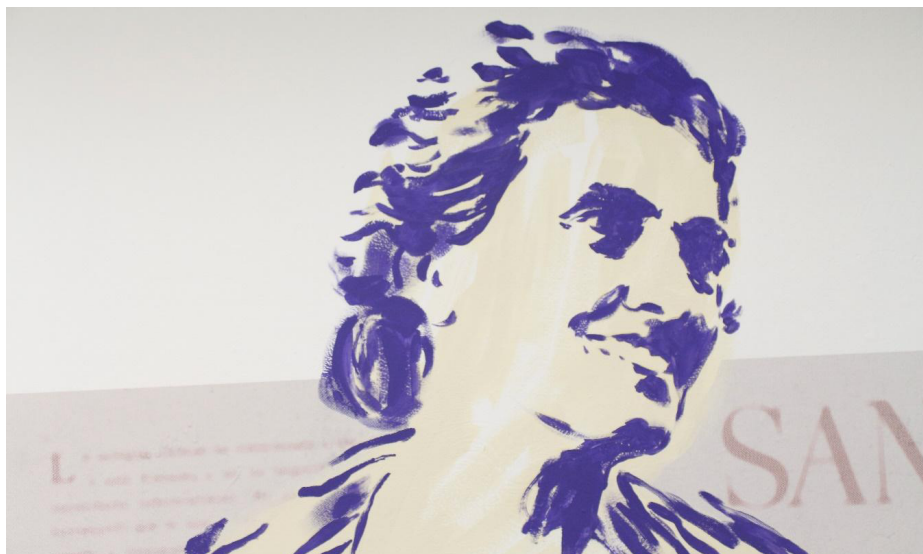


Figura 3 – Fotografía de Rafael Peixoto de detalle del mural de la artista plástica Karine Guerra, confeccionado especialmente para el evento de agosto de 2019, en CPF-SESC de São Paulo

Fuente: acervo de la artista

Esto la liga a Cecília Meireles y a Manuel Bandeira, con quienes desarrolla más de un proyecto de relaciones con Hispanoamérica. La experiencia brasileña de Mistral hasta 1945, sería más difícil de lo que había imaginado, pero aquí pudo establecer también vínculos poderosos con poetas como Mário de Andrade, Drummond de Andrade y Henriqueta Lisboa. El primero le dedicó un artículo en el que la describe en palabras tocantes: “*É a inteligência feminina mais exata, mais sincera que jamais conheci*”⁹; Meireles compartió con ella la preocupación por la educación¹⁰ y la tradujeron Manuel Bandeira, Henriqueta

9 Mário de Andrade. “Gabriela Mistral” (1940) In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins Editora, 1946, 187-190.

10 Pellegrino Soares, Gabriela. “Gabriela Mistral e a formação do leitor” In: *Semear Horizontes. Uma história da*

Lisboa (su amiga y confidente desde Minas Gerais) y la misma Cecília Meireles. Mistral no sólo dio a conocer en suelo brasileño a poetas y artistas plásticos chilenos, sino también hizo llegar a Chile primeras noticias de escritores y poetas del Brasil. En este sentido, fue pionera en constatar la necesidad de superar a través de la traducción, el obstáculo lingüístico del portugués en el ámbito hispanoamericano. En un artículo de 1938, ya evaluaba: “no se ha considerado como una faena profunda que es preciso emprender, ésta de la vinculación lingüística de las mitades de la América del Sur, y no le hemos dado categoría seria dentro de nuestro trabajo internacional”¹¹.



Figura 4 – Fotografia de Rafael Peixoto de detalle del mural de la artista plástica Karine Guerra, confeccionado especialmente para el evento de agosto de 2019, en CPF-SESC de São Paulo

Fuente: acervo de la artista

formação de leitores na Argentina e no Brasil (1915-1954). Belo Horizonte: UFMG, 2007, 244-258.

11 Mistral, Gabriela. “El divorcio lingüístico de nuestra América”. In: *Sur*, 46, Buenos Aires, 1938, 85-88. (Online in: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:137281>).

En 1927, a su paso por la Bahía de Santos en su primer viaje rumbo al Oriente, las primeras impresiones de Pablo Neruda registran que “el inmenso Brasil le saltó encima del barco”¹². Ya en julio de 1945, en calidad de orador latinoamericano del Partido Comunista, Neruda llenaría el estadio de Pacaembú en São Paulo donde fue ovacionado por una multitud. La referencia al Brasil aparecerá en su poesía y a lo largo de toda su obra¹³ y estará signada por experiencias de exilios políticos, cargos diplomáticos e ideales socialistas compartidos.



Figura 5 – Fotografía de Rafael Peixoto de detalle del mural de la artista plástica Karine Guerra, confeccionado especialmente para el evento de agosto de 2019, en CPF-SESC de São Paulo

Fuente: acervo de la artista

La relación de Neruda con Vinícius de Moraes que naciera en los años cuarenta daría frutos en ambas producciones poéticas¹⁴. Otros “hermanos brasileños” suyos fueron Jorge Amado (“...me llama desde Salvador y volamos al mercado de Bahía a comer *Vatapá* y beber cerveza en la ciudad encaracolada de la magia...”¹⁵) y el poeta amazonense Thiago de Mello, quien con Violeta Parra formaría un par importante en el arco de eslabones que es posible trazar entre ambos países durante los años sesenta.” Sobre los vínculos de Thiago de Mello en Chile se detienen dos de los artículos en este dossier, como veremos.

Por su parte, Rubem Braga, el admirable cronista, aportaba en Chile en 1955, como jefe de la oficina comercial brasileña en Santiago, donde introdujo a Machado de Assis, como registra en una crónica, Jorge Edwards.¹⁶

En este panorama cabe mencionar también la colaboración de Sergio Larraín con el diario carioca *O Cruzeiro*. Entre 1957 y 1960, Larraín sería convidado a realizar una serie de reportajes sobre América del Sur. El registro de esa experiencia pudo apreciarse en 2019, cuando el Instituto Moreira Salles de São Paulo realizó una retrospectiva de la trayectoria del gran fotógrafo chileno¹⁷.

En 1964, el golpe militar llevó al exilio chileno a un gran contingente de brasileños (se estiman en alrededor de cuatro mil quienes ingresaron

14 De Moraes, Vinicius. *História natural de Pablo Neruda. Elegia que vem de longe* (1973). São Paulo: Companhia das Letras, 2006; y el soneto “A Vinicius de Moraes”, de Pablo Neruda (barco Lumière, 1966).

15 Neruda, Pablo. *Para nacer he nacido*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

16 Edwards, Jorge. “El whisky de los poetas” In: *El whisky de los poetas*. Crónicas. Santiago: Universitaria, 1994, 183-185.

17 Ver catálogo en: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/jornal_otimizado2.

a Chile entre ese año y el fin del gobierno de la Unidad Popular)¹⁸, entre ellos, un importante grupo de intelectuales. Santiago de Chile, donde se encontraba la sede de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) y de la FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), era un espacio preferente del nuevo pensamiento crítico latinoamericano, y allí se instalaron intelectuales, sociólogos y economistas que, en colaboración mutua y con intelectuales chilenos, fueron dando vida a nuevas proposiciones de lectura de la realidad latinoamericana, fraguadas en buena parte en base a ese fructífero intercambio intelectual. Esas experiencias fueron tema de la mesa que inauguró el simposio de agosto de 2019 en São Paulo y que está aquí registrada, en la primera sección del dossier, **Os anos CEPAL-FLACSO no Chile dos sessenta**, a través de los testimonios de tres de sus protagonistas: Maria Hermínia Tavares, Rodrigo Baño y Fernando Henrique Cardoso.

Abre la segunda sección –**História Cultural e política**– Alberto Aggio con su trabajo “Brasil e Chile: uma história comparada de golpes, autoritarismo e democracia”, sobre los procesos sociohistóricos recientes trazando como punto de inflexión los acontecimientos de ruptura constitucional que impusieron las dictaduras en ambos países, abordando la modalidad específica de cada uno y trazando los desarrollos de las transiciones a la democracia en los dos países, problematizando sus encuentros y singularidades.

Por su parte, Ana Pizarro con su artículo “Leer la sociedad a través del cordel: dos casos”, nos presenta una reflexión que pone en relación las expresiones populares brasileñas del cordel, en el sertón y la Amazonia,

18 Norambuena, Carmen, Adriana Palomera y Ana López. “Brasileños en Chile durante la dictadura militar: Doble refugio 1973-1975”. *História Unisinos* 22(3), Septiembre/Octubre 2018, 453-465.

y la Lira Popular chilena, mostrando cómo ambas expresiones poéticas funcionan a partir de un uso similar de la tradición oral, y con funciones también análogas para mostrar las experiencias de sujetos trabajadores y campesinos excluidos históricamente del orden institucional.

Después, viene un artículo de Paula Miranda sobre el encuentro entre Thiago de Mello y Violeta Parra, donde más allá de ahondar en los vínculos de amistad que se establecieron entre ellos, analiza con detalle una arpillera de Violeta en homenaje al poeta amazonense y desarrolla una lectura contrastiva de ambas poéticas.

Le sigue el estudio de Cristián Cisternas Cruz, “La imagen de Brasil por Thiago de Mello y Carolina Maria de Jesús en el Encuentro de Escritores de la Universidad de Concepción, Chile (1962)” donde, se desarrolla un balance del histórico encuentro en el sur de Chile y se enfatiza la importancia política que tuvieron allí las presencias de los poetas Thiago de Mello y Carolina Maria de Jesús.

Finalizando esa sección, el artículo “Ensaio sobre o limiar entre a vida e a morte – notas a respeito de Diamela Eltit e Jeanne-Marie Gagnebin”, de Jaime Ginzburg, se detiene en el examen dialogado de dos ensayos de Eltit y Gagnebin, respectivamente, que se articulan sobre episodios de violencia durante las dictaduras militares en ambos países.

Abriendo la tercera sección del dossier, **Literatura e Crítica Literária**, viene el texto de Raúl Antelo, ya mencionado, sobre la trayectoria anarquista de Joaquín Edwards Bello, a partir de la escena de la rebelión naval en Río de Janeiro, el año 1910, que a él le tocó presenciar durante su estadía de tres meses en la capital fluminense. Antelo parte de la elaboración que Edwards hace de esa escena para adentrar en los fascinantes y consecutivos

desbordes del escritor y comprobar la hipótesis de que el chileno habría sido precursor de Roberto Arlt, Salvador Novo, así como también de Mário y Oswald de Andrade.

Le sigue Grínor Rojo, con su trabajo “La diferencia de Antonio Candido”, en que desarrolla una mirada sobre lo que caracteriza como un original camino teórico y metodológico escogido por el crítico brasileño en su ya clásico estudio sobre la historia literaria del Brasil. Recogiendo lo que califica como un salto teórico cualitativo, el estudioso chileno indaga en el modelo “plástico” del pensar historiográfico y crítico de Candido, que le habría permitido integrar diversos componentes culturales (europeos, latinoamericanos y brasileños) a la reflexión sobre la “formación” literaria brasileña, iluminándola, así, como un proceso complejo de constitución de una tradición original autorizada para ingresar al campo amplio de la literatura occidental.

Por su parte, Luis Alberto Brandão nos proporciona en “Transcrítica. Um experimento para João Gilberto Noll e Pedro Lemebel”, un original ensayo creativo, “experimento de lectura, escritura y producción de imágenes”, como él lo describe. Contra el telón de fondo de una reflexión metadiscursiva sobre la relación entre escritura, crítica e intensidad, propone una aproximación plurifocal entre Lemebel y Noll, produciendo cruces entre sus devenires artísticos y personales y las dimensiones colectivas de las identidades nacionales, subvertidas y puestas en debate por los desarrollos estético-políticos de ambos importantes artistas latinoamericanos.

Con “Diálogos entre la novela chilena y brasileña actual: una lectura de *De mim já nem se lembra* y *Chilean Electric*”, Matías Rebolledo cierra esta tercera sección con una aproximación dialógica sobre expresiones actuales

de las literaturas brasileña y chilena, a partir del análisis de las novelas de Luiz Ruffato y Nona Fernández. Rebolledo aborda aspectos como las nuevas formas que adquiere el realismo en las obras contemporáneas y las modalidades, también políticas, de producción de las subjetividades en la ficcionalización de la memoria.

Finalizando el dossier, la sección **O cinema de Jorge Durán**, trae el artículo “*Romance policial: el deber de memoria y el cine de género acerca de la dictadura chilena*”, en que Ignacio del Valle-Dávila nos propone una lectura crítico-reflexiva a partir de esta coproducción cinematográfica brasileño-chilena dirigida por Jorge Durán. Valle-Dávila reflexiona sobre las formas en que la ficción policial construye la memoria de la dictadura cívico-militar chilena en esta película, de 2015, profundizando en cómo las convenciones genéricas cinematográficas condicionan las posibilidades de acercamiento a estas experiencias límite que impone el terrorismo de estado, también en el caso brasileño.

Le sigue una entrevista de las organizadoras del dossier con el propio Jorge Durán, quien nos comparte su proceso personal y profesional en la cinematografía entre ambos países, desde sus primeros trabajos en Chile, hasta su devenir brasileño desde que, en 1973, debió salir al exilio.

En la sección **Vária**, vienen además cuatro artículos:

- En “*Impuesto a la carne* de Diamela Eltit: un libro ready-made”, Marina Cecilia Ríos indaga las relaciones formales de la novela *Impuesto a la carne* de Eltit con el concepto de ready-made de Marcel Duchamp, a partir de la lectura de Cesar Aira, lo que le permite identificar nuevas posibilidades de vínculos entre cuerpo y voz en el proyecto de la escritora chilena.

- “La escucha como modo de habitar el campo cultural. A propósito de María Moreno y Pedro Lemebel”, en que Julieta Viu Adagio se acerca a las crónicas del chileno Lemebel y de la argentina Moreno para verificar el papel de la escucha como herramienta privilegiada de conocimiento que materializa desvíos de la norma letrada.
- En “*Taltal* de Bosco Cayo Israel. La rebelión como superación del duelo”, Patricia Henríquez y Mauricio Ostría se proponen verificar el poder de denuncia de esta pieza dramática de Bosco Cayo Israel que gira en torno a una rebelión popular en el puerto chileno de Taltal.

Finalizando el número, Alba Murillo Espí, contribuye con su **Resenha** “Expolio de la memoria”, sobre el estudio crítico *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina*, de Luz C. Souto.

Las organizadoras de este número de Caracol agradecen de manera muy especial a cada uno de las y los académicos, intelectuales y artistas que han contribuido tanto en el dossier como en las demás secciones: a quienes participaron en el evento de 2019 y nos enviaron sus textos para efectos de publicación, y aquellas y aquellos que atendieron a la convocatoria de trabajos. Asimismo, aprovechamos para agradecer a las y los abnegados evaluadores anónimos, gracias a quienes podemos seguir manteniendo el nivel de excelencia de la revista.

Alejandra Bottinelli (U. de Chile)

Laura Janina Hosiasson (USP)

DOSSIÊ: CULTURA E POLÍTICA
NAS RELAÇÕES BRASIL-CHILE/
CHILE-BRASIL

DOSSIER – CULTURE AND POLITICS
IN BRAZIL-CHILE/CHILE-BRAZIL
RELATIONS

Os anos CEPAL-FLACSO no Chile dos sessenta

The CEPAL-FLACSO years in 1960s' Chile

Participações de Maria Hermínia Tavares, Rodrigo Baño e Fernando Henrique Cardoso em 19 de agosto de 2019, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC/SP, transcritas pelas editoras do dossiê.



Figura 1: Rodrigo Baño, Maria Hermínia Tavares e Fernando Henrique Cardoso, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC/SP, 2019

Fonte: acervo pessoal das editoras

Participação de Maria Hermínia Tavares

*Maria Hermínia Tavares's
participation*

Maria Hermínia Tavares de
Almeida

Professora Titular Aposentada de Ciências Políticas e do Instituto de Relações Internacionais, na USP. É pesquisadora sênior do Cebrap. Autora, entre outros, de *Crise econômica e interesses organizados* (1997) e *Sociedade e política no Brasil pós 64* (2020), em colaboração com Bernardo Sorj.

Gostaria de agradecer a oportunidade de estar aqui e poder voltar quase cinquenta anos atrás no tempo. O Stanislaw Ponte Preta que os mais jovens aqui talvez não conheçam, foi um humorista importante na década de sessenta e dizia do crítico literário Brício de Abreu, que ele era tão velho, mas tão velho, que era uma testemunha ocular da história. É um pouco como testemunha ocular da história que eu me sinto aqui hoje para falar desse tema.

Eu fui ao Chile para estudar e trabalhar na FLACSO, em março de 1970, por indicação pessoal do Fernando Henrique Cardoso, e fiquei lá até novembro de 1972. Por sinal, foi lá que conheci o André¹ que por aquela época era ainda um menino. Eu saía daqui terminando a Faculdade de Filosofia da USP. São Paulo era uma cidade grande, do ponto de vista cultural, muito rica e movimentada, e fui parar numa Santiago com dois milhões de habitantes e uma vida cultural bastante mais acanhada do que a nossa. Entretanto, durante esses anos, Santiago tinha se tornado, sem dúvida, a capital das Ciências Sociais na América Latina.

A experiência pela qual passei ali não tinha nada que ver com a experiência, essa sim acanhada, da Faculdade de Filosofia da USP daqueles anos, voltada para os seus temas e com pouca ou nenhuma vinculação com o resto do continente. Eu chegava numa cidade onde o que se discutia era América Latina e Santiago era a capital das Ciências Sociais da América Latina por duas razões.

Primeiro, do ponto de vista institucional. Em 1948, a CEPAL tinha inaugurado sua sede em Santiago e, ao longo do tempo, foram sendo criadas outras instituições ligadas a ela que ganharam bastante importância. Dentre

1 André Singer, moderador da mesa. Professor de Ciências Políticas da Universidade de São Paulo, foi secretário de imprensa do jornal Folha de S. Paulo (1987-88) e porta-voz do presidente Lula da Silva em seu primeiro mandato (2003-2007).

elas, o CELAD, Centro de Estudios Latinoamericanos de Demografía, fundado em 1957 e o ILPES, Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social. Em 1957, foi criada a FLACSO, como resultado de um programa da Unesco com apoio dos governos da região, especialmente o brasileiro e o chileno, que acordaram que a escola da entidade fosse para o Chile e o Centro de Pesquisas, o CLAPS, ficasse no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, a Universidade do Chile fundou também a Escuela de Estudios Económicos Latinoamericanos, conhecida como Escolatina, que teve enorme importância na formação de economistas latino-americanos, inclusive brasileiros que foram para lá.

Em 1968, a OIT instalaria em Santiago o Programa Regional de Empleo para a América Latina e o Caribe, o PREALC, e a OEA tinha instalado o Centro Interamericano de Enseñanza de Estadística (CIENES), desde 1962. As universidades locais também foram criando centros de pesquisa importantes, como o Centro de Estudios Económicos, o CESO, na Universidad de Chile, em 1961, e o Centro de Estudios de la Realidad Nacional, o CEREN, na Universidad Católica, em 1968. Em 1966 tinha sido criado o Instituto de Estudios Internacionales que naquela época nós chamávamos a “boutique do Cláudio Véliz²”, um economista chileno que criou o centro inspirado na *Chatham House* e nas suas regras.

Era um mundo institucional muito rico. Eu podia sair da FLACSO, virar a esquina, almoçar no CELAD, andar três ou quatro quarteirões, fazer um curso na Escolatina e quando havia um seminário mais interessante, tomar um ônibus e ir lá para cima, para o bairro alto, até a CEPAL. Nossa

2 Cláudio Véliz (1930-). Economista, historiador e sociólogo chileno. Entre 1962 e 1966 foi *Senior Research Fellow* no *Royal Institute of International Affairs*, a *Chatham House*.

vida era toda em torno da discussão sobre a América Latina. Santiago era capital das ciências sociais na América Latina também por essa circulação e por essa produção de ideias.

Naquele momento, em maior ou menor grau, com maior velocidade ou não, os países da região estavam passando pelo processo de modernização capitalista e havia teorias para explicar isso. Dentre as teorias mais importantes, as mais em voga no final dos anos cinquenta, começo dos anos sessenta, eram duas: a teoria da modernização que dizia que existe um grande processo de passagem de sociedades agrárias tradicionais para sociedades urbanas industriais, dotadas de valores universalistas e o final desse processo desembocaria no estabelecimento da democracia. Todos os países, de alguma maneira, passavam por diferentes momentos, diferentes estágios desse processo. O que se tratava de entender, na América Latina, era em que ponto estava cada um desses países. A segunda teoria importante, de origem marxista, não era tão diferente assim. De alguma maneira, todos os países tinham que passar pela etapa da revolução burguesa e, obviamente, no final desse caminho estaria o futuro luminoso do socialismo. Mas de toda maneira, todos os países passariam por um processo semelhante de transformação e de instauração da ordem capitalista.

O que a CEPAL trouxe de novo, de fundamental para pensarmos América Latina, foi a ideia de que os caminhos não eram todos iguais, havia especificidades e se tratava de entender o que era específico do desenvolvimento e da constituição do capitalismo nessa parte do mundo. Eu acho que as teorias da CEPAL sobre economia política e desenvolvimento deram base à constituição de um pensamento original sobre o nosso processo, sobre a formação das nossas sociedades, não só através de explicações mais

gerais, como a da teoria da dependência, mas numa série de trabalhos mais específicos sobre a natureza da organização, a natureza do processo migratório, as relações entre campo e cidade, a natureza da sociedade agrária. Era isso que se discutia naquele momento quando eu estava no Chile, era esta temática da especificidade da América Latina que para mim era completamente nova e que nós estudávamos na CEPAL, na Escolatina, nos seminários e nos textos da CEPAL.

A FLACSO foi criada quando as ciências sociais passavam por uma renovação do ponto de vista acadêmico, por um processo de maior institucionalização acadêmica e, sobretudo, de renovação das maneiras de se fazer ciências sociais. De uma fase que alguns autores chamam a etapa dos ‘sociólogos de cátedra’, ou seja, das pessoas que ensinavam a sociologia vinda do Direito ou de outras áreas, estava se passando para a ideia de que as ciências sociais podiam aspirar a ser uma forma de conhecimento organizado com seus métodos próprios, com seus estilos próprios de fazer pesquisa. Esse movimento surgiu em muitos lugares da América Latina. Na Argentina com o Gino Germani³, no Brasil com o Florestan Fernandes⁴, no Chile com Eduardo Hamuy⁵, no Uruguai com Aldo Solari⁶, e assim com uma série de outros fundadores.

3 Gino Germani (1911-1979). Sociólogo, editor e tradutor italiano exilado entre 1934 e 1966 na Argentina onde trabalhou no Instituto de Sociologia de Buenos Aires e na UBA, para a qual organizou a criação do departamento de Sociologia.

4 Florestan Fernandes (1920-1995). Patrono da sociologia brasileira sob a lei nº 11 325, também foi deputado federal pelo Partido dos Trabalhadores (PT), tendo participado da Assembleia Nacional Constituinte em 1986.

5 Eduardo Hamuy (1916-1989). Sociólogo chileno, fundador e diretor do *Instituto de Investigaciones Sociológicas*, em 1957.

6 Aldo Solari (1922-1989). Pioneiro da sociologia uruguia.

A FLACSO se constituiu nesse momento com a marca forte de que havia que formar pesquisadores em ciências sociais, com treinamento na área, dominando as técnicas de análise em ciências sociais e eu não sei se o senhor lembra [ela se refere a Fernando Henrique Cardoso], mas o senhor me mandou para lá dizendo, “tem que aprender metodologia”. Esse foi o mandato: “vá lá aprender, que aqui não se ensina muito, vá lá aprender a fazer pesquisa empírica”.

O primeiro seminário que de alguma maneira inaugurou a FLACSO, em 1958, foi o Seminário Latino-americano sobre Métodos de Ensino e de Pesquisa em Ciências Sociais. Essa era uma marca muito forte da escola quando eu aí cheguei. Tinha muita aula de estatística, muita aula de método, circulava muita gente altamente capacitada para fazer isso. O Rolando Franco que era um sociólogo uruguaio radicado no Chile desde que ele foi fazer o curso da FLACSO numa turma anterior à minha, escreveu um livro excelente, *La FLACSO clásica*, onde ele conta a história da FLACSO de 1957 a 1973⁷. Eu já disse a ele que suspeito que ele a chama de clássica porque ele estava lá naquele momento... Mas de toda maneira, a história da FLACSO está dividida entre uma etapa, digamos clássica – entre 1957 e 1973 –, quando foi uma escola fortemente latino-americana, do ponto de vista dos alunos. As turmas todas eram formadas por estudantes vindos do exterior – os chilenos não eram maioria na sala de aula – o que também criava um ambiente muito forte de discussão. Quando você está num país que não é o seu, você acaba se juntando ali com outros que também estão num país que não é o deles. Isso gerou uma experiência muito rica, do ponto de vista intelectual e pessoa.

7 Franco, Rolando. *La FLACSO Clásica (1957-1973): vicisitudes de las ciencias sociales latinoamericanas*. Santiago: Catalonia, 2007.

Em 1973 veio o golpe e a FLACSO continuou sendo um centro importante, foi um dos alicerces do CLACSO, o Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, que manteve durante muito tempo viva essa experiência de interação entre os pesquisadores da América Latina em momentos bem difíceis, em momentos em que praticamente todos os países estavam sob ditaduras. Quando eu voltei ao Chile, algum tempo depois, foi com a FLACSO do segundo período que eu tive relações intelectuais e depois de amizade, porque ela continuava sendo uma instituição importante, e apesar de ter se transformado num Centro de Pesquisa em que a maior parte dos pesquisadores eram chilenos, ela continuava sendo referência importante para os pesquisadores de Ciências Sociais latino-americanos.

Eu fiz uma lista um pouco aleatória para mostrar para vocês alguns dos formandos na FLACSO, na Escuela Latinoamericana de Sociología, a ELAS, que foi a que eu cursei. Foram dez turmas de pesquisadores de diversas partes da região. Ao lado da ELAS, existia uma escola menor que chamava Escuela Latinoamericana de Ciencia Política que teve sete turmas de estudantes. A lista é meio arbitrária porque eu imaginei que, para uma plateia brasileira poder ver quem foram alguns dos brasileiros que continuaram a ter importância na produção acadêmica, seria interessante. A lista começa com Enzo Faletto⁸ que foi da primeira turma, e segue com Aníbal Quijano⁹,

8 Enzo Faletto (1935-2003). Sociólogo, professor titular da Universidade do Chile. Trabalhou longos anos na Divisão de Desenvolvimento Social, FLACSO, da CEPAL.

9 Aníbal Quijano (1930-2018). Sociólogo e teórico peruano. Foi professor da Universidad de San Marcos em Lima, e na University of Binghamton, em Nova York. Fundou a Universidad Ricardo Palma, em Lima. Ele fez seus estudos de mestrado na FLACSO em Santiago do Chile, e depois entre 1965 e 1971 trabalhou como pesquisador na Divisão de Assuntos Sociais da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), também em Santiago. Ele é o originador da importante formulação da Teoria da “Colonialidade do Poder” nos anos 90.

Carlos Filgueira¹⁰, Manuel Mora y Araujo¹¹, Eduardo Muñoz¹², Edelberto Torres Rivas¹³, Rubén Kaztman¹⁴, e depois, os brasileiros Fábio Wanderley Reis¹⁵, Simon Schwartzman¹⁶, Vilmar Faria¹⁷, Carlos Hasenbalg¹⁸, Orlandina de Oliveira¹⁹, e por aí vai. Entre os alunos da Escuela Latinoamericana de

- 10 Carlos Filgueira, sociólogo uruguaio Estudou na FLACSO-Chile, junto com outros intelectuais de destaque. Em 1975 fundou o Centro de Pesquisas e Estudos Sociais do Uruguai (CIESU), junto com Héctor Apezechea e Suzana Prates, brasileira, que também esteve na FLACSO no Chile, posteriormente constituirão a Grupo de Estudo sobre a Situação da Mulher no Uruguai (GRECMU).
- 11 Manuel Mora y Araujo (1937-2017). Sociólogo e analista político argentino; especialista em investigação e análise de mercado, estudou na FLACSO-Chile; deu aulas na Universidad do CEMA e na Universidad Torcuato di Tella (Buenos Aires), da qual foi reitor entre 2009 y 2013.
- 12 Eduardo Muñoz Sandoval é professor assistente da Escuela de Salud Pública da Universidad de Chile. Estudou Ciências Sociais na FLACSO-Chile e História Política na École des Hautes Études de Sciences Sociales (EHESS), em Paris.
- 13 Edelberto Torres Rivas (1930-2018). Sociólogo guatemalteco reconhecido por seus estudos latino-americanos de sociologia política, formação de Estados, mudanças sociais e processos democráticos na Guatemala. Foi secretário geral da FLACSO em Santiago, onde foi discípulo de Fernando Henrique Cardoso; foi também consultor do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e coordenador dos seis volumes da *Historia general de América Central* (1993).
- 14 Rubén Kaztman (1939-). Sociólogo argentino, Magister pela FLACSO e pela University of California, Berkeley. Foi diretor da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) em Montevídeu. É professor Emérito da Universidad Católica de Montevideo.
- 15 Fábio Wanderley Reis (1937-). Cientista político brasileiro, professor fundador da Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1962 recebeu bolsa da Unesco para realizar uma pós-graduação em Sociologia na Faculdade Latino-americana de Ciências Sociais (FLACSO) de Santiago, onde obteve, em 1963, o título de Especialista em Sociologia com a obra “Subdesenvolvimento Agrário, Modernismo e tradicionalismo”.
- 16 Simon Schwartzman (1939-). Sociólogo brasileiro, formado na Universidade de Minas Gerais (UFMG), fez mestrado na FLACSO-Chile. Foi presidente do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e é membro da Academia Brasileira de Ciências.
- 17 Vilmar Faria (1942-2001). Sociólogo brasileiro. Presidente do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap), foi assessor especial da Presidência da República no governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), responsável pelas políticas públicas; obteve a especialização na FLACSO, em Santiago do Chile, em 1967.
- 18 Carlos Hasenbalg (1942-2014). Sociólogo argentino. Obteve seu mestrado pela FLACSO do Chile e seu doutorado pela Universidade da Califórnia em Berkeley, de onde desenvolveu sua importante contribuição para os estudos sobre racismo no Brasil moderno.
- 19 Orlandina de Oliveira (1943-). Socióloga brasileira, naturalizada mexicana. Concluiu seu mestrado na

Ciência Política está também o Carlos Estevam²⁰, importante nessa história inteira. Finalmente, é relevante destacar que a FLACSO mantinha uma revista e entre os editores da *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales* estavam o José Serra²¹ e o Almino Affonso²².

Era mais ou menos essa história que eu queria contar para vocês. Na verdade, o Chile me transformou numa cientista social, foi lá que eu me formei. O Chile é meu segundo país porque lá também estabeleci relações de amizade muito intensas e permanentes, e foi lá que virei uma pesquisadora latino-americana. Eu saí daqui uma pesquisadora brasileira que tinha vontade de ir para a França fazer doutorado em Paris – que era para onde nós todos queríamos ir naquela época – e voltei uma outra pesquisadora, com um horizonte do continente onde estou e permanecerei.

Universidade do Chile. Desde 1970 é pesquisadora e professora no Colegio de México, onde realiza estudos sobre trabalho, juventude, mulher e desigualdade social.

- 20 Carlos Estevam (1934-2009). Foi professor do Departamento de Ciência Política da USP e membro do Cebap. Foi Secretário da Educação do Estado de São Paulo durante os governos de Luis A. Fleury e Orestes Quercia.
- 21 José Serra (1942-). Economista e político brasileiro. Com o golpe militar de 1964, ele se exilou no Chile. Lá ele estudou economia, lecionou na Universidade do Chile e trabalhou na Comissão Econômica da ONU para a América Latina e na FLACSO. Mais tarde ele trabalhou no Instituto de Estudos Avançados em Princeton. Posteriormente, ocupou vários cargos políticos no Brasil.
- 22 Almino Affonso (1929-). Político vinculado ao Partido Socialista Brasileiro, Ministro do Trabalho e Previdência Social no governo de João Goulart. Derrotado pelo golpe de 1964, ele viveu no exílio por doze anos na Iugoslávia, Uruguai, Chile, Peru e Argentina. No Chile foi professor da Universidade Católica (1972-1973) e diretor da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (1973-1974).

Participação de Rodrigo Baño

Rodrigo Baño's participation

Rodrigo Baño

Professor titular do Departamento de Sociologia da Universidad de Chile. É autor, entre outros, de *Lo social y lo político*; *Um dilema clave del movimiento popular* (1985), *De Augustus a Patricios* (1992) e *Transformaciones Sociales y Económicas en América Latina*, em coautoria com Enzo Faletto (1999).

Como introducción quisiera señalar que yo soy más bien tangencial, o sea, tengo una vida tangencial; paso, pero no entro, no penetro. Soy también tangencial a la teoría de la dependencia. Fui muy amigo de Enzo Faletto, pero no soy culpable de la teoría de la dependencia. Soy inocente, nunca estuve ahí, nunca me metí ahí y en general lo que sé y lo que conozco y las personas con las cuales he compartido sobre el tema me han sido presentadas fundamentalmente por Enzo Faletto. Fue él quien me introdujo y con quien conversé todo el tiempo, toda la vida, incluyendo temas de dependencia, por supuesto. Pero yo no intervine en eso, solo tangencialmente pasaba por ahí. También debería decir que no pretendo ser el representante en la tierra de Enzo Faletto. Fui muy amigo de él, pero él es él y yo soy yo, somos muy distintos.

Lo otro que me parece bueno señalar es que este encuentro Brasil-Chile, recordando y proyectando, me recuerda mucho algo que yo suelo decir a los estudiantes cuando toco un tema de historia: deben tener muy claro que la historia no es solamente un antecedente de la actualidad, sino que es un componente de la actualidad. No hay que decir, bueno, esto pasó y nosotros derivamos, no. El pasado está con nosotros. Es lo mismo que pasa con cada uno de nosotros que siendo adultos o incluso viejos, seguimos teniendo al niño adentro. Uno sigue siendo el niño, uno se recuerda del niño que fue, el niño que jugaba, el joven que aspiraba. No es que haya dejado de serlo porque se puso viejo, continúa siendo todo aquello. Y eso le permite justamente comprender a los niños. Eso también pasa con la historia de los países, a veces uno piensa que hay que mirar hacia adelante, sin retroceder, porque eso no sirve de nada. Pero seguimos siendo lo que fuimos, no podemos separarnos de eso. Esto equivale a decir que el pasado y el presente

están unidos. Eso creo que viene muy a cuento en este encuentro: ver lo que ha sido y lo que podemos seguir siendo y lo que vamos a ser más adelante. Creo que todo está unido.

Bueno, respecto de la experiencia de brasileiros en Chile (una vez un amigo brasileiro de Rio de Janeiro me dijo: no son sólo brasileiros, son paulistas...) yo podría recordar más de ellos, pero los principales han sido nombrados y, obviamente, el profesor Cardoso aquí presente, está a la cabeza de todos ellos. Pero a todos los demás también los recordamos y conocemos sus aportes.

Yo quisiera recordar el contexto en que se da ese encuentro entre brasileiros y chilenos en esos años sesenta del siglo XX. Muy agitados en el mundo y en América Latina. ¡Agitadísimos! Fueron los años de las guerrillas en todas partes, fueron los años de las grandes movilizaciones de masas, del gran enfrentamiento entre socialismo y comunismo, de la Guerra Fría más caliente que nunca. Eso fueron los años 60, es decir, una época muy activa, extraordinariamente politizada y muy latinoamericanista también, con mucha presencia de lo latinoamericano.

Se miraban los latinoamericanos entre sí, se sentían todos latinoamericanos. Y uno podría preguntarse, ¿no habrán sido los años sesenta el canto del cisne del anticapitalismo y del latinoamericanismo?

No sé si ustedes conocen aquí esa leyenda muy antigua, tan antigua como la Grecia clásica, del canto del cisne que no canta. El cisne es un ave muy hermosa que no canta. La leyenda dice que sí canta una vez... cuando se va a morir. Entonces su canto siempre evoca algo que llega a su esplendor, muy bello, y que entonces muere. Es como la llama que flamea más fuerte antes de apagarse el fuego. Uno podría preguntarse si los años sesenta no serían

el canto del cisne de lo que fueron las ideas socialistas, el anticapitalismo, el latinoamericanismo. Después de todo eso, el cisne pareciera que empezó a morir.

Soy un poco provocador al decir una cosa así. Sé del público con que estoy y es claramente bastante provocativo preguntarse si los años sesenta fueron el canto del cisne de la izquierda, el canto del cisne de América Latina.

Pero en buena medida, es evidente que después de eso hay un cambio muy fuerte, una organización capitalista muy fuerte. Después de eso, vendrán las dictaduras militares en prácticamente toda América Latina y se reafirmará el capitalismo. Lo que se veía como alternativa en los socialismos reales iba a entrar claramente, ya en los setenta, en decadencia y colapsaría finalmente en los ochenta. Entonces ya no quedaba alternativa y ya el espectro político se quedaba sin un polo. Se hacía muy difícil ordenar.

Ser de izquierda ahora requiere muchas palabras para definirse. Antes, hasta los sesenta, era muy claro. Ser de izquierda era estar por el socialismo y punto, no había más. Se discutían estrategias, tácticas, cuál era el sujeto revolucionario, cuál no lo era, cuánto demoraría, cuánto no demoraría. Pero en esos años sesenta era la inversa de ahora. En esos años, se diría que el socialismo estaba a la vuelta de la esquina, iba a llegar de todas maneras, con democracia, con golpes, con guerrilla, con lo que fuere, pero llegaba de todas maneras. Se los digo porque yo viví esos años y los viví así, intensamente. Sin embargo, ahora nadie pensaría algo similar. Claramente, se rearticuló el capitalismo y se universalizó la globalización capitalista. Eso lo tenemos claro ahora y por lo tanto el contexto ha cambiado.

Fue en ese contexto y en ese Chile de los sesenta, cuando recibimos a esos brasileros que vinieron a dar, a entregar. Y nos entregaron mucho

conocimiento, mucha experiencia, mucha inteligencia. Eso permitió justamente un desarrollo como nunca antes ni después se ha dado, en términos de crear visiones propias de América Latina. Se dejó de importar ideas y se inventaron cosas.

Enzo Faletto, y creo que el profesor Cardoso también, tienden a negar que hayan hecho una “teoría” de la dependencia y afirman que más bien analizaron “*situaciones de dependencia*”. No sé si me equivoco, pero creo que les he escuchado eso varias veces sobre la teoría de la dependencia.

La verdad es que cuando se hablaba de esa teoría, se hablaba de dos troncos. Uno era el de Theotônio dos Santos¹ y de Vânia Bambirra², más ligados al Centro de Estudios Socioeconómicos de la Universidad de Chile, el CESO, que a la CEPAL o a FLACSO. Ahí se radicaron ellos e hicieron vida política y formularon una teoría de la dependencia bastante más ligada al marxismo, bastante más ligada a la teoría del imperialismo, que lo que desarrollaron el profesor Cardoso y Enzo Faletto respecto de la dependencia, que es una cosa totalmente distinta. Quizá uno podría decir que la línea de Theotônio parecía más cerrada, una línea que planteaba que había que terminar con el imperialismo si se quería un desarrollo.

La línea planteada por Cardoso y Enzo era bastante más abierta, o sea, hacía más bien el análisis de una situación, pero desde la cual había múltiples posibilidades de salida bastante distintas. Nada venía predeterminado para

1 Theotônio dos Santos (1936-2018). Sociólogo brasileño, profesor emérito de la Universidade Federal Fluminense (UFF) y Coordinador de la Cátedra y Red UNESCO-UNU de Economía Global y Desarrollo Sostenible (REGGEN). Considerado uno de los creadores de la teoría de la dependencia.

2 Vânia Bambirra (1940-2015). Socióloga y economista brasileña. Exiliada en Chile desde 1966 hasta el golpe militar, se incorporó al CESO, donde ayudó a formular la Teoría de la Dependencia. Posteriormente permaneció en México hasta 1980, como profesora en la UNAM. A su regreso a Brasil, volvió a la docencia en la Universidad de Brasilia y ocupó diversos cargos públicos en Río de Janeiro.

esa metodología histórico-estructural, tan extraña, que parecía casi una tentativa de buscar la cuadratura del círculo, de juntar a Weber con Marx.

Algo de eso hay en lo que plantean el profesor Cardoso y Enzo Faletto, cuando protagonizan realmente el desarrollo del pensamiento teórico más importante y original de América Latina. De alguna manera, es la respuesta al desarrollismo de la CEPAL, también la respuesta a la teoría socialista sobre la evolución de las sociedades, de tipos de modo de producción y de formaciones sociales. Salta a otra perspectiva. Esa perspectiva de análisis tan importante se da en esas condiciones de encuentro en la década del sesenta.

Después vendrá la reacción fuerte de los golpes y las dictaduras militares en América Latina. Entonces el nombre de América Latina ya cada vez se pronuncia menos, cada vez se pronuncia más el de cada país y se empieza a producir una nacionalización del pensamiento y una separación del criterio latinoamericano. No obstante, las olas son bastantes regionales y latinoamericanas. Primero, la ola autoritaria dictatorial, después va a entrar la ola democratizadora, en los ochenta, y a seguir, vendrán los temas de la transición.

Ahí sí tuve algo que ver y efectivamente participé en algunas cosas, porque entonces surgen dos cuestiones que se presentan como fundamentales: **la institucionalidad**, vale decir, qué normas tenemos que tener para que funcione la democracia; y, por otro lado, la **cultura política**, o sea, cuál es la cultura política adecuada, cuál es la que tenemos y cuál es la que deberíamos tener para que esta cosa de la democracia funcione. Porque cambió el patrón, o sea, ya no se trata de la línea divisoria entre socialismo y capitalismo. El problema es el régimen político, democracia o dictadura.

Yo tuve la suerte de hacer ciertos estudios con algunos amigos de acá, como el profesor José Álvaro Moisés de la USP, con quien trabajamos

en conjunto haciendo encuestas; y también con Hélgio Trindade, de la Universidad Federal de Río Grande do Sul. Con ellos y otros latinoamericanos trabajamos en conjunto, porque se hacían estudios para comparar los tipos de transición, para comparar las culturas políticas, para comparar las normativas y ese tipo de cosas. Las comparaciones sirven mucho. A nosotros, los chilenos, nos sirvieron mucho para darnos cuenta de que no de todo tenía la culpa Pinochet. Nos encontramos con que había otros países que tenían exactamente los mismos problemas y no habían tenido a Pinochet. Claramente eran otras cosas las que estaban pasando también y que tendríamos que estudiar.

Como siempre, partimos y llegamos a la situación actual. Esta situación es de bastante nacionalización, esto es, se han ido individualizando los países. Cada uno de los países latinoamericanos ha buscado su propia forma de relacionarse con la economía mundial. Los intentos de organizaciones latinoamericanas han fracasado prácticamente todos. Se crea uno, se desarma otro, se crea uno nuevo, pero la verdad es que no funcionan. Puede haber algunos frutos desde el punto de vista arancelario, cosas así, pero en general no propenden a lo que alguna vez se pensó como una América Latina unida económicamente y con futuro político. Cada uno trata de establecer las vinculaciones con la economía mundial que le parece más apropiada. Esa es la realidad.

Las organizaciones internacionales, de las cuales Herminia hablaba recién, también se han nacionalizado. La CEPAL hace un conjunto de estudios por países, la FLACSO actualmente tiene once sedes nacionales; incluso estas organizaciones internacionales se nacionalizan, se van dividiendo. Las relaciones de los países latinoamericanos son individuales

con los centros hegemónicos, no son entre los países. Ese es el desafío que tenemos en la actualidad.

No podemos engañarnos pensando que en realidad estamos cada día más latinoamericanos y que esto está creciendo, no. Tampoco el capitalismo está cada día más débil. Es otra la situación. El contexto de los sesenta era uno. El contexto del Siglo XXI es otro, radicalmente distinto. Tenemos, en todo caso, una historia y tenemos un presente que pueden ser comunes. Yo no sé si el canto de los sesenta fue efectivamente el de un cisne. Quisiera pensar que ojalá haya sido del ave fénix que estaban quemando ahí y que volverá a tomar el vuelo. Quiero pensar eso, pero no sé si es eso. Ahora depende de nosotros lo que podamos hacer para ello.

Tenemos un pasado común, tenemos problemas comunes. Yo diría que el problema fundamental en la actualidad no es ni económico ni político. En el presente el problema fundamental en los países latinoamericanos es social y cultural. Para que podamos tener un futuro político y un futuro económico que de alguna manera nos desarrolle, hay que solucionar el problema social. Estas sociedades se han transformado a una velocidad vertiginosa y han generado un tipo de comunidad absolutamente anómica. Una tremenda anomia que está presente en todo, que ha llevado a un tremendo grado de corrupción en todos los niveles y en todas partes, en todas las instituciones y en todas las personas. O sea, hay una transformación violentísima que se ha dado no solamente en términos de globalización que, esa sí, es clara y todos la ven, todos la discuten. Pero no se ha visto mucho qué es lo que ha ocurrido en la sociedad misma, la desintegración social que se ha producido con el tema de mercantilización total y absoluta de todo.

Todo se ha mercantilizado, la solidaridad y los servicios que antes eran de

amigos, eran de familia, del recién conocido y hasta del desconocido, todo eso se ha mercantilizado. Todo se compra, todo se vende. El único valor es el dinero y si el único valor es el dinero, ¿cómo no surgir la corrupción? Si lo único que vale es el dinero, el que no es corrupto está fuera del mundo, no conoce dónde está viviendo. Si lo único que vale es el dinero, hay que obtenerlo a como dé lugar y por eso la corrupción puede estar en Chile y en todas las instituciones. En Chile parece menor y comparada con otros países es poca. Los montos son bajos, pero ya está la corrupción, el narcotráfico, la delincuencia, todo eso, fruto de la misma desintegración de una sociedad que ha sido transformada con una rapidez tan vertiginosa y que ha producido una súper individualización mercantilizada.

También hay una tendencia a generar una sociedad fundamentalmente tribal. Recuerdo una vez al profesor Cardoso referirse a Estados Unidos y señalar que se trataba de un país tribal. Me acuerdo haber escuchado por primera vez esa fórmula y, efectivamente, Estados Unidos es desde hace mucho tiempo un país tribal. A mí me parece que, aunque los países latinoamericanos no eran tribales, actualmente también lo son, con tribus de todo tipo: de fútbol, de música, de droga, de delincuencia, de barrio, de cualquier cosa, son tribus donde los individuos se juntan para sentirse con otros y, sin embargo, la sociedad está desintegrada.

El problema fundamental actualmente en América Latina es un problema social de desintegración, un problema de la cultura, de una sociedad que en estas condiciones es muy difícil que construya política, que construya economía, que construya en conjunto, como un todo, que es lo que queremos.

Participação de Fernando Henrique Cardoso

*Fernando Henrique Cardoso's
participation*

Fernando Henrique Cardoso

Professor emérito da USP. Foi Presidente da República do Brasil por dois mandatos (1995-2002). É membro da Academia Brasileira de Letras (RJ) e do Inter-American Dialogue, em Washington. Autor, entre outros, de *Dependência e desenvolvimento* (1970) em colaboração com o sociólogo chileno, Enzo Faletto, e de *Miséria da política* (2015).

Depois das exposições que ouvi, eu devia calar a boca e ‘cair fora’ porque, realmente, o essencial já foi dito. A Maria Hermínia disse que ela é testemunha da história. Imagina eu que fui professor dela, e me lembro de histórias bastante mais antigas, dos anos quarenta, me sinto quase um objeto de arqueologia. Mas vamos lá! Primeiro, sobre o Brasil e o Chile, vou dar mais um testemunho do que fazer uma análise, porque a análise o Rodrigo fez.

No meu contato com o Chile foi que comecei a perceber que eu era alguma coisa além de brasileiro, o que na minha época significava ser alguém que vivia aqui e que tinha vinculações com a Europa. A faculdade na qual estudei e depois fui professor, como a Maria Hermínia e o André¹ também, era totalmente afrancesada. Quando entrei na Faculdade em 1949 ou 48, as aulas, ou boa parte delas, eram dadas em francês e quem não soubesse francês, paciência. Nós pensávamos muito *a la francesa*.

De fato, a primeira vez que comecei a ouvir falar de América Latina foi na FLACSO, que tinha um Centro de Pesquisas no Rio de Janeiro, o CLAPCS, dirigido pelo Manuel Diegues Junior². Lá eu conheci o Gino Germani³ e o Torquato di Tella⁴, um economista argentino que foi meu amigo. Mas a América Latina foi aparecendo com mais frequência em Paris,

1 André Singer, moderador da mesa. Ver referência no depoimento de Maria Hermínia Tavares.

2 Manuel Diegues Júnior (1912-1991). Antropólogo, sociólogo, jurista e folclorista brasileiro. Foi professor de antropologia cultural e antropologia do Brasil e Diretor do Departamento de Sociologia e Política da PUC/RJ.

3 Ver referência no depoimento de Maria Hermínia Tavares.

4 Torquato di Tella (1929-2016). Engenheiro, sociólogo e embaixador argentino. Um dos fundadores do IDES, Instituto de Desarrollo Económico y Social de Buenos Aires, em 1960.

onde eu tinha um amigo, o Pepe Nun⁵ que depois foi Ministro da cultura da Argentina e cuja mulher era muito bonita, disse não esqueço nunca. Foi lá que eu conheci pessoas que eram latino-americanas e falavam *si vous voulez* em francês, o que para nós era meio ridículo. Não o Pepe especificamente, mas os latino-americanos falavam um francês diferente daquele que nós falávamos. Eu falava francês como francês, porque ouvia na faculdade e desde criança, na escola primária no Rio (eu sou carioca não sou paulista), onde aprendi francês. Mas na França eu comecei a sentir que meus amigos eram os latino-americanos, não os franceses. Passei a perceber que o Brasil, apesar de muito desconexo do restante da América Latina do ponto de vista cultural, não tinha nada que ver com a Europa e sim com a América Latina, especialmente com o Uruguai e a Argentina, e depois com o Chile. Os demais países latino-americanos eram mais estranhos a nós, mas a percepção nossa, a minha pelo menos, foi por via desse contato.

Mais tarde, numa certa ocasião, eu tinha escrito um trabalho para o Wright Mills⁶ sobre os empresários, que foi publicado com Aldo Solari⁷, um sociólogo argentino. Então o José Medina Echavarría⁸, Don José, apareceu aqui em São Paulo e foi falar com meu então chefe, Florestan Fernandes⁹, meu “maestro” e professor, que não tinha percebido com quem eu estava

5 José Nun (1934-2021). Advogado, cientista político argentino. Entre outros cargos, foi diretor do Instituto de Altos Estudios Sociales da Universidad Nacional de General San Martín.

6 Charles Wright Mills (1916-1962). Sociólogo e professor universitário norte-americano que estudou as estruturas de poder e as elites institucionais nos Estados Unidos.

7 Ver referência em nota no depoimento de Maria Hermínia Tavares.

8 José Medina Echavarría (1903-1977). Sociólogo espanhol, exilado no México durante a Guerra Civil espanhola, onde lecionou no El Colegio de México. Trabalhou na sede chilena da CEPAL de 1952 até sua morte.

9 Ver referência em nota no depoimento de Maria Hermínia Tavares.

falando e quando percebeu, saiu atrás dele para conversar. Florestan tinha admiração pelo Medina Echavarría que tinha vindo aqui para pedir que eu escrevesse um trabalho sobre empresários brasileiros. Eu tinha escrito um trabalho para uma reunião da OEA que houve em Punta del Este, e aí comecei a ter algum contato com o pessoal do Chile e a me preocupar com essa temática de empresários. Essa foi minha tese de livre docência, já tem mais de 55 anos, coisa antiga.

Em função disso, numa dada altura, o Medina mandou um convite para eu ir ao Chile. Como eu não queria sair do Brasil, mandei o Francisco Weffort¹⁰ no meu lugar. Mas depois veio o golpe aqui e nós todos fomos perseguidos. Eu fui para a Argentina, onde fiquei na casa do Pepe Nun. O Gino Germani queria que eu fosse professor no departamento de sociologia da Universidade de Buenos Aires, mas veio do Chile uma pessoa que tinha sido meu colega na faculdade de Economia da USP, o Nuno Fidelino Figueiredo¹¹, filho do grande Historiador português, Fidelino Figueiredo. Por esses anos, o Nuno era diretor da CEPAL e veio a Buenos Aires para me convidar para que fosse a Santiago. Eu achei que seria melhor, porque ninguém sabia quanto tempo iria durar o golpe no Brasil e a CEPAL era uma grande estrutura, enquanto a Argentina era ainda frágil.

A primeira vez que cheguei ao Chile me esperavam no aeroporto duas pessoas: o Weffort e o verdadeiro autor das fantasmagorias da dependência,

10 Francisco Weffort (1937-2021). Cientista político, professor universitário na USP; um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT); ministro da Cultura nos dois governos de Fernando Henrique Cardoso (1995 e 2002). Participou do Instituto Latino-Americano de Planificação Econômica e Social (Ilpes), da CEPAL, no Chile.

11 Nuno Fidelino Lobo da Costa Figueiredo (1923-). Graduado em Economia pela Universidade de Lisboa, Doutorado em Economia pela USP, onde lecionou após voltar do Chile. Foi Diretor da Divisão de Desenvolvimento Industrial da CEPAL, em Santiago, entre 1957 e 1969.

Gunder Frank¹², uma pessoa muito interessante, um alemão que havia vivido nos Estados Unidos e tinha uma visão sobre o mundo, e entendia da coisa global. Eu gostava dele.

Fiquei então na CEPAL. No começo, junto com o Celso Furtado¹³ que também tinha ido para lá, e com o Weffort, alugamos uma casa onde morávamos juntos porque minha mulher, Ruth, tinha ficado aqui na USP e o Reitor tinha medo de dar autorização para ela ir embora. O reitor verdadeiro era o Gama e Silva¹⁴ em 1968. Antes disso, em 1964, tinha gente mais razoável. Mesmo assim, era difícil e levou alguns meses para ela obter a autorização.

Nesse momento, o Raúl Prebisch¹⁵, que era o grande patrono da CEPAL, estava organizando o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), nos Estados Unidos e vinha ao Chile onde continuava sendo chefe da CEPAL, dirigindo o Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES). Nesse período, houve o famoso seminário do ILPES. Enzo Faletto¹⁶ era jovem como eu e trabalhava com Medina Echavarría. Depois trabalhamos juntos e participamos do seminário com

12 André Gunder Frank (1929-2005). Economista e sociólogo alemão que emigrou aos Estados Unidos onde obteve um doutorado na Universidade de Chicago. Trabalhou longos anos como docente em Universidades do Brasil, do México e do Chile, onde colaborou ativamente com o Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

13 Celso Furtado (1920-2004). Um dos economistas mais influentes na história brasileira e latino-americana. Junto com Raúl Prebisch é considerado um dos principais formuladores do estruturalismo econômico. Foi Ministro de Planejamento no governo Goulart, e Ministro da Cultura no governo Sarney.

14 Luís Antônio Gama e Silva (1913-1979). Jurista, professor e reitor da USP durante os anos da ditadura brasileira. Responsável pela cassação de, entre outros professores, Florestan Fernandes e FHC. Foi redator do AI5, com que se deu o fechamento do Congresso Nacional, em 1968.

15 Raúl Prebisch (1901-1986). Político e economista argentino. Foi Diretor da CEPAL e Secretário Geral da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD). Foi um dos formuladores da teoria econômica estrutural.

16 Ver nota no depoimento de Maria Hermínia Tavares.

esse pessoal: Aníbal Pinto¹⁷, Osvaldo Sunkel¹⁸, Celso Furtado e Prebisch. Prebisch era uma pessoa com uma capacidade de absorver o pensamento dos outros, um tipo muito inteligente, um mata borrão que pegava as ideias que estavam no ar. O seminário foi muito interessante e, na verdade, foi a causa primeira pela qual Enzo e eu começamos a escrever sobre as formas de relação entre periferia e centro. Minha formação era de sociólogo e eu conhecia um pouco de economia, como professor da Faculdade de Economia da USP, mas as teorias da CEPAL nos pareciam muito abstratas, tudo parecia ser centro e periferia. Prebisch estava trabalhando com essa ideia feito uma obsessão. Nós pensávamos que há diferentes centros e diferentes periferias e nos perguntávamos como é que eles se ligam e como é que evoluem historicamente. Enzo chamava a dependência do desenvolvimento de 'decadência do desenvolvimento', porque o conceito de dependência foi coisa do Theotônio¹⁹ e depois do Ruy Mauro²⁰. E nós tínhamos desconfiança daquele tipo de pensamento mecânico demais, que englobava tudo, ao que apresentava o conceito como se fosse uniforme. O livrinho que fizemos²¹ e que escrevemos em

17 Aníbal Pinto Santa Cruz (1919-1996). Economista chileno, docente da Universidad de Chile, foi também Diretor da sede da CEPAL no Rio de Janeiro até 1979, e Diretor da Revista da CEPAL até sua morte.

18 Osvaldo Sunkel (1929-). Economista chileno e docente da Universidad de Chile, ligado à CEPAL de 1952 em diante. Foi fundador e diretor do escritório da CEPAL no Rio de Janeiro, entre 1959-1961 e foi Diretor do Instituto Latino-americano de Planificación Económica y Social (ILPES).

19 Ver nota do depoimento de Rodrigo Baño.

20 Ruy Mauro Marini (1932-1997). Cientista social brasileiro. Um dos criadores da Teoria da Dependência. Após o golpe militar, em 1964, exilou-se no México e depois no Chile, até a queda do governo de Allende. Tornou a trabalhar no México, onde publicou grande parte de sua obra. No Brasil exerceu a docência em várias Universidades e Institutos.

21 Cardoso, Fernando Henrique e Faletto, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina. Ensaio de interpretação sociológica* (1967). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 11ª edição, 2004.

espanhol (foi traduzido aqui pela mulher do Luis Werneck Vianna²²), foi fruto de muito vinho chileno lá em casa, escrevendo. Eu escrevia mais do que Enzo, e ele tomava mais vinho do que eu. Mas o livro foi entre nós dois, a partir de nossas discussões, já que ele sabia uma parte da história e eu sabia outra. Eu conhecia mais do Brasil, a Argentina, o Uruguai, e ele conhecia mais da parte do Pacífico. Basicamente, a questão era que há mais coisas, há uma estrutura social no meio, as formas políticas são diferentes, os ângulos são diferentes e, a despeito disso, há crescimento. Isso último ficou obscurecido no debate depois.

São Paulo por essa época, nos sessenta, já era industrial, tinha crescimento. A teoria, mesmo no Brasil, era de que haveria estancamento, estagnação (Conceição Tavares²³, Hélio Jaguaribe²⁴...), mas acontece que o capitalismo tem ciclos. Nós tínhamos lido *O Capital* inteiro durante anos, desde 1958, e conhecíamos um pouco de teoria econômica. Cada um de nós (inclusive o Paul Singer²⁵) pegava o livro numa língua, e lia. Discutimos anos a fio. O capitalismo tem ciclos, ele não morre por causa

22 Maria Lúcia Teixeira Werneck Vianna (1943-). Socióloga e docente aposentada da UFRJ, especialista em previdência social. Ex-mulher de Luis Werneck Vianna (1938-), advogado e sociólogo brasileiro, formado na UFRJ que se exilou no Chile em 1970, onde se ligou ao Centro Latinoamericano de Demografia (CELADE). De volta ao Brasil em 1971, foi preso e torturado. Fez doutorado na USP e trabalhou no CEBRAP.

23 Maria da Conceição Tavares (1930-). Economista portuguesa naturalizada brasileira. Professora titular da Unicamp e professora emérita da UFRJ. Filiada ao Partido dos Trabalhadores, foi Deputada Federal pelo Estado do Rio de Janeiro entre 1995 e 1999.

24 Hélio Jaguaribe (1923-2018). Sociólogo, cientista político e escritor brasileiro. Foi diretor, entre outros, do Instituto de Estudos Políticos e Sociais, de 1979 até 2003.

25 Paul Singer (1932-2018). Austríaco naturalizado brasileiro. Economista formado pela USP onde foi Professor titular. Durante a ditadura foi expulso e participou da fundação do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) onde atuou até 1988. Foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores. Foi Secretário de Planejamento da Prefeitura de São Paulo durante o mandato de Luiza Erundina, entre 1989 e 1992.

da crise, há sempre crescimento. Ele supera as crises, a menos que venha o socialismo.

Foi apontada aqui pelo Rodrigo Baño, a dificuldade hoje de categorizar. Na verdade, naquela época era muito simples: esquerda significava a defesa de que os bens de produção fossem socializados e que houvesse um controle social dos meios de produção. Isso era a esquerda, o resto não. Para nós tinha uma clivagem clara: Se não existisse o controle social dos meios de produção, tinha o capitalismo que cresce sempre, sem parar. É da dinâmica dele, cresce com ou sem crises, sobe, desce, estanca...

É preciso examinar quais as marcas sociais que sustentam essas formas de acumulação. E aqui era óbvio, tinha três formas básicas de relação entre periferia e centro, como está dito lá no nosso livrinho. No caso do enclave, trata-se de uma sociedade de outro tipo, em que a formação social é outra, as classes são diferentes, com perspectivas políticas também diferentes, mais próximas da possibilidade de quebra pela revolução; no caso da produção de base agrícola, o capital se faz aqui, sai com a exportação e depois o dinheiro volta de novo, o que facilita a transformação industrial. Você tem então formas diferentes de relação.

No começo, o que predominou na leitura de tudo isso, foi o livro do Régis Debray²⁶, *Revolução na revolução*. Tudo era visto sob a ótica de dependência e do imperialismo. Contra isso, eu escrevi um artigo chamado "O consumo da teoria da dependência nos Estados Unidos"²⁷. Deu moda esse tipo de

26 Régis Debray (1940-). Filósofo francês, seguidor do marxista Louis Althusser, foi amigo de Fidel Castro e do Che Guevara a quem tentou acompanhar na guerrilha. Em 1971 viajou ao Chile para conhecer Salvador Allende.

27 Em *Ensaio de Opinião 4*, 1977. Recompilado em *As ideias em seu lugar*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

abordagem que não tinha nada a ver com o que Enzo e eu pensávamos. Tudo isso me obrigou a redescobrir América Latina. Descobri que o Brasil faz parte de um universo mais amplo, de um tipo de periferia e foi por aí que intelectualmente chegamos a compreender essa história.

O Chile dessa época, a Maria Hermínia o descreveu bem. Para um brasileiro, para um paulista, era acanhado. Recentemente, essa semana, me telefonou uma pessoa perguntando sobre o Samuel Wainer, dono de um jornal brasileiro importante, *A última hora*, que apoiou o Getúlio Vargas e depois Jango. A uma certa altura, o Samuel foi parar lá em Santiago e eu saí para jantar com ele uma *cazuela de mariscos*. Era no centro de Santiago, *una mugre*, oscuro, opressivo. Embora existisse o outro lado – Vitacura – o centro era opressivo. Mas intelectualmente, o Chile era muito vivo, com essas instituições que Hermínia descreveu. Além disso, tinha uma certa civilidade que nós aqui já havíamos perdido, estávamos na época em que o lado de cá não falava com o lado de lá (agora é mais ou menos igual). No Chile não era assim. Havia esse Centro de Estudios Públicos, do Claudio Véliz, aonde o pessoal ia e discutia animadamente.

Eu acompanhei de perto as transformações daquela época. O Thiago de Mello²⁸ era o adido cultural do Brasil e morava numa casa do Neruda no cerro San Cristóbal. O Neruda ia lá para jantar com Matilde. Havia todo um clima de convívio. Eu conheci o Allende, o Neruda e o Eduardo Frei nessa casa do Thiago. Também a filha do Allende, Isabel, que foi minha aluna na CEPAL e seria depois presidente do senado. Aníbal Pinto e Clodomiro

28 Thiago de Mello (1926-2022). Poeta Brasileiro. Foi adido cultural no Chile entre 1961 e 1964 e fez profunda amizade, entre outros, com Pablo Neruda e Violeta Parra.

Almeyda²⁹, chefe do partido socialista, foram os que me levaram para dar aula de sociologia na Universidade do Chile.

Era um Chile bastante discutido intelectualmente e havia muitos latino-americanos de toda parte. Santiago era a capital política da América Latina e isso nos influenciou muitíssimo. Quem passou pelo Chile nessa época ficou a vida inteira marcado pelo que viu, pelo que viveu e pelo que gostou do Chile. A gente se sentiu muito à vontade.

Na evolução dos acontecimentos, alguns de nós tivemos papel político e aí eu conheci o Ricardo Lagos³⁰ que era da CLACSO. Pouco antes do golpe de 1973, eu tinha voltado para a CEPAL por um tempo, e teve um jantar na casa do Ricardo. Fazia frio, era o mês de agosto e do lado da lareira acesa, Clodomiro Almeyda quis saber quando pensávamos voltar ao Brasil, eu e o Weffort. Eu disse que em setembro e então ele me respondeu: *A lo mejor van a ver que va a cambiar la página de la historia*. Ele sabia que vinha alguma coisa, nunca esqueci o que essa noite o Almeyda me disse. Ele não sabia nada do que se passava realmente nas Forças Armadas e dizia, *Allende tiene muñeca*. (Allende conduz, tem capacidade de conversar), mas também sentia que as coisas estavam indo para uma situação insustentável. Um outro dia, jantando com Gino Germani³¹ no Da Carla, um restaurante italiano no centro de

29 Clodomiro Almeyda (1923-1997). Advogado, professor e político chileno. Líder do partido socialista, foi um dos fundadores da Central Única de Trabajadores (CUT). Foi deputado entre 1961 e 1965. Ministro de Relações Exteriores de Salvador Allende. Durante o golpe foi detido e se exilou na Alemanha e no México. Ao seu regresso, foi embaixador na Rússia do governo Patricio Aylwin e diretor da Escuela de Sociología até sua morte.

30 Ricardo Lagos (1938-). Advogado, economista e político chileno. Membro fundador do Partido por la Democracia (PPD). Foi Ministro de Educação e de Obras Públicas durante os governos da concertação de Aylwin e Frei Ruiz-Tagle. Foi Presidente do Chile entre 2000 e 2006.

31 Ver nota no depoimento de Maria Hermínia Tavares..

Santiago, estávamos escutando um discurso do Allende quando, de repente, se apagaram as luzes. *La derecha* tinha colocado uma bomba e estourado uma torre de transmissão. Ficamos sem ouvir o discurso. Estava tudo despedaçado e o Clodomiro Almeyda sabia disso quando fez a pergunta, para ver se íamos assistir ou não. Eu vi a greve dos caminhoneiros, mas não a parte final que foi o golpe que todo mundo conhece. Foi uma experiência bastante dramática para mim porque eu conhecia o Allende, conhecia também a filha, conhecia a Tencha³², tinha relações diretas e pessoais com esse lado.

Alguns nessa época sofreram bastante. O José Serra³³ foi parar no Estadio Nacional, de onde conseguiu sair vivo por milagre. Mas muitos ficaram lá presos por muito tempo. O Lagos me lembrou depois de algo que eu havia esquecido: logo depois do golpe eu telefonei para ele e mandei um dinheiro que tinha recolhido do pessoal do CEBRAP, para ajudar o pessoal do Chile. Quando vivíamos no Chile, entre 1964 e 1968, antes de eu ir para a França, os brasileiros estávamos unidos, tínhamos uma lavanderia e um restaurante para juntar dinheiro e sustentar os que não tinham. Quem conseguia alguma posição, quem se inserisse em alguma das organizações internacionais ia bem, os demais não tinham muito como sobreviver.

Mas o Chile era acolhedor e nos ensinava cultura política na época, porque realmente havia uma cultura política muito mais sofisticada do que a nossa. A nossa aqui era “cara ou coroa”, a deles aceitava o outro com mais facilidade. Isso também acabou. Eu aprendi muito nesse tempo em que estive no Chile. O Aníbal Quijano³⁴ fazia trabalhos sobre o Peru e

32 Hortensia Bussi de Allende (1914-2009). Professora, bibliotecária e ativista, mulher de Salvador Allende.

33 Ver nota no depoimento de Maria Hermínia Tavares.

34 Ver nota no depoimento de Maria Hermínia Tavares

discutíamos incessantemente e era um clima realmente estimulante.

Mas quando fizemos esse livrinho, eu e o Enzo, não tínhamos muita ideia, não existia a palavra multinacional que foi criada depois por um americano. Não se sabia como fazer referência ao que estava acontecendo. Havia vontade, eu já tinha feito a pesquisa sobre os empresários, em 1963, sobre a ideologia predominante da burguesia nacional, mas vi que não existia essa tal ideologia, os empresários não queriam saber sobre classes dominantes, não era a revolução francesa, era outra coisa. Eles se associaram e iam para a estrada com o setor privado americano e depois também ficavam espremidos entre os estrangeiros e o setor estatal e ficavam oportunisticamente jogando de lá para cá, mas não havia uma disposição. A história da Europa não iria se repetir aqui, como está dito nesse livro que é bastante menos sofisticado do que minha tese de doutoramento, mais marxista, sobre a escravidão. A pesquisa sobre o empresariado já é muito menos marxista, mas não porque eu mudasse ou aderisse, não é nada disso, eu fui observando os fatos.

No que diz respeito aos dias de hoje, as coisas mudaram muito. Foram ditas aqui algumas verdades duras de serem reconhecidas. Estamos diante de uma enorme e rápida transformação social, não só no Brasil, mas globalmente; e a tribalização foi facilitada por esse instrumento que nós todos temos no bolso, que é a internet. Todo mundo usa o celular e fala com qualquer grupo no mundo todo, e se formam as tribos. As decisões são rápidas, tem o twitter, e as pessoas vivem no twitter. O meu amigo Manuel Castells³⁵, que foi meu aluno no Chile, fez o primeiro trabalho mais

35 Manuel Castells (1942-). Sociólogo, especialista em comunicação e professor universitário espanhol de renome internacional. É ministro de Universidades da Espanha, desde 2020.

significativo sobre sociedade de redes. Tudo funciona em redes. Também é verdade tudo que foi dito aqui sobre a pulverização da sociedade, ao mesmo tempo que vemos uma enorme capacidade das pessoas de se relacionarem umas com as outras. E os velhos conceitos nos quais eu fui formado, a *gemeinschaft* e a *gesellschaft*, têm outro sentido hoje. Comunidade não é mais o face a face, comunidade é tribo, e nessa comunidade você não conhece a pessoa. Trata-se de algo novo, sendo que “novo” não quer dizer bom ou melhor, quer dizer diferente.

Estamos diante de um mundo muito diferente daquele em que fomos formados e que vivemos. E é preciso entender essas coisas não ideologicamente, entendê-las intelectualmente para depois nos posicionar sobre o que fazer com esse mundo. Um mundo, a meu ver, bem contraditório (como são todos) em que o personalismo tem mais força, na medida em que as instituições perderam vigência; os partidos por exemplo, se fragmentaram enormemente e expressam pouco, têm pouca conexão com o social. Ficam os movimentos, dando razão ao meu antigo professor Alain Touraine³⁶, meu amigo, que insistia muito na teoria da ação. O primeiro contato intelectual que eu tive com o Chile foi com ele e com o Enzo também, quando eles fizeram uma pesquisa sobre as minas de Lota e de Huachipato. Depois, ele veio para São Paulo com sua teoria da ação que desenvolveu largamente.

Eu sempre fui mais estrutural, só que tenho que reconhecer que as estruturas estão pesando menos do que pesavam na minha época. As pessoas têm a possibilidade de se relacionar de outras formas umas com as outras,

36 Alain Touraine (1925-). Sociólogo francês que desenvolveu o conceito de Sociedade pós-industrial. Em 1956 fundou o Centro de Estudios para la Sociología del Trabajo, na Universidad de Chile. É pesquisador Senior da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de Paris, onde fundou o *Centre d'Analyses et Interventions Sociologiques* (CADIS).

o que abre espaço para aquilo que nós não imaginávamos que fosse possível que voltasse de novo: o individualismo e a palavra profética, o carisma. Vejam o que dizem o presidente do Brasil [Jair Bolsonaro] e o presidente dos Estados Unidos [Donald Trump], como é que eles se comunicam. Você fica olhando e diz, não é possível! Mas o pior é que tem gente que gosta e agrega. Em certa oportunidade, numa conversa com Bill Clinton, alguns anos atrás, ele me disse, "Cuidado, o pessoal ridiculariza o Trump, mas ele está indo bem, do ponto de vista político. Ele só fala para os que acreditam nele e está aumentando a coesão de forma não discursiva, mas de forma impulsiva, o que produz uma emoção rápida".

É outra sociedade, o mundo é outro. Contraditoriamente também, as instituições internacionais perderam vigência e os países voltaram a ter mais peso. Por outro lado, voltamos a ver a influência de líderes personificados, pessoas que simbolizam alguma coisa. Como é que você vai classificar sociologicamente, como era tão fácil antes, o que é esquerda e direita? Claro que pode, mas complica muito, porque tem que levar em consideração outras dimensões.

No que diz respeito às relações do Brasil com o Chile, em certo sentido são maiores porque são mais fáceis, mais fluidas. A relação política, que quase não existia, é mais fluida. Quando eu morava no Chile, para falar com meu sogro e minha sogra que moravam em Araraquara, tinha que ser por rádio amador porque não havia sequer telefone.

Ao sair do Brasil, embora eu tivesse vivido na Europa e nos Estados Unidos, o primeiro país completamente diferente do nosso foi o Chile. O Uruguai e a Argentina você entendia, agora, aquela cordilheira! O outro lado era o "outro lado". Hoje não, hoje as pessoas sabem tudo de cá e de lá, têm muito maior comunicação. Se isso quer dizer que vamos jogar em

conjunto, é outra questão, mais complicada, de tipo político. Estamos diante de uma transformação enorme, e o mais dramático para quem sobrevive e é velho, é que as pessoas morrem mais, têm mania de morrer, todo dia eu perco um amigo; e, mais importante ainda, você tem que estar atento às transformações. Não adianta ficar pensando no que você fez, no que você escreveu no passado. O passado passou e é preciso entender o que vem pela frente, tarefa que não é fácil. É por isso que eu vim aqui, para ver se vocês me ensinam alguma coisa, quem sabe...

História Cultural e Política

Cultural and Politics History

Brasil e Chile: uma história comparada de golpes, autoritarismo e democracia

*Brazil and Chile: a
comparative history of coups,
authoritarianism, and
democracy*

Alberto Aggio

Professor Titular de História da América na Universidade Estadual Paulista. Publicou *Itinerários para uma esquerda democrática* (2018), *Qual é a identidade e a política da cidadania?* (2019), *Democracia e socialismo. A experiência chilena* (2002 - 2ª ed. 2021).
Contato: albertoaggio58@gmail.com
Brasil

Recebido em: 17 de fevereiro de 2021
Aceito em: 17 de fevereiro de 2021

PALAVRAS-CHAVE:
Brasil; Chile; História política
comparada; Autoritarismo;
Democracia.

Resumo: O artigo realiza uma análise comparativa da história política do Brasil e do Chile a partir do momento em que ambos os países sofreram rupturas da ordem constitucional democrática, no Brasil, em 1964 e no Chile, em 1973. Inicia com uma discussão a respeito da utilização da comparação nos estudos de história política para definir os parâmetros que orientam a análise comparativa proposta. Apresenta um quadro interpretativo a respeito das conjunturas que precederam os golpes de Estado e, em seguida, discorre sobre as principais características dos regimes autoritários que os sucederam, analisando especialmente as transformações que foram se operando em termos econômicos, sociais e políticos. Segue com a análise dos processos de transição democrática e de seus governos, no Brasil, a partir de 1985, e, no Chile em 1990. Por fim, analisa, comparativamente, o alcance bem como os impasses de ambas as experiências democráticas. Agrega-se também um post-scriptum sobre os acontecimentos ocorridos no Chile a partir de outubro de 2019.

KEYWORDS: Brazil; Chile;
Comparative political history;
Authoritarianism; Democracy.

Abstract: The article performs a comparative analysis of the political history of Brazil and Chile from the moment when both countries suffered ruptures in the democratic constitutional order, in Brazil, in 1964 and in Chile, in 1973. The article initiates with a discussion about the use of comparison in political history studies to define an interpretative board concerning the conjunctures that preceded the coups d'État. It then considers the main characteristics of the authoritarian regimes, analyzing especially the economic, social, and political transformations that were occurring. It continues with the analyzes of the democratic transition process and its governments, in Brazil, from 1985, and in Chile, until 1990. Lastly, it analyzes, comparatively, the reach and the deadlocks of both democratic experiences. A post-scriptum is also added on the events that took place in Chile from October 2019.

Antes de iniciar gostaria de esclarecer os enfoques que norteiam essa exposição. O primeiro é a *análise comparativa*, entendida como um **artifício** que em nenhum sentido deve ser visto como arbitrário, tanto mais em se tratando da América Latina, esse construto simbólico sempre ressignificado conforme variáveis ideológicas, acadêmicas ou políticas.

O que se busca é iluminar um objeto de estudo frente a outro, estabelecer analogias, semelhanças e diferenças entre duas realidades históricas. Pela comparação é possível observar realidades dinâmicas e verificar como elas variam. O artifício da comparação contribui para uma melhor interpretação das sociedades latino-americanas, de suas contradições, seus paradoxos, seus impasses e seus limites.

O segundo enfoque é o potencial interpretativo da *história política*. É preciso reconhecer que a história política acabou se fixando, nos últimos tempos, como parte da história cultural, que passa a ser vista como o território totalizante da produção historiográfica. Estuda-se mais as relações e práticas de poder, entendidas como “fenômenos”, do que as complexas dinâmicas e vicissitudes da política, que dão expressão aos atores em suas contradições, orientando ou reorientando os processos históricos.

Exemplificando, o conceito de *cultura política* foi, muitas vezes, tomado como manifestação cultural e menos como expressão da dinâmica política no campo das ideias e do pensamento. Neste caso, a cultura política ao invés de ser uma dimensão articuladora do político, como sugere Pierre Rosanvallon (2010), passou a ser abordada pela descrição dos seus componentes, dispensando-se a necessária interpretação dos processos e mecanismos de reorganização dos embates da disputa política. Nesse caso, faz-se uma história política abdicando dos problemas históricos que ela engendra; em

síntese, “uma historiografia sem problema histórico” (Vacca, 2009, 120).

Mobilizamos aqui a análise comparativa para que ela possa nos ajudar a construir uma interpretação dos acontecimentos e processos políticos vivenciados tanto no Brasil quanto no Chile desde as décadas de 1960 e 1970, e que tiveram a questão democrática como seu “problema histórico” essencial. Assumimos uma perspectiva metodológica que entende a “comparação como vital”, como indicava Gramsci (1999, 426), “contanto que não seja feita com base em esquemas sociológicos abstratos”. Busca-se examinar o problema histórico da democracia na América Latina no interior de uma *análise diferenciada*, como sugere Giuseppe Vacca (2009, 120), capaz de “explicar diferenças que caracterizam experiências históricas diversas em relação a um quadro comum de problemas”, levando em consideração “suas diferenciações internas e conexões”.

BRASIL E CHILE: ALGUNS PONTOS DE COMPARAÇÃO

O Brasil vivenciou o golpe de Estado de 1964 nove anos antes do Chile (1973) e os regimes autoritários nos dois países foram simultâneos apenas em parte: no Brasil de 1964 a 1988 e, no Chile, 1973 a 1990. Há consenso a respeito da presença norte-americana nos dois golpes de Estado bem como o reconhecimento de que essa presença não se configurou como determinante diante dos conflitos internos. Há também reconhecimento quanto ao fato de que ambos os golpes poderiam ter sido evitados, caso os atores políticos tivessem outro comportamento.

Embora tenha durado um pouco mais, o regime autoritário brasileiro não carrega simbolicamente a marca de repressão e violência continuada que o regime autoritário impôs à sociedade chilena. No Chile, a memória da

repressão tem uma forte dimensão pública e, por isso, a presença do passado autoritário no imaginário social é mais vigorosa do que no Brasil.

O ponto em comum é que ambos os regimes autoritários promoveram transformações estruturais profundas. Comum foram também os processos de transição, catalogados como “*transições pactadas*”, resultando, no caso chileno, uma grande influência do regime anterior. A sombra do autoritarismo no Chile foi mais densa do que no Brasil. Mesmo assim, em ambos os países é inquestionável a mudança promovida pelos processos de transição, o que não significa deixar de colocar em discussão a qualidade da democracia existente tanto no Brasil quanto no Chile.

O GOLPE MILITAR DE 1964 E O REGIME AUTORITÁRIO BRASILEIRO

O presidente João Goulart foi deposto por uma coalizão de forças militares e civis que dizia querer restaurar a democracia no país. Mas isso não ocorreu e o regime se impôs por 20 anos. Dentre as justificativas do golpe, o principal argumento era que Goulart abria passagem para os comunistas “tomarem o poder”. O problema se concentrou nas “reformas de base”, especialmente na reforma agrária, ponto de discórdia das elites políticas.

A conjuntura política antes do golpe revelou a grande dificuldade de compatibilizar reformas econômico-sociais com a democracia política. Com o descontrole econômico, agravaram-se as tensões sociais, o radicalismo e a polarização. Neste cenário, tanto a direita quanto a esquerda passaram a defender uma solução de exceção: o recurso às armas colocava-se como saída para ambos os lados.

Para a direita, a democracia interessava se fosse útil na defesa de seus privilégios, e inútil se estes estivessem ameaçados; para a esquerda, além

de pressionar para que o governo acelerasse a implementação das reformas, os qualificativos substantivos que elas carregavam eram mais importantes do que as formalidades democráticas. Como observou Argelina C. Figueiredo, no Brasil daqueles anos, “tornou-se impossível a construção de um compromisso que combinasse reformas e democracia em um projeto político consistente, porque democracia e reformas eram percebidas como objetivos políticos conflitantes” (1993, 48).

O golpe de 1964 não pode ser visto como uma fatalidade, atribuída apenas aos aspectos estruturais da economia, como o esgotamento da estratégia de substituição de exportações, nem como uma ação exclusiva da coalizão de direita, eximindo-se os setores nacionalistas e de esquerda de quaisquer responsabilidades por seus posicionamentos cada vez mais rupturais.

No fundo, direita e esquerda compartilhavam uma baixa convicção a respeito da democracia existente no país. Ambos os lados conspiravam contra a democracia representativa e preparavam um golpe contra suas instituições: a direita para impedir o avanço e a consolidação das reformas; a esquerda para eliminar os obstáculos que se antepunham a esse processo e ao que ela imaginava que poderia vir em seguida, em favor de seus projetos revolucionários. Conforme José Murilo da Carvalho, “o golpismo, concepção e prática já arraigada na direita, iria se combinar dramaticamente com a ausência de tradição democrática da esquerda, levando a uma confrontação que seria fatal para a democracia” (2001, 150).

Os primeiros anos do “regime de 1964” deram a entender que iria se afirmar no país o ideário do liberalismo econômico. Contudo, depois de dois anos, os militares mudaram a orientação, retornando ao ideário do

nacional-desenvolvimentismo que havia dado suporte à modernização das décadas anteriores. Conforme anotou Luiz Werneck Vianna (1994a), a partir desta redefinição, o regime autoritário de 1964 deslocaria para a dimensão do mundo privado o tema do “liberalismo puro”, ao mesmo tempo em que intensificaria a intervenção do Estado na economia objetivando acelerar o desenvolvimento como forma de superação do atraso econômico.

A partir do “regime de 1964”, a novidade viria dos processos societários que a mudança econômica haveria de ensejar. Em termos sintéticos: a dimensão pública, que no Estado Novo de Vargas incorporava a dimensão privada no interior da ordem corporativa, passa a ser instrumentalizada. Rompe-se com a situação anterior, redefinindo-se a dimensão pública como monopólio do Estado e liberando a dimensão privada para que esta pudesse se adensar e se afirmar como a base de uma nova sociabilidade fundada em empreendedores particulares.

Se, de um lado, liberou-se a racionalidade instrumental dos interesses econômicos, o que correspondia à lógica da aceleração da acumulação capitalista, de outro, se promoveu

uma verdadeira hecatombe política, ético-moral e no tecido social, aprofundando a tradicional atitude na população de indiferença à política, dificultando, pela perversão individualista, a passagem do indivíduo ao cidadão, e agravando em escala inédita a exclusão social, ao mobilizar setores subalternos do campo para os polos urbano-industriais, onde chegavam destituídos de direitos e de proteção das políticas públicas. (Vianna, 1994a, 7-10).

A magnitude das transformações que se operaram foi sem precedentes na história do Brasil, a ponto de um investigador brasileiro qualificar o que se

processou como uma verdadeira “revolução” (Santos, 1985), a despeito da retórica dos militares.

Para Werneck Vianna (1994b, 7-13), o regime militar conseguiu realizar esta estratégia pela via do pragmatismo, mantendo intacto o bloco agrário-industrial, induzindo a conversão dos latifúndios em empresas capitalistas e consagrando “o processo de criação de uma sociedade industrial de massas à americana”, sem realizar alterações significativas na forma do Estado. Mas, a mudança fundamental resultou da liberação dos instintos egoísticos da sociedade civil. Através dela, atualizou-se o “processo transformista da democratização, universalizando os direitos sociais e erodindo as bases tradicionais de controle, principalmente no campo, mas sem estimular a emergência do cidadão e sem compromisso com as práticas e ideais da democracia política” (Vianna, 1994b, 7-13).

O regime autoritário aparece, portanto, em linha de continuidade com a modalidade de modernização conservadora anterior, acelerando este processo. Foi uma “fuga para frente” em termos de transformações econômicas e sociais que garantiu o sucesso do regime bem como sua legitimidade e longevidade.

CHILE: O GOLPE MILITAR DE 1973 E O REGIME AUTORITÁRIO

O presidente Salvador Allende foi deposto em setembro de 1973 e, no discurso dos golpistas, era claro o propósito de “salvar o Chile do comunismo” e instituir uma nova ordem política e social. O governo que foi derrubado era declaradamente socialista e realizava reformas nesse sentido, mantendo a legalidade democrática, como estava previsto no projeto da “via chilena ao socialismo”. Contudo, por essas reformas serem implementadas

via decretos do Executivo e não por meio de acordos no Parlamento, as contradições foram se acirrando e a polarização acabou por se sobrepôr a qualquer outra racionalidade política, culminando tanto na desestabilização quanto na desinstitucionalização que levaram ao golpe (Aggio, 2002).

O notável é que o discurso dos golpistas assumiu o mesmo tom do discurso revolucionário que fazia a Unidade Popular (UP), instituindo, entretanto, um vetor contrário. Não se objetivava o retorno à democracia, mas a imposição de uma ditadura que reconstruísse o país. Como observou Tomás Moulian, “o regime militar é a negação da Unidade Popular e também uma realização invertida da sua ideia matriz. Apropria-se de elementos que se haviam instalado no imaginário social pela ação cultural dela própria: a ideia de uma crise, da necessidade de uma ‘grande transformação’ e a valorização de uma ditadura enquanto instrumento do bem” (1993, 288).

O golpe de 1973 foi um ato cirúrgico de cancelamento da política, o que significava dizer que foi a supressão da forma pela qual a sociedade chilena compreendia-se a si mesma. A ditadura procurou encarnar o inverso dos anseios revolucionários da UP e, paradoxalmente, como afirma Tomás Moulian (1993) foi a partir de sua negação que os chilenos vieram a conhecer, de fato, o significado da palavra *revolução*. Tratava-se de uma contrarrevolução por meios revolucionários: havia metas de transformação radical a serem alcançadas, e não prazos para impor um capitalismo quase sem regulações, apoiado num Estado autoritário sustentado por mecanismos institucionais conservadores.

De acordo com Carlos Huneeus (2000), com a personalização do poder em Augusto Pinochet, estabeleceu-se um regime autoritário com baixo nível de institucionalização, com o sistema decisório e de produção de leis, bem

como as instâncias formais de deliberação, resolução e implementação das políticas de Estado e de governo fortemente submetidas à centralização.

Visando recriar a sociedade, o regime autoritário estruturou sua perspectiva *fundacional* e se

propuseram-se a dar início a uma nova fase na história do país, para o qual estabeleceram metas muito ambiciosas: eliminar a pobreza, criar as bases do crescimento econômico e implantar uma ordem política distinta da democracia ocidental porque a consideravam frágil diante do marxismo. Esta [nova ordem] seria uma democracia protegida e autoritária, com pluralismo limitado e submetida à tutela das Forças Armadas, que a deixariam funcionando quando voltassem para os seus quartéis. (Huneus, 2000, 624).

Essas foram as bases políticas para a imposição de reformas neoliberais, dentre elas, a privatização de empresas públicas, dos serviços de saúde e previdência social, além de medidas relativas à abertura comercial, ao estímulo às exportações e à supressão do controle de preços etc.

O regime de Pinochet transformou-se então no *showcase* dos neoliberais de todo o mundo, antes da Inglaterra de Margareth Thatcher e dos EUA de Ronald Reagan. Para os ideólogos do regime, tratou-se de uma “revolução silenciosa”, cujo resultado mudaria os valores da sociedade, tornando-a mais individualista, consumista e despolitizada, anulando traços distintivos da cultura política anterior, mais solidária e democrática.

Foi somente quando sentiu que o empreendimento político do regime estava consolidado que Pinochet abriu a possibilidade de que um plebiscito sancionasse a nova Constituição do país, em 1980. É a partir desse momento que a ditadura se institucionaliza, sustentada numa mudança histórica sem precedentes.

A TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA: INTERPRETAÇÕES

A superação dos regimes autoritários do Brasil e Chile se deu por meio de transições democráticas. Não era fácil compreender que aquelas ditaduras não seriam derrubadas pela via das armas ou de insurreições populares, mas sim por meio de processos políticos transacionados que adquiririam força, extensão e profundidade conforme a participação popular na sua dinâmica. A democracia que viria estaria, assim, condicionada ao problema e ao percurso político da transição.

A expectativa era de que a transição assumisse uma estratégia de reformas que rompesse com a modernização conservadora, no caso brasileiro, e com o neoliberalismo, no caso chileno. Em ambos os países se havia liberado o mundo dos interesses de cima a baixo do tecido social e isso precisaria ser bem entendido e enfrentado.

No Brasil, desde 1974, a oposição transformou cada eleição parlamentar em um “plebiscito” contra o regime autoritário. Essa estratégia vitoriosa levou o *processo de transição* a ultrapassar o *projeto de abertura* ou autorreforma do regime (Vianna, 1984), até a campanha das *Diretas Já*, entre 1983 e 1984. A vitória posterior da oposição no Colégio Eleitoral traduziu-se como chancela formal para a conquista de um *governo de transição*, em 1985. Como se comprovou em seguida, esse governo de transição seria fundamental para a conclusão institucional da transição, o que se deu com a elaboração e promulgação da *Constituição de 1988*, considerada a mais democrática da história política brasileira.

Entretanto, a divisão que se estabeleceu entre as forças opositoristas acabou por ter um efeito negativo fazendo com que as tarefas mais amplas e profundas da transição ficassem à deriva e se estabelecesse uma sensação de

inconclusividade. Como afirmou Luiz Werneck Vianna (1989), a partir da divisão das forças da oposição, a transição passou a ser um processo conduzido pelos fatos e desprovido da ação intencional do ator. Neste cenário, a partir dos anos 1990, os governos empreenderam ajustes de caráter econômico apartados de pactos sociais, e não foram capazes de estabelecer, no Estado e na sociedade civil, os elementos essenciais de uma “hegemonia civil”. O “transformismo positivo” conduzido pela oposição democrática desde a década de 1970, que havia sido a operação política possível de ultrapassagem do autoritarismo, foi substituído pelo antagonismo político de polos, muitas vezes artificiais, exaurindo as esperanças da jovem democracia brasileira. Esse desfecho é o maior déficit da transição à democracia no Brasil.

No Chile, todas as tentativas de derrubada da ditadura por via armada fracassaram. As ações armadas, inclusive contra o próprio Pinochet, e as rebeliões populares (*protestas*), que eclodiram entre 1983 e 1986, revelaram-se impotentes. A batalha decisiva contra a ditadura viria de onde menos se cogitava. A Constituição de 1980, outorgada por Pinochet por meio de um referendo inteiramente controlado, previa a realização, em 1988, de um plebiscito para estabelecer mais um mandato de oito anos para o ditador. Foi em torno da ideia de politizar o plebiscito, negando esse novo mandato, que se vislumbrou a possibilidade de derrotar a ditadura.

A surpreendente vitória eleitoral do *Comando por el No* (56% a 44%), em outubro de 1988, abriu o processo de transição à democracia. A partir de então, os partidos políticos puderam se reorganizar e a oposição a Pinochet, com exceção do Partido Comunista, criou a *Concertación de los Partidos por la Democracia*, numa tentativa de manter-se unida para a eleição presidencial prevista para o ano seguinte.

Mas Pinochet, presidente da República e chefe das Forças Armadas, forçou um pacto com a oposição em torno de reformas constitucionais. Este pacto redundou em um referendo, realizado em julho de 1989, para sancionar as reformas da Constituição de 1980 acordadas entre Pinochet e os principais atores políticos legalizados. Nesse ponto, de acordo com Carlos Huneeus (2000), a submissão da transição democrática à “política do autoritarismo” ficou evidente. O referendo sancionou o que ficou conhecido como *enclaves autoritarios*: normas concebidas para bloquear, sem transgredir a legalidade, qualquer iniciativa reformista que se propusesse desmontar a arquitetura básica do ordenamento jurídico-constitucional do autoritarismo chileno.

Como afirmou Tomás Moulian, a derrota eleitoral sofrida por Pinochet em 1988 converteu-se numa vitória estratégica em 1989, uma vez que se aprovaram apenas reformas superficiais na Constituição de 1980. Este parece ter sido um lance decisivo no processo pelo qual o pinochetismo articulou sua sobrevivência no Chile pós-ditatorial. A passagem do autoritarismo para a democracia, a despeito da vitória no plebiscito de 1988, engendraria um “transformismo negativo” que Tomás Moulian definiu nos seguintes termos:

Chamo de ‘transformismo’ o longo processo de preparação, durante a ditadura, de uma saída destinada a permitir a continuidade de suas estruturas básicas sob outras roupagens políticas, as vestimentas democráticas. (...) O ‘transformismo’ consiste numa alucinante operação de perpetuação que se realizou através da mudança do Estado. Este se modificou em vários sentidos muito importantes, mas mantendo inalterado um aspecto substancial. Muda o regime de poder, se passa de uma ditadura a uma certa forma de democracia e muda o pessoal político nos postos de comando do Estado. Mas não há uma mudança do bloco dominante ainda que se modifique o modelo de dominação. (Moulian, 1977, 145).

Constrangida pelos efeitos do “transformismo negativo”, mesmo assim, a transição seguiria sua marcha. Diferentemente do Brasil, a transição chilena apresenta dois aspectos peculiares: (1) não herdou nenhuma crise econômica do regime anterior e (2) conseguiu eleger sucessivamente quatro presidentes pertencentes a *Concertación* – a coalizão política que havia derrotado a ditadura.

Os governos da *Concertación* conduziram com êxito a integração do Chile ao processo de globalização, o que fez avançar os traços de modernidade do país, como a melhoria do setor de serviços, a especialização da produção agroindustrial para a exportação, a despoluição, a inovação e a diversificação empresariais. O crescimento contínuo da economia nesses anos (5% de média anual), até a crise econômica mundial de 2008, foi notável. As temáticas sociais sufocadas durante a ditadura foram reconduzidas como tarefas do Estado, ampliando a coesão social, ainda que as políticas públicas dos governos da *Concertación* tenham se revelado insuficientes.

A manutenção dos *enclaves autoritários*, até 2005, acabou por gerar um paradoxo: o regime democrático se consolidava, mas a presença de Pinochet na cena política deixava a sensação de que a transição permanecia inconclusa. A imagem que acabou ficando do Chile pós-Pinochet é a de uma “democracia de má qualidade”, resultante de uma transição muito condicionada aos ditames do regime anterior, que impôs um “transformismo negativo” ao andamento político, atrasando em demasia reformas democratizantes.

Em síntese, a comparação que fizemos aqui pode ser resumida em quatro pontos:

(1) em relação aos golpes de Estado de 1964 e 1973, o que sobressai é a diferença. Eles são distintos na operação, nas justificativas e nos resultados imediatos.

(2) Além de repressivos, conforme modulações específicas, os regimes autoritários de Brasil e Chile promoveram resultados semelhantes no que se refere às transformações sociais orientadas no sentido da liberação do mundo dos interesses, da afirmação do individualismo e do consumismo. Com uma diferenciação: no Brasil se impôs um *aggiornamento* da modernização enquanto no Chile houve uma ruptura. Os regimes autoritários de Brasil e Chile foram fundacionais, mas no Brasil não houve a imposição normativa de uma “nova sociedade”. No Brasil, o liberalismo econômico não foi, como o neoliberalismo no Chile, um programa ideológico implementado no contexto de uma contrarrevolução exitosa.

(3) No Brasil, há “transformismo” no regime e depois na oposição a ele. Para o regime, o “transformismo” foi um elemento operativo adotado pragmaticamente e levado ao paroxismo, visando controlar as transformações sociais induzidas pelo êxito econômico; para a oposição foi uma estratégia positiva que definiu o andamento da transição a seu favor. No Chile, essa categoria somente iria aparecer como qualificativo convincente, mas negativo, depois de superado o regime autoritário.

(4) o pioneirismo e a longa transição do Brasil contrastam com o encurtamento e a presença militar na transição chilena. Enquanto o Brasil conseguiu aprovar uma nova Constituição (1988), esse ainda é um tema pendente no Chile. O “transformismo positivo” no Brasil, que permitiu o estabelecimento de uma nova ordem constitucional, inaugurando uma nova fase, contrasta com a aparente ruptura provocada pela vitória da oposição no plebiscito de 1988 e com a vitória da estratégia do “transformismo negativo” no Chile, que redundaria numa situação democrática eivada de condicionantes e constrangimentos. Mas, no Brasil, conforme Werneck Vianna (2019, 22-27),

o “trágico desencontro entre o ator e os fatos” redundou na perda de consenso em relação à ordem democrática, acarretando um recorrente antagonismo político, polarizações sucessivas e diversas, que perigosamente comprometem a unidade da Nação e suas perspectivas democráticas.

Post-scriptum: *A história volta a pulsar no Chile*¹

Em outubro de 2019 o Chile explodiu. Por vários dias milhares de pessoas saíram às ruas em marchas de protesto que invariavelmente se tornaram violentas. Estavam no foco dos manifestantes o Metrô de Santiago, as empresas de energia, os bancos controladores das famosas AFPs, que “garantem” a aposentadoria da maior parte dos trabalhadores chilenos, dentre outras. O aumento das passagens do Metrô, a partir de determinado horário, foi o estopim da grande explosão. Mas, como no Brasil de 2013, os chilenos também gritaram “não é só pelos 30 centavos”. E, de fato, não era. Nesse “*octubre violento y caliente*” os chilenos colocaram para fora toda a raiva frente ao mal-estar resultante do “modelo econômico” que ordena o país desde os tempos da ditadura do Pinochet.

O governo de Sebastian Piñera reagiu às manifestações impondo “estado de emergência” e “toque de recolher”, além de convocar o Exército para enfrentar os manifestantes. Para Piñera, o Chile “estava em guerra contra inimigos poderosos”. O resultado de vários dias de confrontos entre forças militares e manifestantes foram mais de 20 mortos, milhares de feridos e centenas de detidos. Olhando o conjunto dos acontecimentos, sua

1 Poucos meses depois do evento em São Paulo, precisamente em outubro, os acontecimentos se precipitaram no Chile. Por essa razão incluímos aqui esse *post-scriptum*. Na sequência, um ano mais tarde, aproximadamente, realizou-se um plebiscito, com comparecimento recorde da população chilena, no qual se decidiu que uma nova Constituição deverá ser elaborada por uma Assembleia Constituinte com representantes eleitos especificamente para este fim, além da paridade de gênero.

magnitude, os atos violentos dos manifestantes, que chegaram a destruir 70% do Metrô de Santiago, e, a violenta repressão, pode-se dizer que não havia ocorrido nada similar em tempos de democracia e que as causas dessa explosão são realmente mais profundas.

Como no Brasil de 2013, a repressão fez com que os protestos se amplificassem até chegar à manifestação de 26 de outubro que reuniu mais de 1,2 milhão de pessoas no centro de Santiago. Foi um sinal eloquente de que a estratégia do governo havia naufragado. Piñera recuou, propôs algumas reformas paliativas, procedeu mudanças parciais em seu gabinete e, por fim, suspendeu o “estado de emergência”.

Mesmo assim, a tensão não se dissipou por completo. O mal-estar dos chilenos parece que vai demorar a passar e muitos falam de um “novo despertar” ou mesmo de uma “nova oportunidade” para alterar a vida da sociedade em seu conjunto. Há efetivamente um sentimento de esperança no ar, esperança de mudança, e uma confiança difusa de que o que se passou nesses dias foi efetivamente histórico.

Analistas e boa parte da opinião pública doméstica e internacional se surpreenderam com os acontecimentos chilenos. Afinal, o Chile está longe de ser um país desorganizado economicamente, vive anos de crescimento significativo e de melhoria de diversos índices que qualificam sua vida social. O Chile está integrado à globalização, o que o torna um dos países mais cosmopolitas do continente. Enfim, números favoráveis não lhe faltam, inclusive no que toca a renda per capita da região, na qual se sobressai com grande distância diante de outros países. Mas então *que pasó?*

Tanta surpresa talvez venha da crença de que o Chile sempre foi visto nas ciências sociais e no jornalismo, por chilenos e estrangeiros, como um

país “modelar”, por seu pioneirismo ou por sua especificidade frente a outros países do continente. Foi assim que no passado se falou da “grande democracia” chilena durante a maior parte do século XX, enquanto os outros países latino-americanos viviam as desventuras do “populismo”.

Mais tarde foi possível ver que a democracia chilena não era tão inclusiva como se imaginava. O Chile aristocratizante sempre foi uma densa sombra sobre a democracia política que lhe dava fama. Foi apenas em 1958, depois de reformas eleitorais importantes, que o grau de participação aumentou. Entretanto, em pouco mais de 15 anos o golpe militar de 1973 colocaria por terra aquela experiência de ampliação da democracia chilena. Ela ruiu diante de uma polarização irreduzível que castigaria o país por outros longos 15 anos.

Contraopondo-se à imagem da “grande democracia”, foi surpreendente notar que a ditadura de Pinochet encontrou um apoio significativo durante sua vigência. Surpreendeu porque a “refundação” da sociedade chilena, sustentada por um projeto econômico neoliberal, aparecia em combinação perfeita com a ditadura de Pinochet que, baseado em sua estrita autoridade, funcionou sem ordem constitucional até o plebiscito que daria ao país a Constituição de 1980, ainda vigente. Foi durante esse regime, quase dois anos depois do golpe, que começaram as privatizações da educação, da saúde e da previdência, acompanhadas por uma abertura integral da economia. O único setor que se manteve estatizado foi a exploração do cobre, principal riqueza do país. Nascia aí o “modelo chileno dos Chicago boys”, outra imagem modelar que iria perdurar no tempo, no país e fora dele.

Uma revisão desse período não tardou a ser feita. O período Pinochet não pode, em absoluto, ser visto como um momento tranquilo e feliz do

país. Nele emergiram diversas crises sociais graves, em especial quando da implantação do novo modelo. Com ele vieram a quebra de empresas e o desemprego massivo. O que provocou imagens de desolação, com jovens “*pateando pedras*” pelas cidades mais importantes do país, algo imortalizado na canção da banda de rock *Los Prisioneros*, no início dos anos oitenta. Foi também o período do chamado “*segundo exílio*” chileno, um exílio econômico já que o primeiro havia sido político, nos meses e anos que se seguiram ao golpe de 1973.

A manutenção da estatização do cobre manchava a natureza do modelo que tinha como central o afastamento integral do Estado da vida econômica. A persistência da repressão política do regime comprometia, de alguma forma, sua fachada “liberal” perante o mundo. Para o sociólogo chileno Eugenio Tironi, o liberalismo realmente existente no Chile guardava a mesma relação de antagonismo com a liberdade que o socialismo estatizado da ex-URSS.

O fato é que o modelo neoliberal chileno deixava muitas zonas cinzentas e muitos silêncios para trás. A derrota de Pinochet no plebiscito de 1988 recolocaria as coisas em novos patamares. A partir da vitória da *Concertación* (uma coalizão de centro-esquerda) na primeira eleição presidencial pós-Pinochet, governos democratizadores se sucederiam por mais 20 anos.

Sem confrontar o modelo privatizador que havia sido implantado, a *Concertación* acabou por consagrar o modelo neoliberal. O êxito dos governos concertacionistas, com a integração do país à globalização, deu o suporte para uma nova etapa de sucesso relativo da economia, melhoras nos aspectos sociais, avanços na educação, na inovação e na competitividade

do país. Contudo, o êxito econômico não alterou a sensação de que se vivia num “estado de mal-estar social”, com salários e pensões ao nível latino-americano e custos de bens e serviços ao nível dos europeus ou norte-americanos.

A notável modernização do país, atestada em números, como notável também é a sofisticação e até a luxuosidade das estações do Metrô de Santiago em bairros pobres – quase todas destruídas, total ou parcialmente – compõem o cenário de um país dividido. Sinais materiais de modernização em contraposição às carências domésticas cotidianas, às expectativas de futuro dos jovens em situação de ameaça, com a recorrente elevação dos custos de educação, além do nível das pensões dos mais velhos frente ao que trabalharam e contribuíram durante toda a vida, tudo isso formou um “caldo de cultura” de raiva diante da flagrante desigualdade e de medo da regressão ao status quo anterior vivenciado nos anos de crise quando se implantou o modelo.

O Chile que explodiu nada mais expressa do que a reação a décadas de “estado de mal-estar social”. Os termos em que se deu tal explosão, com sua violência costumeira, agora triplicada, confirma o paradoxo de uma democracia ainda sustentada numa ordem político-jurídica (a da Constituição de 1980) que carece de legitimidade.

Os “modelos” que foram cultivados sobre o Chile em sua trajetória histórica estão agora todos em xeque e, nas ruas, o povo declara que quer vê-los superados. Ao que parece, não haverá volta atrás, a história voltou a pulsar no Chile e está aberta!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aggio, A. *Democracia e socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002.
- Carvalho, J. M. *Cidadania no Brasil – o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- Figueiredo, A. C. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política, 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- Gramsci, A. *Cadernos do Cárcere*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.1, 1999.
- Huneus, C. *El Régimen de Pinochet*. Santiago: Sudamericana, 2000.
- Moulian, T. *La forja de ilusiones – el sistema de partidos, 1932-1973*. Santiago: Arcis/FLACSO, 1993.
- Moulian, T. *Chile Actual - anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997.
- Rossanvallon, P. *Por uma história do político*. São Paulo: Alameda, 2010.
- Santos, W. G. “A ‘Pós-Revolução’ Brasileira”. In: Jaguaribe, Hélio *et alli*. *Brasil: sociedade democrática*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- Vacca, G. *Por um novo reformismo*. Brasília/Rio de Janeiro: FAP/Contraponto, 2009.
- Vianna, L. W. O candidato da conciliação nacional. *Presença*, n. 4, São Paulo: Caetés, 1984.
- Vianna, L. W. “Seis teses sobre a conjuntura da transição”. Vianna, L. W. *A transição – da Constituinte à sucessão presidencial*. Rio de Janeiro: Revan, p.91-103, 1989.
- Vianna, L. W. “1964”. *Estudos - Sociedade e Agricultura*. Rio de Janeiro: UFRRJ, junho, n. 02, p. 07-10, 1994a.
- Vianna, L. W. “Entre um transformismo e outro: problemas da refundação republicana”. *Agenda de Políticas Públicas*. Rio de Janeiro: IUPERJ, n. 05, p. 07-13, 1994b.

Vianna, L. W. "O desencontro trágico entre a fortuna e o ator na experiência brasileira". Brasília: *Política Democrática*, n. 53, Ano XIX, 2019, p. 22-27.

Leer la sociedad a través del cordel: dos casos

Reading society through cordel: two cases

Ana Pizarro

Professora Doutora aposentada da Universidade de Santiago de Chile (USACH) e pesquisadora do Instituto de Estudos Avanzados (IDEA). Coordenou *La literatura latinoamericana como proceso* (1985) e os três volumes de *América Latina. Palavra, literatura e cultura* (1993); publicou, entre outros: *Gabriela Mistral: El proyecto de Lucila* (2005) e *Amazonía: el río tiene voces. Imaginario y modernización* (2009), este último, resultado do projeto financiado pela bolsa Guggenheim e Fondecyt/Chile.

Contato: ana.pizarro@usach.cl
Chile

Recebido em: 06 de julho de 2021
Aceito em: 08 de julho de 2021

PALABRAS CLAVE:

Cordel; Lira Popular; Poesía oral; Cultura popular brasileira y chilena.

KEYWORDS: Cordel; Lira Popular; Oral poetry; Brazilian and Chilean popular culture.

Resumen: A partir de una comparación entre el cordel brasileño del sertón y de la Amazonía, y la Lira Popular chilena, se observan los temas semejantes de ambas tradiciones de poesía oral y su familiaridad con relatos medievales que pasan a América. Además de subrayar figuras icónicas, desplazadas del poder institucional, esta poesía oral también narra la explotación en la que viven los trabajadores rurales y operarios.

Abstract: Through a comparison between Brazilian Cordel from the Sertão and the Amazon Rainforest, and Chilean Lira Popular, it is possible to detect similarities in both oral poetic traditions and find their familiarities with medieval poetry arrived in America. Apart from the highlighting of iconic characters, displaced from institutional power, this oral poetry also narrates the exploitation to which rural and factory workers are subjected.

Tal como sabemos, el interés por el cordel es tardío en la perspectiva de la crítica literaria, en donde siempre fue considerado una manifestación menor, una especie de subliteratura poco digna de interés académico. Es más bien la perspectiva crítica de la cultura la que se ha ido interesando en esta forma popular de poesía, de narrativa poética, de expresión de esto que se ha llamado el “bajo pueblo”. Recuerdo haberme topado por primera vez con el acento nordestino de un canto de las hazañas de Lampião, “*o capitão do cangaço, que não admitia derrota, não aceitava fracasso*”, resonando en los muros centenarios de La Sorbona, en Francia. La situación era surreal, inusitada: era el año 1975 y mi papel era de jurado de un examen doctoral. Aún agradezco a la joven estudiante brasileña de entonces la maravilla de este encuentro.

Quiero aproximarme en este texto al fenómeno de esta literatura en los casos brasileño y chileno, con los que tengo cercanía y cuya lectura me produce el especial placer de tocar la historia oficial desde otro lugar y con diferente perspectiva. Es lo que hacen actualmente los historiadores jóvenes en mi país hoy, con importantes resultados.

En Chile se hablaba de “pliegos de cordel”, de “poesía imprentada” para estas hojas en verso que circulaban en las provincias del norte, en las salitreras, como forma de comunicar noticias, a veces recitadas por cantores con guitarra que iban de oficina en oficina, o en Santiago en los barrios en donde se movía la masa popular: la Estación Central, Matucana, el Mercado. Allí en general eran obras de campesinos que llegaban a vender sus versos en las fondas, los lugares de encuentro de trabajadores. Con documentación desde 1860 y con una fuerte producción hasta 1920, en Chile, la publicación de estos versos se llamó la “Lira Popular”, en alusión a una revista con ese nombre cuya edición pertenece fundamentalmente al período indicado.

En Brasil, se llamó a estas expresiones populares “*quadrinhas de São João*”, “*desafios*” a cargo de poetas repentistas. Había “*cirandas*”, canciones, así como “*literatura de cordel*”, llamada en portugués también “*pliegos de cordel*”, “*folhetos*”. Se les denominaba así, como sabemos, porque estos últimos se exponían al público en tendedores de cordel. Incluso “acompañaban, como verdaderos prospectos farmacéuticos, los remedios que vendían ciertos curanderos” (Maderuelo, 1989, 193).

Sobre el origen de este género en Europa, que habría sido traído a América por migrantes, adquiriendo aquí su especificidad, anota el mismo autor lo siguiente:

Si bien el auge del género de cordel, en lo que concierne a la Península Ibérica, se sitúa temporalmente en la transición de los siglos XV y XVI, no es arriesgado suponer que la antigüedad de coplas o poemas de diversa índole, difundidos en forma escrita, aunque necesariamente no impresa, y cantados por personas ambulantes, debe ser mucho mayor. [...] el contenido de ésta queda a veces englobado en el de “Coplas de ciego” o de lo que se consideraba más propio que recitaran los ciegos: romances y oraciones. (Maderuelo, 1989, 194).

Luiz da Cámara Cascudo, en Brasil, se refiere a la divulgación por Iberoamérica de los desafíos poéticos que están en el origen de gran parte de los pliegos sueltos (1954, 368 y ss.). Por su parte, Ivan Cavalcanti Proença señala la influencia hispánica del cordel en los “corridos”, que pueden documentarse en Argentina, Nicaragua, Perú y México, así como en las diferentes formas de desafío poético conocidas habitualmente como “contrapunteos” (1976, 29), que aparecen en el Cono Sur de América, en los debates de “payadores”. En Francia, se le dio el nombre de “*littérature de colportage*”. En los países de habla hispana se utilizó un tipo de métrica

llamada “décima espinela” (abbaccbbc). Hasta hoy, la décima ha sido usada por cantantes de origen campesino como Violeta Parra, en Chile, así como los payadores actuales. En Brasil, en la época circula sobre todo en el sertón, en el *nordeste*, y se utiliza en gran medida el heptasílabo.

Se trata de versos de fácil aprendizaje, de comprensión simple, muchas veces humorística elaborados para un auditorio, un grupo que escucha al recitador en las plazas, los mercados, al final de la jornada. Se les ha llamado también “cantos de ciego”. Los auditores eran y son hoy analfabetos o semianalfabetos, por esto es tan importante el xilgrabado que hace la portada de los folletos, ya que entrega una información a la que los que no leen pueden acceder. Esto explica también su tono de exageración, su índole a menudo caricaturesca. En Brasil, en donde el género perdura en el nordeste hoy, y tiene gran importancia, son reconocidos también los autores del grabado en madera. Actualmente este tipo de diseño está siendo olvidado a causa de las facilidades de las nuevas tecnologías, que usan fotografías impresas. Por esto, se queja un crítico: “[a]ssim declina o gênero, fustigado pelo mau gosto e debilitado no poder inventivo e na execução técnica” (Gomes Machado, 1977, 218).

Nos interesa ahora la forma de relación que establece este tipo de producción, en el período que estamos observando –1860-1930– con la construcción de la idea de nación. Nos situamos en este período porque es el período áureo en Chile de la producción de cordel.¹ Los autores de los versos no son necesariamente los que los recitan o los cantan, pero ambos, autores y recitadores establecen un lazo social con la comunidad

1 Estamos trabajando fundamentalmente con las recopilaciones, en Chile, de Micaela Navarrete, en Brasil con las de Vicente Salles, además de algunos textos recogidos en internet y en fuentes diversas.

en la que se desenvuelven, la que les genera exigencias, les propone perspectivas dentro de las cuales ellos ubican su creación, su performance. Esto hace que, en ambos casos, haya a menudo elementos comunes en su perfil, tanto en Brasil como en Chile, como es, por ejemplo, la dimensión contradictoria de un cierto deber ser de la sociedad, pero, al mismo tiempo, de una transgresión. El lazo social es la regulación, la norma, la institución, todo lo que organiza el vínculo del individuo con la sociedad, lo posible y lo no posible. En este marco, el poeta popular sigue la norma de su comunidad, pero, al mismo tiempo, puede jugar con la subversión, lo que a menudo se permite de manera jocosa o caricaturesca. Escribe, por ejemplo, el poeta Antônio Ferreira da Cruz al caracterizar los componentes del grupo de *cangaceiros* de Lampiã: uno de ellos se apoda "Picaflor", es decir, colibrí.

Antonio José da Silva
Acode por Beija-Flor
Seu rifle mata no rasto
Seu punhal é um terror
Seu braço não perde o jeito
Seu rosto mete respeito
Seu todo causa pavor

"*Visita de Lampião a Juazeiro*" (p. 16)²

Los temas han sido organizados en "ciclos" en el cordel de Brasil y versan sobre ámbitos variados: historias venidas de Europa (Carlomagno, Genoveva de Brabante), la vida nordestina y sus problemas: la sequía, el hambre, el

2 Para escuchar al poeta acceda al sitio: www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/AntonioFerreira/antonioFerreira.html

cangaço, la religión. En la medida del avance de la modernización, los temas son más urbanos, pero, como en todo el continente, los tiempos y los temas se superponen. “*Escrevem sobre os acontecimentos do cotidiano e do mundo. Viajam pelo imaginário e o misturam com a vida real. Mundos e personagens se encontram; o que parecia impossível acontece no cordel*”, señalan tres estudiosas de la Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Alves de Assis *et al.*, 2012, 13).

En la lira de Chile hay una clara separación entre lo humano y lo divino. En el primero se encuentran historias jocosas, muchas veces eróticas, historias de crímenes y fusilamientos. También historias fantásticas como las tradicionales de Pedro Urdemales, y coinciden con las del Brasil en la recreación de las historias de Carlomagno y los doce Pares de Francia, Genoveva de Brabante y demás relatos venidos de Europa. Se ha hecho diferentes ordenamientos de ellos. Todo esto, por lo demás, como una reformulación propia de América en donde los castillos medievales tienen tucanes o Carlomagno usa carabina además de lanza.

Nos interesa en esta aproximación observar algunas formas en que esta literatura representa desde la voz popular de fines del siglo XIX y comienzos del XX el imaginario de nación. A partir de una revisión general de lecturas en ambos casos, Chile y Brasil, nos parece detectar algunas singularidades, que queremos anotar a modo de hipótesis.

Lo interesante que leemos en estos versos es que ellos expresan la Historia desde un lugar otro y con diferentes grados de simbolismo. En ese sentido constituyen un documento que pone en evidencia una percepción de ella, mostrando una vez más que la historia no es una, sino que ella responde al lugar desde donde se evalúen los hechos.

En Brasil, llama la atención en estos relatos la importancia que adquieren los héroes regionales, los personajes no oficiales, de valores alternativos. Por una parte, aquel personaje a que ya hemos aludido, el *cangaceiro* llamado Lampião, que ataca a los poderosos y defiende a los débiles, al mando de un grupo de hombres –con una vestimenta singular, fabricada por ellos mismos– y que domina la región nordestina. Junto con él se venera también la imagen de su compañera, sentimental y de riesgos, “*a deusa do sertão*”, llamada María Bonita. Otro personaje importante en esta épica por la cantidad de producción sobre él es Antonio Conselheiro, “*o santo Guerreiro de Canudos*”, personaje mítico que llegó con un grupo de gente humilde y se instaló en Canudos, rechazando la existencia de la reciente república y la unidad de un territorio que le exigía impuestos. Finalmente fue vencido y muerto por las milicias del estado central. Un tercer personaje es el Padre Cícero, sacerdote con aura de santo no reconocido por la iglesia católica que es venerado por la gente humilde en todo el sertón.

Lo que nos lleva a observar estos ejemplos es la inflexión regional que muestra esta literatura. Ella no hace hincapié en la nación propiamente, más bien en la región. Sucede lo mismo con el cordel que se puede escuchar en Amazonía. Como sabemos, los trabajadores del caucho en la primera época, fines del XIX y comienzos del XX en el Brasil, fueron llevados por la sequía desde el Nordeste en crisis a Amazonía a través de enganchadores enviados por los dueños de los seringales mediante el engaño de la riqueza fácil y la vida plena. Fue una experiencia de esclavitud, tortura y muerte, como lo atestigua el caso de Julio César Arana en Colombia y Perú. Con ellos, llegó el género de cordel a la selva y a urbes como Manaus, en donde la editora Guajarina, con una revista dedicada a ellos, publicaba estos folletos

otorgándoles a los trabajadores semi esclavizados un vínculo con su cultura de origen. De lo que hablan estos textos, no es del estado central, no de la nación como unidad imaginaria, sino, sobre todo, de la “*saudade*”, de la tristeza y la nostalgia de su lugar de origen, el nordeste, en donde están sus familias, su medio, su mundo afectivo:

Vou-me embora, vou-me embora
Pra minha terra natal
Ao diabo na seringa
E o dono do seringal;

(apud Salles, 1985, 115-116).

También en el proyecto colonizador de Braganza, recoge el poeta Bruno Menezes lo siguiente:

Vou mimbora, vou mimbora
Pisa, pilão!
Como já disse que vou
Pisa pilão!
Nesta terra não sou nada
Pisa pilão!
Mas na minha terra eu sou!

(apud Salles, 1985, 131).

La experiencia amazónica no es positiva. Con humor, la versifica un vate de la época:

Pinto foi ao Amazonas
Pensando que enriquecia,
além de chegar doente,
se esqueceu do que sabia;

*não canta como cantava,
não bebe como bebia.*

(apud Salles, 1985, 128).

Junto al “*saudadismo*” está la denuncia de la explotación. Pero no es una queja en dirección del estado ni del sistema, es una denuncia del dueño del seringal. En este sentido, la situación aparece como la percepción de una situación de colonialidad, pero no como un llamado a subvertirla, lo cual supondría otro grado de conciencia.

El sentido de nación es observable más tarde, en los años 1940 durante La II Guerra Mundial cuando el gobierno de Vargas hace una publicidad nacionalista muy intensa sobre la necesidad de ir a trabajar a los seringales de Amazonía como un frente de batalla, por un acuerdo de apoyo a los Estados Unidos en la guerra. Se da entonces para los brasileños una alternativa al frente europeo, se trata de defender a Brasil. Es lo que se llama la *Batalha da Borracha*, en donde mueren más de veinte mil trabajadores de hambre y enfermedades, en número superior al del frente militar. Un texto del escritor Raimundo Alves anota:

*Alguns patrões são bons.
Mas o que estou narrando,
É o que sempre acontece,
O seringueiro vive trabalhando,
Perdendo a sua saúde.
E os patrões enricando*

(apud Luyten, 1981, 37).

La relación con el estado –no todavía nación, al comienzo– está también en el cordel de la época de que nos ocupamos, pero hay un tema de relevancia entre la región y el estado central. El estado, la República quiere imponer la idea de nación, la región no escucha o rehúsa como en la historia de Antonio Conselheiro. La nación en la dimensión de sus instituciones de justicia aparece como algo lejano, ajeno, como lo expresa Francisco de Chagas Batista en el texto “*Eu clamei pela justiça*”. También, por ejemplo, en el gran Gomes de Barros, en fecha probablemente anterior a 1906:

*Havemos de andar agora
Do imposto amendrontados,
Com mil e cem de estampilhas
Nos chapéus e nos calçados
O que havemos de fazer?
Já não se pode sofrer
O fio da cruel fome
Os homens todos alerta
O Estado nos aperta
O município nos come*

“*As Misérias da Epocha*” [sic] (p. 2).

Este sentido de relevancia regional del cordel brasileño y, en general, de la literatura popular del nordeste pone en evidencia otra pluralidad: la de la diversidad cultural que da origen a sus expresiones. Se trata de una nación en formación cuyos orígenes culturales son diversos: además de portugueses, hay italianos, españoles, franceses, holandeses, también japoneses junto a nordestinos en Guamá, así como migrantes venidos de diferentes lugares de Brasil con flujos culturales también diversos. Esto aparece en las manifestaciones de géneros diversos, sambas, rodas,

desafíos, modinhas, lundum, polcas, mazurcas, valsas, formas con distintos elementos y en permanente evolución, vehiculizadas muchas veces desde el norte por canoeros de Tocantins –Araguaia, con Marabá como un centro de articulación. Desde antes de los bandeirantes que “desbravam”, abriéndose paso por los matorrales y ríos, por allí se hacía navegación. Luego, por allí circularon los regatões, los mineros, remadores y trovadores que se desplazaban entre las localidades y cantaban al ritmo de los remos, versos improvisados o memorizados. En 1896, Ignacio Moura anota:

Vou-me embora, vou-me embora,
Qué me dão para levar?
Levo penas e saudades
Para no caminho chorar.

(apud Salles, 1985, 67).

Es importante también observar que este período es el fin de la esclavitud (1889). En una sociedad en tránsito mayor, está la presencia del afroamericano en la cultura cotidiana y su posibilidad de transformarse en ciudadano. También la integración posible del indígena al estado-nación. Dimensiones que aparecen crecientemente en la diversidad del cordel con perspectivas diferentes.

Acerquémonos ahora al caso chileno, en donde la Lira Popular coincide en algunos temas con el cordel brasileño. Como apuntábamos, esto sucede con la presencia en ambos de los relatos europeos medievales, que pasan a toda América Latina. También hay cercanía en la inflexión melodramática de las historias de crímenes y muertes. En el caso chileno, son múltiples las catástrofes: incendios, terremotos, crímenes, suicidios, y destacan los

fusilamientos. Por ejemplo, el tono del clásico “Ayes y lamentos del criminal de Yuta al verse prisionero en un tétrico calabozo y sin esperanza de salir en libertad” del poeta J. Bautista Peralta, del siglo XIX. No es un detalle que esto suceda, la cárcel y el fusilamiento implican la existencia de un aparato judicial que se ve implacable, de un sistema que se percibe en funcionamiento. En ellos, la presencia del estado-nación se observa con mucha más fuerza que en el caso anterior, diríamos que su imagen es más despiadada. Pareciera que esta dimensión se da más bien por la cercanía con que es percibido su poder, en el marco de un centralismo que quiere hegemonizar todo el territorio. Basta pensar que el nacionalismo y la noción de raza implican un dominio discursivo ampliamente compartido, como señala respecto del comienzo de siglo XX, Bernardo Subercaseaux –en los sectores dominantes, desde luego– que, de hecho, tiene su concreción en el ensayo de Nicolás Palacios, *Raza Chilena*, de 1918, que circuló siete años antes sin el nombre del autor. Se trata del pensamiento lambrosiano y de Gobineau, en su versión local, como también se dio en Venezuela, México, Argentina y Bolivia en la época. (Subercaseaux, 2011). En el período, el poder político, en manos de la oligarquía terrateniente, pugna por un desarrollo de las instituciones, un ideal de progreso a la europea que se asienta en la ciudad como ideal civilizador en donde se regula incluso con decreto los lugares de entretención. La idea de nación, formulada desde el poder, es disciplinamiento de los individuos, con normas y elementos moralizadores. A ello contribuiría la ley de la educación primaria, con el estado docente: es el discurso del estado sobre la sociedad civil, el de las élites sobre los sectores populares.

El mundo popular chileno –señala Gabriel Cid– fue considerado durante buena parte del siglo XIX por la élite como un “otro” al que había que civilizar y moralizar. Esta última situación nos habla también a nivel general sobre cómo se construyen las identidades, sociales o nacionales: la apelación a un “otro” siempre “se constituye en un factor decisivo desde donde articular la propia visión, sus supuestas particularidades y diferencias. La identidad se construye, así, en una dialéctica de espejos. (Cid, 2012, 337).

La proclamada idea de la nación era entonces la de la élite cuyo principio era la homogeneidad de lo nacional y cuya realización era posible dejando fuera la “otredad”. Es esta una noción que ha sido prevalente históricamente hasta muy entrado el siglo XX en el país, allí donde el movimiento social de la población mayoritaria se ha ido manifestando como entidad y donde la historiografía en su expresión más contemporánea la ha desbaratado. En los sectores populares, entonces, esta dimensión simbólica que construye la cultura se fue estableciendo por diferentes condiciones y a pesar de la contradicción que emergía desde el poder. En este sentido, y respecto del norte, los historiadores Julio Pinto, Verónica Valdivia y Pablo Artaza apuntan lo siguiente:

... los peones que migraron a la zona salitrera maduraron, a través de diversos mecanismos culturales y vivenciales, una idea de nación. En ese proceso pueden haber operado distintos fenómenos, siendo uno de los más fundamentales la experiencia vivida en el extranjero, esto es, en Perú y Bolivia, desde mediados del siglo XIX. Fue sobre esa experiencia que posteriormente actuaron otros agentes creadores de nacionalismo, tales como la participación en la Guerra del Pacífico, el Estado chileno, la prensa, la relación con el empresariado extranjero o los trabajadores de otras nacionalidades. (Pinto Vallejos *et al.*, 2003, 290).

La “Ejecución del reo Villavicencio” de J. B. Peralta (1899?) anota la percepción de este dualismo desde la perspectiva del imaginario popular.

Villavicencio penoso
al banquillo se acercó,
en él luego se sentó
con mucha calma y reposo.
[...]

Luego después preparó
sus armas el gran piquete;
al levantarse un florete
la descarga resonó.
La concurrencia empezó
a rezar con alborozo
pidiendo al Poderoso
por el alma de aquel reo.
En voz baja reza el credo
con mucha calma y reposo.

La muy noble sociedad
ufana y sin egoísmo
ataca al alcoholismo
por librar la humanidad.
[...]

Al fin, la mujer chilena
por seguir el mal camino,
toma chicha, toma vino
para desechar la pena.
Llega al burdel en la buena
tomándose el mejor trecho,
y se cruza pecho a pecho
a beber muy placentera:
toda vieja huachuchera
le quita al hombre el derecho.

Más allá de la discusión feminista que acarrearían estos versos, lo que nos interesa aquí es la consideración de la mujer en un sentido genérico

de pertenencia a Chile. Es decir, se trata de una sociedad, de un sistema que tiene reglas que pueden subvertirse, pero que existe y genera límites. Ahora bien, este sentido de nación se exagera cuando se trata del ejército, parte significativa de la idea de estado-nación en el momento, como puede apreciarse en los versos de "Brindis a la patrona del ejército chileno" de José Hipólito Casas Cordero, o bien cuando hay temas de enfrentamiento militar, con expresiones racistas muy naturalizadas como, por ejemplo, en el siguiente texto del mismo poeta:

Sabemos que los cuyanos
guerra quieren declarar
y no les vaya a pasar
como a los cholos peruanos;
quieren ser muy soberanos
estos cheyes libertinos
y como guerreros finos
a Chile lo han desafiado,
pero se han equivocado
los zánganos argentinos.

(apud Navarrete, 1999, 17)

Como señalábamos, en Chile, la oligarquía del valle central impuso desde el poder político-económico una idea de nación homogénea. Los historiadores actuales apuntan a que este imaginario fue una construcción de significados diferentes y, a veces, contradictorios, de acuerdo con el contexto y los intereses. En relación con esta unidad de la nación, que no es tal, también las estrofas de Daniel Meneses dan cuenta de ello:

Los ricos ¿por qué razón
ninguno muere baleado?
El pobre por cualquier nada
a la muerte es sentenciado.

La corte con el fiscal
hacen que el rico no muera;
al rotito a la ligera
tratan de hacerle mal;
hasta el mismo Tribunal
sale a su contra en parada,
siendo que es la ley sagrada
negarla tienen por galas;
y recibe cuatro balas
el pobre por cualquier nada.

Tantos ricos que han habido
asesinos, matadores,
les pregunto a mis lectores:
¿cuál es que muerto ha sido?
Solo el pobre, Dios querido,
es de todos mal mirado,
aunque sea el más honrado;
preguntarlo es necesario:
¿quién ha dicho: un millonario
a la muerte es sentenciado?

Por fin, pues, la mala suerte
no es ofensa ninguna;
el pobre hace su fortuna
cuando se encuentra la muerte;
el rico opulento y fuerte
en nuestra nación chilena,
jamás nunca siente pena
con los bienes que atesora;
pero llegando la hora
se muere y se condena.

“Versos de la desigualdad entre el rico y el pobre” (apud Navarrete, 2013).

Si bien existe la nación como un sistema con su orden político, judicial y legislativo, hay quienes no entran allí de la misma manera ni con la misma suerte. La idea de homogeneidad entonces no es tal.

Como podemos apreciar, existe la noción de un proyecto nacional que se enuncia desde el poder central, pero hay quienes están fuera de éste. Hay situaciones en los versos, como los de la Guerra del Pacífico, o los conflictos armados, por ejemplo, que aúnan los imaginarios y responden a una oferta nacionalista desde la sociedad. Pero esto varía de acuerdo con el momento y en relación con los contextos: no se trata de un proyecto compartido. Es evidente en las perspectivas opuestas sobre el personaje de Balmaceda y su gobierno, en una vasta producción entre 1886 y 1896, como lo ha evidenciado con gran acopio de antecedentes la estudiosa Micaela Navarrete (1993).

En este sentido, parece diferenciarse del sentido más diseminado, más regionalista del imaginario sobre la nación del cordel brasileño. Al mismo tiempo, la lira chilena pone en evidencia un universo menos plural desde un punto de vista cultural.

Esta poesía expresa el imaginario de sectores populares, un modo otro de experimentar la historia, tanto en Chile como en Brasil –así como en otros países de América Latina– y lo afirma en relato y canto, buscando la escucha apropiada, para diferenciar su palabra de la de las élites. Su acento perdura durante el siglo XX, en el tiempo que nos ha tocado vivir, tanto en Violeta Parra, en Chile, que canta:

Me mandaron una carta
por el correo temprano.
En esa carta me dicen
que cayó preso mi hermano

y, sin lástima, con grillos,
por la calle lo arrastraron, sí.
La carta dice el motivo
que ha cometido Roberto:
haber apoyado el paro
que ya se había resuelto.
Si acaso esto es un motivo,
presa también voy, sargento, sí.
Yo que me encuentro tan lejos,
esperando una noticia,
me viene a decir la carta
que en mi patria no hay justicia:
los hambrientos piden pan,
plomo les da la milicia, sí.
De esta manera pomposa
quieren conservar su asiento
los de abanico y de frac,
sin tener merecimiento.
Van y vienen de la iglesia
y olvidan los mandamientos, sí.
...

La carta (Parra, 2018, 104)

Como en João Cabral de Melo Neto, en Brasil, quien, ya entrado el siglo XX, expresa a un personaje regional, aunque ya dentro de las contradicciones de la nación:

...
*Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue,*

*que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual, mesma morte Severina:*

Morte e vida severina (Cabral, 1999, 171-72).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves de Assis, Regiane *et al.*, “Literatura de cordel como fonte de informação”. CRB-8 Digital, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 3-21, jan. 2012. Disponible en: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/46680>. Acceso el 8 de oct. de 2021.
- Barros, Leandro Gomes de. *As misérias da epocha*. Recife, PE: Atelier Miranda, [19-?]. p. 2. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=As%20miserias%20da%20Epocha&pesq=&pagfis=1118>. Acceso em: 03 de nov. 2021.
- Cabral de Melo Neto, João. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1999.
- Casas Cordero, José Hipólito. La niña vestida de hombre i que se casó con otra niña en Illapel. Guerra entre Chile i la Argentina i los versos de Balmaceda. In: Navarrete, Micaela (selección y prólogo). *La Lira popular: poesía popular impresa del siglo XIX*. Santiago de Chile: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares: Universitaria: DIBAM, Departamento de Extensión Cultural, 1999. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:68570>. Acceso em: 03 de nov. 2021.
- Cascudo, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1954.
- Cid, Gabriel. “La nación bajo examen. La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad en el siglo XIX chileno”. *Polis. (Santiago)*, n°32, 2012; p. 329-350.
- Cruz, Antônio Ferreira da. *Visita de Lampião a Juazeiro. História de três irmãs que queriam casar*. Juazeiro do Norte (PB, BR): José Bernardo da Silva, 1977. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=4688>. Acceso em: 03 de nov. 2021.
- Luyten, Joseph Maria. A literatura de cordel em São Paulo: Saudosismo e agressividade. São Paulo: Edições Loyola, 1981, p. 37.
- Machado, Lourival Gomes. *Outros Bichos*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, Xilógrafos nordestinos, 1977.

- Maderuelo Díaz, Rafael. "Algunos caracteres de la literatura de Cordel en Brasil". In: *Revista Española de Antropología Americana*. N° XIX. Ed. Univ. Compl. Madrid, 1989.
- Navarrete, Micaela. *Balmaceda en la poesía popular: 1886-1896*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (DIBAM), 1993.
- Navarrete, Micaela (selección). *La lira popular: poesía popular impresa del siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lira-popular--poesia-popular-impresa-del-siglo-xix-actualizacion-ortografica/html/bb610131-bbf4-4567-9c21-a4a2b23b0b38_3.html#I_7_. Acesso em: 03 de nov. 2021.
- Parra, Violeta. *Poesía*. Valparaíso: Ed. UV de la Univ. De Valpo., 2018.
- Peralta, Juan Bautista. *La lira popular no. 6: en versos de 8 sílabas*. Chile: Imprenta de El Correo, 1899?. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-616306.html> . Accedido en 03/11/2021.
- Pinto Vallejos, Julio *et al.* "Patria y clase en los albores de la identidad pampina (1866-1890)". In: *Revista Historia (Santiago)*, v. 36, Instituto de Historia de Pontificia Universidad Católica de Chile, agosto de 2003. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942003003600011. Acceso el 8 de jul. de 2021.
- Proença, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do Cordel*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Salles, Vicente. *Repente & Cordel*. São Paulo: Funarte 1985.
- Subercaseaux, Bernardo. "Raza y nación". In: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Nacionalismo y Cultura*. Vol. II, tomo IV, Santiago, Ed. Universitaria, 2011; p. 273-307.

Poesía comprometida y palabra-acción en los sesenta: las poéticas cruzadas de Thiago de Mello y Violeta Parra*

*Committed poetry and action-
word in the sixties: the crossed
poetics of Thiago de Mello and
Violeta Parra**

Paula Miranda Herrera

* Este artículo contó con el apoyo del Proyecto Fonmap-CONICYT N° 1510006 "Creación y consolidación del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CEII)", del que Paula Miranda es Investigadora Asociada (2013-2021).

Recibido em: 05 de outubro de 2021
Aceito em: 05 de outubro de 2021

Professora associada da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Publicou *La poesía de Violeta Parra* (2013); *Violeta Parra en el Wállmapu. Su encuentro con el canto mapuche* (2017); "Países y paisajes en *Canto a su amor desaparecido*, de Raúl Zurita" (2017).

Contato: pmirandh@uc.cl
Chile

PALABRAS CLAVE:

Violeta Parra; Thiago de Mello; Poesía comprometida; Ecopoésia; Arpillera.

Resumen: Se analizan las breves, pero significativas relaciones biográficas, contextuales y artísticas que establecieron Violeta Parra (1917-1967) y Thiago de Mello (1926-2022), además de las múltiples redes que compartieron a partir de 1961, cuando el poeta es agregado cultural de la Embajada de Brasil en Chile. Especial atención se pone en las dos creaciones dedicadas por Violeta al poeta amazonense: la arpillera "Thiago de Mello" (1961) y la canción "Siqueiro prisionero" (1965); y en el apoyo cultural que recibió Violeta de Thiago. Se comparan, además, poética y temáticamente, algunos poemas de Thiago de Mello (*Os Estatutos do Homem* (1964), *A Canção do Amor Armado* (1966) y *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* (1975)) con algunas canciones de Violeta Parra (*Canciones reencontradas en París* (1963) y *Las últimas composiciones* (1966)); con especial atención en cuatro ámbitos: el compromiso social de la poesía, la palabra acción del canto, cierto revisionismo de las utopías socialistas y la ecopoética.

KEYWORDS: Violeta Parra; Thiago de Mello; Committed poetry; Ecopoetry; Burlap (arpillera).

Abstract: The brief but significant biographical, contextual, and artistic relationships established between Violeta Parra (1917-1967) and Thiago de Mello (1926-2022) are analyzed, as well as the multiple networks they shared after 1961, when the poet was Cultural Attaché of the Brazilian Embassy, in Chile. Special attention is paid to the two creations dedicated by Violeta to the Amazonian poet: the burlap (arpillera) "Thiago de Mello" (1961) and the song "Siqueiro prisionero" (1965); as well as to the cultural support Violeta received from Thiago. The work also aims to compare, poetically and thematically, some poems by Thiago de Mello (*Os Estatutos do Homem -Man's statutes* (1964), *A Canção do Amor Armado* (1966) and *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* (1975)) with some songs by Violeta Parra (*Canciones reencontradas en París* (1963) and *Las últimas composiciones* (1966)); special attention is paid to four areas: the social commitment of poetry, the singing's action-word, a certain revisionism of socialist utopias and ecopoetics.

Deseo exponer mi visión del breve pero significativo diálogo que mantuvieron, a inicios de los años sesenta, dos artistas: el poeta amazonense Thiago de Mello (1926-2022) y Violeta Parra (1917-1967), la multiartista chilena de San Carlos. Un diálogo que mucho revela de la historia a pequeña escala, sobre los álgidos años sesenta en América Latina. Ese diálogo que fue básicamente una mutua admiración entre ambos, quedó testimoniado en dos creaciones de Violeta Parra, quien no acostumbraba a crear obras que fuesen homenajes personales a otros artistas. Una excepción la constituye la décima dedicada a Gabriela Mistral, donde Violeta le compone a la “presidenta y bienhechora de la lengua castellana”, un canto fúnebre para ayudarle, el día de su muerte, a ingresar al “alto cielo” (1971, 205). Una segunda excepción la constituyen estas dos piezas dedicadas a Thiago de Mello: una arpillera y una canción. La arpillera, que es un yute teñido bordado con lanigrafía fue bautizada como “Thiago de Mello” y podría datar de 1961, año en que el poeta amazonense desembarca en Chile como de agregado cultural de la Embajada de Brasil, produciendo “varias alteraciones territoriales dignas de tomarse en cuenta” (Neruda, 2002, 70), como diría el poeta de Parral en 1965.

Thiago provocó, en palabras del poeta, que el viento puelche cambiase “invisiblemente de rumbo” y que se formaran “figuras romboidales” (2002,70) en la Cordillera de los Andes. Esas alteraciones geológicas eran atribuidas a esta aparición repentina, la que había producido grandes variaciones en nuestras almas y, como diría Neruda, nuestras almas a su vez producen alteraciones en los paisajes. Pero ¿qué era lo que traía Thiago (asimilado fonéticamente además a la capital de Chile, Santiago, en el soneto nerudiano “Thiago y Santiago”)? Según su entrañable amigo, él trajo, a estas tierras grises y frías de nuestro país austral, la seguridad de la alegría de la gran *Amazonía*. Era eso lo

que había impactado tan fuertemente nuestras almas y morfologías naturales. Efectivamente, Thiago, gracias a su luminosa personalidad, articuló en torno de sí, durante su agregaduría cultural en Chile (1961-1964) y luego, durante su exilio aquí mismo (1968-1978), una enorme red de artistas e intelectuales, que no solo se prodigaron amistad (aunque también), sino que colaboraron en ediciones, traducciones, eventos, homenajes y reuniones culturales, que permitieron minimizar las barreras idiomáticas y acercar las almas a través de la creación artística. Todos hacían cultura desde el activismo artístico y la creación y los países se comunicaban a través de estos *funcionarios* que eran, por sobre todas las cosas, artistas y creadores. Por vez primera la separación y aislamiento lingüístico, a los que nos había sometido el Tratado de Tordesillas, por la necesidad de traducirnos y entendernos en lenguas romances distintas, se convertían en una oportunidad para el diálogo intercultural. Thiago de Mello se da a la tarea de traducir a Neruda y a otros escritores; por su parte, numerosos poetas, como Enrique Lihn, Osvaldo Rodríguez, Armando Uribe, el propio Neruda y otros, traducen a Thiago, retroalimentando así con nuevas lecturas sus respectivas obras y a la vez vivificando de manera entusiasta el tejido social de la época.

Justamente, quisiera referirme a un encuentro entre almas muy específico, el que ocurrió entre Thiago de Mello y Violeta Parra hacia 1961, cuando Thiago desembarca en Chile como agregado cultural de su país. Encuentro pleno que se produjo en Chile y que ocurrió a intervalos. Violeta formaba parte de algunos de los círculos que frecuentaba Thiago, sobre todo las reuniones sociales y culturales que se hacían en las casas de Valparaíso e Isla Negra de Pablo Neruda. Pero es probable que, en algún momento, la estrecha amistad que mantenían Thiago y Neruda, haya ahuyentado a Violeta, pues ella no se avenía con nuestro

poeta Nobel. Al contrastar sus obras, las de Violeta y Thiago, asoman más coincidencias que divergencias, sobre todo en la concepción poética y ética que ambos encarnan: una ecopoética, no en el sentido medioambientalista, sino en el de eco u *oikos* como hogar: la creación y transformación de nuestros lugares-hogares a través de la palabra poética. Está también el entrañable amor por la *floresta* en el caso del amazonense y por la huerta, por parte de Violeta Parra. Acerca de los encuentros que ocurren en sus creaciones y de las coincidencias ecopoéticas que podríamos reconocer, indagaré aquí brevemente.

ALGO SOBRE LOS CONTEXTOS: COMPROMISOS Y REVISIONISMOS

El encuentro ocurre en los años sesenta, época de gran crisis como consecuencia directa de la postguerra y como manifestación de los últimos coletazos de resistencia a la fuerza incontrarrestable del capitalismo tardío, según lo ha pensado Fredric Jameson (1984). Entre la necesidad de tener que tomar posiciones radicales (socialismo o imperialismo capitalista) y comprometerse con el curso de la historia, nuestros artistas quedarán casi siempre en los intersticios, cuestionando el dogmatismo de los fundamentalismos y las verdades hegemónicas de todos los *bandos*, pero siendo siempre críticos radicales del sistema capitalista. Algunos escriben una canción o una poesía de *lucha* o *comprometida*¹, en el sentido de articular su finalidad artística primordial con los movimientos sociales de la

1 El poeta brasileño Jeff Vasques distingue entre *poesía comprometida* y *poesía de lucha*, indicando que toda poesía es comprometida, pues siempre se expresa en ella la postura frente al mundo que posee el poeta. Sin embargo, advierte: “Mas nem toda poesia, literatura, arte é ‘de luta’... (eles são poemas de luta) àqueles produzidos por militantes que lutam pela superação do capitalismo em diversos graus de engajamento” (2017, III). Para este artículo, he optado por conservar la expresión de *poesía comprometida* en el sentido íntegro de *poesía de lucha*, por ser un concepto mayormente utilizado para designar este último tipo de poesía.

época. Muchos son militantes que comprometen sus quehaceres artísticos y vitales en favor del urgente cambio social. Mario Benedetti llegó a reunir en 1977 la poesía de más de veintiocho poetas que fueron revolucionarios o revolucionarias que además fueron poetas, y que murieron en trágicas circunstancias producto de ese mismo compromiso: "Cada vez aparece más claro que si el escritor abandona su actitud contemplativa o prescindente, para jugarse por su pueblo... también correrá los riesgos que el pueblo corre en todas sus luchas" (1977, 3). Ahí están los poemas de un joven Ernesto Che Guevara (1928-1967) en México, de Roque Dalton (1935-1975) en El Salvador o de Victor Jara (1938-1973) en Chile. Pero nada es tan simple como parece. Para muchos de ellos, el compromiso social le da sentido medular a sus proyectos y a su relación con el público, pero por otra parte, esto conllevará un gran riesgo vital: o bien serán víctimas de la represión de esos sistemas a los que se enfrentan, pues muchos de ellos fueron asesinados y otros debieron sufrir cruentos exilios (entre ellos, Thiago de Mello y Ferreira Gullar); o bien la industria cultural los *castigará* cerrándoles los mercados (como le ocurrió, por ejemplo, a Nina Simone en diversas ciudades norteamericanas) o bien, estos artistas mantendrán una relación de tensión y revisionismo permanente con los partidos y movimientos de izquierda, como fueron los casos de Violeta Parra o, en los extremos, el de Roque Dalton, quien fue asesinado por una fracción extrema el mismo Frente Revolucionario del Pueblo en que él militaba. Incluso Thiago, quien vivirá su exilio en Chile, durante el proceso de construcción democrática del socialismo, nos dirá crítica y metapoéticamente: "(Escribo en el centro de la desunión)" o bien "(aunque jamás unidos de verdad)" (1975, s/d); a sabiendas de que no es posible hacer confluir la realidad social con el

deseo a veces totalizador de las utopías. El verso está tomado del poema “La termita en los puntales” y fue escrito en 1971 en Cautín, al sur de Chile, donde el poeta constata las tremendas contradicciones que se establecían entre el régimen del latifundio chileno, el proyecto democrático-socialista de Salvador Allende y la historia de despojo hacia el pueblo mapuche. En medio de ese “torbellino” y entre paréntesis, el poeta descreo del concepto de “unidad” social en el contexto de los ingentes intentos de la Unidad Popular en Chile por lograrla: “desunión”, “jamás unidos”.

Estos artistas se hayan en medio de los fuegos cruzados de una modernidad poco tolerante e impositiva, organizada en *bandos*. Entre los poetas, producto del gran sisma que produce el boom narrativo y la determinante influencia de la revolución cubana, se inicia lo que en Chile llamamos la tercera vanguardia y que en Brasil se identifica como el periodo posmodernista: muchos poetas dejan de escribir poesía o bien proponen poéticas del fracaso, de retorno al lar (a la aldea y al hogar), de la incertidumbre, del exteriorismo y la intertextualidad y/o del compromiso crítico. Enrique Lihn, el más escéptico de nuestros poetas, traduce a Thiago de Mello, el más esperanzado de los poetas brasileños, aunque ya asoman en él tonos de desencanto. En el Santiago de 1972, en el poema “Es cuando el amor no basta”, el poeta declara: “Me mando a cambiar y me llevo/ el espanto dentro de la paz” (152) ...” y luego:

No me voy para donde debo y quiero,
al suelo amado de la infancia,
allá donde tengo un lugar.
Sobre todo no me voy, se perdió el camino...
(*Aún es tiempo*, 1999, 151)

El sujeto poético está en un no lugar y todo lo que podría arraigarlo ha dejado de existir. Pero las búsquedas persisten y su camino se va mezclando con las poéticas y vivencias de los otros, vistas en este mismo poema como la "flor del entendimiento" (152), en un sentido muy similar a la "flor del comprendimiento" de Violeta Parra. Así, sus búsquedas y caminos se van entrecruzando.

También en Violeta, aunque muchos años antes de la composición de lo que ella misma llamó sus *cantos revolucionarios* y que compuso entre 1960 y 1964, fundamentalmente durante su estadía en Europa; la compositora constata algunas contradicciones no resueltas de los discursos altisonantes de las izquierdas más tradicionales. Al lado de su canción comprometida, está también su *crítica* o sospecha respecto de algunas posturas contradictorias de ciertas izquierdas. Bajo el concepto de esos "cantos revolucionarios compuestos por mí en Europa" (2009, 172) ella concibió, en efecto, una canción que, de manera directa, con tono de denuncia y en algunos casos de invocación, vinculó su poética con las luchas sociales y la necesidad del cambio social. Puso así muchas de sus canciones al servicio de estas nuevas luchas de emancipación. La lejanía de Chile durante estos años, la hizo tomar cierta distancia de la política contingente nacional, por lo que la confrontación nunca fue tan directa ni su poesía se agotó en lo coyuntural. Su mirada fue siempre más amplia, aunque compartiese el prurito contrahegemónico de las canciones de este mismo género: el de la canción *comprometida* o de *lucha*. En el tono que adquieren estas canciones, se identifica con la cultura política anterior al siglo XIX ("Santiago penando estás"), invoca ciertos mesianismos utópicos ("Hace falta un guerrillero"), poetiza magistralmente un terremoto y dialoga con Dios para entender el sentido de este castigo

(“Puerto Montt está temblando”), viaja en una “barquichuela” junto a los indígenas leñeros y pobres de Chiloé, llorando y muriendo por la suerte miserable a que los someten los gobiernos (“Según el favor del viento”).

Pero antes de estas canciones y en sus décimas autobiográfica escritas en 1957, Violeta había escenificado su participación en el Festival Mundial de la Juventud en Varsovia en 1955: allí se presenta un festival que actualiza por medio de la propaganda un nacionalismo *internacionalista*. Por breves segundos, estando ahí, Violeta vislumbra con esperanza el futuro y escribe dos décimas de plenitud *utópica*. Lo hace en un momento, los sesenta, en que esa utopía es sinónimo de progreso, posibilidad de perfección, cambio y compromiso. Es una época de toma de posiciones y atrincheramientos ideológicos radicales:

En un solo pensamiento
se juntan los pobladores
de todos los alrededores
del globo con sus cimientos
(1988, 172)

Pero este tono no está en ninguna otra décima. Como si Violeta vislumbrara que este estallido de “conciencia revolucionaria” no fuese más que una “completa simplificación imaginaria”, y que lo que se manifiesta como “descolonización” pudiese no ser más que la expansión del “neocolonialismo” (Jameson, 1984), el que cubrirá una década más tarde casi toda América Latina. De hecho, el *milagro* de la unión de las razas ha tenido lugar en un festival: evento artificioso sin que necesariamente esto se proyecte en la realidad. La Polonia del festival no fue más que un espectáculo, que al terminar dispersó los sueños y a las personas:

Se apartan los estandartes
con un gran dispersamiento,
cada cual con su instrumento
con la música a otra parte.
(1988, 173)

El *dispersamiento* parece denunciar un defecto que Violeta observa entre los llamados partidos progresistas, en los que la *hermandad* y la solidaridad, erigidas como cualidades virtuosas de estos *comprometidos* con las causas sociales, choca por momentos con ciertas limitaciones humanas: el egoísmo, la envidia, el *infantilismo* pequeño burgués descrito por Lenin, la falta de autocrítica, el exceso de discursividad, el caudillismo o el *culto al ego*:

Con el volar de los días
me doy cuenta qu'estoy sola,
(...)
cada cual tiende su abismo
como lo estima conveniente,
ya juntos no s'entretienen,
florecen los egoísmos.
(1988, 165)

LA ARPILLERA Y LA POÉTICA COMUNITARIA

En 1961 Thiago viene llegando a Chile en calidad de agregado cultural de Brasil en Chile 1961 y Violeta va saliendo hacia Argentina, desde donde partirá a radicarse en Europa por más de tres años, pero alcanzan a establecer una relación artística y de Mello la apoya en algunos de sus proyectos. De hecho, él auspicia el documental "Mimbre" de Sergio Bravo, musicalizado por Violeta Parra y el año 62, se expone, mediante la gestión del agregado cultural, un óleo de ella en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro y una exhibición de algunas de sus obras en la Bienal de São

Paulo, siendo estas las primeras exposiciones plásticas a nivel internacional realizadas por Violeta Parra.

Todo parece hermanarse o confabularse para ellos, y Violeta compone la escena del encuentro en su arpillera, en la que se tejen o hilvanan dos figuras humanas que son el poeta-cantor Thiago y su espectadora o público único, Violeta.

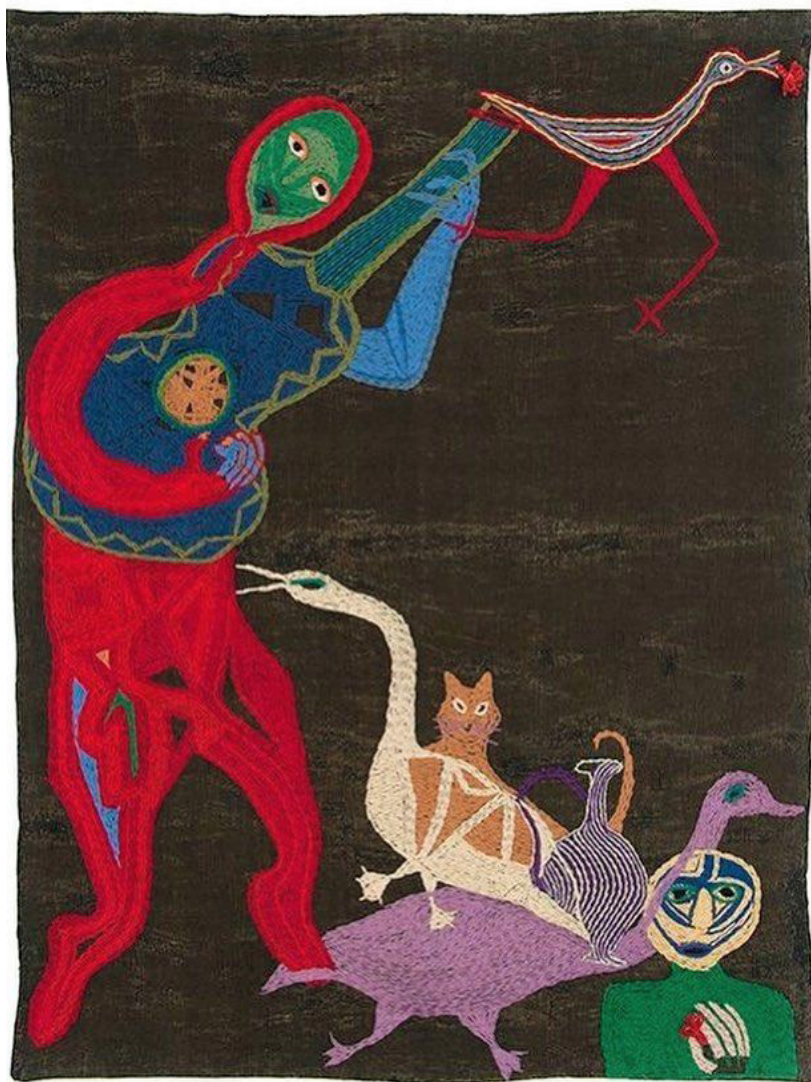


Figura 1: Arpillera “Thiago de Mello” (1961)

Fuente: imagen cedida gentilmente por el Museo Violeta Parra de Santiago de Chile para este dossier

Ella suele autorepresentarse en estas escenas plásticas como *la cantante calva* (apodo inventado por su hermano Nicanor, inspirado en Ionesco). Según consta en el catálogo de la exposición que realizó Violeta en 1964, en el Pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre, la *tapisserie* o arpillera es un (y cito el catálogo) “Homenaje al agregado cultural de Brasil en Chile, amigo de Violeta Parra” (1964, s/n). Luego de destacarse ese vínculo personal e institucional, la propia Violeta agrega: “Él canta, él es poeta, el fondo es negro porque él es descendiente de negros” (1964, s/n). En contra de la valoración que está haciendo la curatoría oficial del Museo, al destacar el cargo diplomático y de poder que ostenta el homenajead, Violeta lo signa como un artista, igual que ella (“él canta, él es poeta”), y cuyos orígenes lo filian con la Amazonía, no tanto la indígena, sino la de las comunidades *caboclas* y negras “remanescentes del quilombo” como les llama con tanta precisión Ana Pizarro (2009, 154). Sobre ese fondo pintado de negro o más bien *caboclo* surge, como en un destello, la figura ancha y resuelta del poeta-cantor, tejido en color rojo. Si bien, la misma Violeta Parra aclaraba en 1963 que no siempre podía escoger con qué colores trabajar (“Con los colores hago lo que puedo con las lanas que tengo” (Joanetton, 1970, 23)), lo que le interesa es expresar la fuerza interior de Thiago (su “rojo fuego” como lo dirá más tarde en la canción dedicada al poeta) en base a un *art brut* o *naïve*, arte alternativo tanto a la política cultural norteamericana que promovía un arte abstracto, como al realismo socialista, que fomentaba el arte figurativo (según lo ha estudiado bien Daniela Fugielli), arte que busca “legitimar una postura anti académica... y el trabajo con materiales informales” (2019, 4). Estas imágenes humanas, debido a la técnica del tejido, experimentan como lo

ha advertido Ricardo Morales, una “conversión de los cuerpos bordados en auténticos laberintos —mediante las sinuosidades de las lanas que los forman” (1995, 26); a lo que se suma la transformación sutil de las personas y los animalitos representados. Por eso se ha dicho que su arte no es figurativo, sino *transfigurativo*. El cuerpo de Thiago se prolonga en la guitarra azul y ésta, a su vez, en un pájaro cantor que para Violeta es el alma del artista: su ave cantora. Nótese que, del pico del ave superior, surge una flor roja, como un canto florido pues para Violeta estas plantas reflejarían los brotes del alma, según lo piensa para su arpillera “Contra la Guerra”. Gracias al canto, surge el alma, el canto sirve para develar el alma. Pero hay más. La flor roja se replica en la oyente, produciéndose la gran comunión entre artista (Thiago) y público (Violeta) y evidenciando tal vez el rasgo más subversivo de parte de ella: que lo más importante del arte es el contacto con la gente, la democratización entre uno y otro, en la línea planteada por Jacques Rancière en *El maestro ignorante*. La capacidad de la personalidad artística de Thiago para igualar, no ya la relación maestro-estudiante que es la que estudia Rancière, sino el vínculo artista-público, el que en el sistema capitalista es por definición jerárquico. En este sentido, Thiago encarnaría, para Violeta, la idea de un artista que, sin proponérselo, gatilla en otros la capacidad de crear, reemplazando la relación asimétrica y vertical del arte en contexto comercial, por una de mayor horizontalidad, de democratización de los saberes y los afectos, bajo una lógica comunitaria y tradicional. Por eso la flor roja es también un corazón que vincula simétricamente las dos almas aquí estampadas. Pero, además, hay un hilo (un tejido) continuo entre ambos. El cantor hace surgir su pie izquierdo (el que queda entrelazado) del conjunto de animalitos y objetos ubicados al centro de la escena, los que

también se entrelazan al espectador: “El canto de todos que es mi propio canto”, cantará más tarde Violeta. Un gato transfusionado en un pavo y ambos en un enorme pato lila que hace coincidir su cabeza con la de Violeta. Nos dice ella en una carta a Favre: “Yo soy un pajarito que puede subirse en el hombro de cada ser humano, y cantarles y trinarles con las alitas abiertas; cerca, muy cerca de su alma” (*El libro mayor...*, 2009, 123).

PERO CUÁL ES ENTONCES LA CONCEPCIÓN SOBRE LA CANCIÓN SOCIAL EN AMBOS

Ambas poéticas tienen un carácter fuertemente social, en el sentido de ser un arte para y con la gente, de fusión con el inconsciente colectivo de los pueblos. Inconsciente cuyas emociones más permanentes serán el dolor y el amor, y cuyos sueños más preciados serán la redención, la comunión y la emancipación. Thiago y Violeta definen todos sus proyectos artísticos en torno a ese contacto con la gente. En diversas entrevistas, Thiago de Mello insiste en aclarar que él no escribe para poetas o iniciados, sino para lectores comunes y corrientes. Insisten, además, en que su poesía no es política, sino social y que la primera responsabilidad de la poesía es ética, de compromiso con la vida, de la cual la poesía nace. Tanto el trabajo del amazonense como el de la sancarlina, son obras que han sido puestas al servicio de las luchas políticas o denuncia de injusticias sociales y ambientales y su aspiración ha sido la de humanizar y sensibilizar nuestras relaciones humanas: “Cántale al hombre en su dolor/ en su miseria y su sudor/ y en su motivo de existir”, nos dice Violeta en su canción “Cantores que reflexionan” (2016, 44). Por eso, en ambos casos, nuestros poetas consideran que el canto (no la canción ni el poema, entendidos como géneros modernos) es el medio que les permitirá lograrlo, pues entroncan allí con el canto de las comunidades

tradicionales, puesto siempre en función de necesidades sociales, espirituales y de comunión con el entorno, los dioses y la vida cotidiana. La poesía de Thiago, desde su primer libro *Silencio y palabra* (1951), pero sobre todo en "Os estatutos do homem" (1964), *Está oscuro, pero yo canto* (1964), *A Canção do Amor Armado* (1966) y *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* (1975), reivindicará la comunión a través del canto, la redención en la lucha y la crítica a todo tipo de represión. En el poema "Canto de compañero en tiempo de ciudades", la historia nos divide, pero los "hechos que fueron para cantar juntos/ (que) juntos solamente llegarán/ a la fiesta de amor que se prepara" (1999, 91).

El mismo tono adquiere la canción social de Violeta Parra, sobre todo entre los años 1960 y 1965, y que ella bautizó como «cantos revolucionarios compuestos por mí en Europa» (*El libro mayor...*, 2009, 172). En todas estas canciones le otorga a su *canto* una función profundamente redentora, lo que la convierte en la inspiradora central de la Nueva Canción en Chile, aunque no formase parte de ese importante movimiento musical del Chile de los sesenta. Su vínculo con la cultura y la religiosidad popular (a través del canto a lo divino) la hizo derivar en los años sesenta, casi naturalmente, a estas preocupaciones. Por eso en su poesía social, la confrontación nunca fue tan directa ni su poesía se agotó en lo coyuntural. La lejanía de Chile durante estos años y en el caso de Thiago, de Brasil, los hizo tomar distancia de la contingencia nacional y de la tentación del panfleto, por lo que sus miradas fueron siempre más amplias y de largo aliento, lo que hace que sus mensajes mantengan su vigencia y frescura aun cincuenta años después. Nos dice Violeta: «Miren cómo sonrían los presidentes / cuando le hacen promesas al inocente» (2016, 113). O, refiriéndose a los poderosos chilenos: "A la

sombra de las leyes/ el refinado ladrón” (117). El gesto más «revolucionario» es abandonar progresivamente la función otorgada por el capitalismo a la canción y al arte en general, como mero accesorio artístico y del espectáculo, para convertirlos en lugares de denuncia de las injusticias sociales y de los abusos de los poderosos.

LA PALABRA ACCIÓN DEL CANTO

Ambos coinciden en la concepción de una palabra acción, la de la *poiesis*, capaz de realizar una acción sobre el mundo, de agregar algo nuevo al mundo: agradecer, amar, sanar, maldecir, denunciar, instaurar. Esa dimensión ritual está en el arte multiartístico de Violeta Parra, quien en 1957 conoce a la machi mapuche² María Painen Cotaro y aprende de ella la capacidad de sanar enfermos a través del toque del kultrun (tambor sagrado), del canto y de las hierbas medicinales. Desde ese momento, Violeta decide que el propósito de su canción será el de transformación del mundo a través de la palabra: “Yo canto la diferencia/ que hay de lo cierto a lo falso/ de lo contrario no canto”, nos dirá en “Yo canto la diferencia” (2016, 39). A través de su poema-canción realiza así acciones concretas sobre el mundo: agradecer en “Gracias a la Vida”, transfigurarse en “Volver a los 17” o sanar y sanarse en “La jardinera”. Una palabra acción realizada cada vez que es cantada, como si se tratase de una conmemoración. Por eso «Gracias a la vida» es más que una canción, es un ritual de gratitud y reciprocidad³. Biográficamente, la

2 Médica tradicional mapuche.

3 He desarrollado ampliamente esta dimensión central de su poética en el capítulo “Poesía amorosa: enamoramientos, gratitudes y maledicencias”, en *La poesía de Violeta Parra*. Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio, 2013 (113-164) y en el subcapítulo “Ritualidad mapuche: Gracias a la vida”, en *Violeta Parra en el Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Santiago, Chile, Pehuén Editores, 2017 (81-83).

canción fue escrita luego del primer intento de suicidio por parte de Violeta. Allí se agradece por sentir la vida y el mundo que nos rodea, a través de los sentidos y, especialmente, por tocar con ellos al ser amado. De ahí el canto se abre a todo el sentir humano, incluida la gratitud por el canto mismo, que es el canto de todos. La canción es un ritual de gratitud que propone nuevas éticas del amor: trascendente, centrípeto, con una fuerza que cubre con sus sentidos amplias zonas de la experiencia y que las transfigura en dones.

Lo mismo ocurre con "Los estatutos del hombre", poema estructurado en catorce artículos con el subtítulo "Artículo Institucional permanente". El texto fue escrito por Thiago de Mello en Quinta Normal, localidad de Santiago en Chile, en abril 1964, un mes después de ocurrido el Golpe de Estado que derrocó a João Goulart en Brasil. Cuando Thiago ya había cesado en sus funciones diplomáticas y la represión ya se hacía sentir en su país, escribió esta declaración de principios, como una suerte de respuesta urgente a la institucionalización de la violencia y a la práctica represiva de la tortura. Según lo han estudiado Medeiros y Tabora, los "Estatutos..." se escriben para enfrentar el Artículo Institucional 1 (AI5) de la dictadura militar brasileña, que tendría vigencia hasta el 31 de enero de 1966, y que contenía decretos (bandos, como fueron llamados en Chile) para restringir libertades y reprimir a los opositores. La serie de reglas, normativas y decretos es confrontada sutilmente en estos "Estatutos..." que combinan ideaciones utópicas y del Paraíso, con la Declaración Universal de los Derechos Humanos y también proclamas medioambientalistas. Se decreta el derecho a la vida verdadera, al verde de la esperanza, a las ventanas abiertas, al reinado de la claridad (imagen permanente en toda su poesía restante), a la confianza, a la justicia, a la ternura y, muy centralmente, al amor, al amor comprometido

(*armado* le llamará en su libro de 1966). Las únicas prohibiciones serán el miedo y la mentira. En el artículo final, Thiago se enfrenta a una discusión central entre artistas e intelectuales de los sesenta, cual es la de la desconfianza hacia las palabras y el exceso de retórica, versus la urgente acción que demanda la realidad. Se decreta en el Artículo final, la prohibición de la palabra libertad, la que será “suprimida de los diccionarios/ y del pantano engañoso de las bocas” (1999, 90). Thiago está reaccionando ante el exceso de retoricidad de esos años y, fundamentalmente, al uso y abuso que harán las dictaduras militares de esta y otras palabras o símbolos estratégicos. En estos álgidos años sesenta se despliega un complejo campo de batalla, tanto discursivo como real. En poesía la polémica se instala al interior de la propia escritura y los artistas cuestionan la fe inquebrantable en las palabras, pues “los signos y las armas son lo mismo, todo combate es semántico, todo sentido es guerrero” (Barthes, 1987, 97-98). Los poetas de los años sesenta saben, como el que más, que ningún lenguaje es inocente y que su labor crítica consiste justamente en poner en evidencia las imposturas de la cultura y las marcas de guerra de las palabras. Todo discurso, ya sea político o financiero, implica siempre un ejercicio del poder (asociado muchas veces al uso de la violencia). El poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, constataba en su poema “Epístola a José Coronel Urtecho”, que “También hay crímenes de la CIA en el orden de la semántica” (1988, 284). Esta discusión, ocurrida en el seno de lo que serían los movimientos sociales de los sesenta, cambia drásticamente su configuración a propósito de la instauración de las dictaduras militares en América Latina, una poesía llamada de dictadura y postdictadura, representada en Chile por Raúl Zurita o Pepe Cuevas, y en Brasil, por Affonso Romano, Astrid Cabral o Elson Farías.

LA CANCIÓN DE REDENCIÓN DEDICADA A THIAGO

Pero antes de concluir, volvamos a esos años sesenta y a la canción que Violeta le dedica a Thiago, la que se inscribe en una serie de cantos en donde ella busca redimir el sufrimiento de los mártires que se han enfrentado al orden capitalista: Lumumba, García Lorca, Vicente Peñaloza, Zapata, Rodríguez y Recabarren. Hay algo aquí de la teología de la liberación de la época, pero mucho más de los valores que ha adquirido Violeta Parra de la cultura religiosa campesina: compasión, solidaridad, sacrificio, salvación, imagen de un Dios redentor. Hay también un canto que cumple su función catártica en medio del dolor y del desamparo. La canción titulada "Siqueiro prisionero" y dedicada a Thiago de Mello, fusiona dos situaciones vitales extremas: la prisión que vive el pintor Alfaro Siqueiros en México, entre 1960 y 1964, y el encarcelamiento, en 1965, del propio Thiago de Mello en la Cárcel Militar de Rio de Janeiro, donde escribe su "Iniciación del Prisionero". Recordemos además que el pintor mexicano estuvo exiliado en Chile, en la década de los cuarenta.

Dejemos por ahora a Siqueiros fuera del cuadro y concentrémonos en el poema dedicado a Thiago, llamado aquí por efecto heteronómico, Siqueiro. El canto, que Violeta no dejó grabado, pero que compuso hacia 1965⁴, se realiza bajo imágenes de enorme ternura y compasión. El prisionero es un ave cantora privada de su libertad, más no de su voz: "un pajarillo trina su desconsuelo, /cuando las aves pueden cantarle al viento" (2016, 116). Mientras las otras aves viven libres y en cierto estado de indiferencia; los elementos, la luna y las estrellas sí lloran y se conduelen por el prisionero. Toda la naturaleza brasilera se estremece y pierde sentido si Thiago no está.

4 Y que grabó su hija Isabel Parra en *Chante Violeta* (Francia, L'Escargot, 1978).

Como si la falta del alma, desdibujara el paisaje:

Por eso el Pan de Azúcar sube muy terco
y el Amazonas ruge de sentimiento.
Copacabana agita negro pañuelo,
pero la ley más sorda que el Padre Eterno.
(2016, 116)

Pese todo, el prisionero mantiene intacta su fuerza y sus sueños. La última estrofa es una palabra acción que ayuda, como en un ritual de invocación y sanación, a que el prisionero reciba consuelo y que la gente al menos llore por esta sepultura en vida de que es víctima esta alma de “rojo fuego”. “Llore todo el que tenga corazón tierno” (2016, 116). Le preocupa a Violeta que la gente siga sintiendo, porque tal y cual lo estipula ella en su canción “Volver a los 17”, solo el amor nos puede liberar: “Lo que puede el sentimiento, no lo ha podido el saber/ ni el más claro proceder/ ni el más ancho pensamiento” (2016, 48). Un nuevo pacto civilizatorio, centrado en el amor. Mismo amor que mantuvo vivo a Thiago de Mello en ese cruel y brutal exilio de casi quince años en varios países, incluido Chile. El amor concreto, dado y sentido, a personas específicas (amor social o amor de pareja), es lo que mantendrá en pie a este poeta y a su poesía. En medio de la violencia y la brutalidad, el amor puede también llegar a ser subversivo: “es peligrosa esta canción de amor” (1999, 91) nos dice en su poema “Canto de compañero en tiempo de cuidados” (1964). A ese amor, tanto Violeta como Thiago vinculan la imagen inocente del niño, como si solo en esa edad fuera posible la redención a través del amor: “volver a sentir profundo/ como un niño frente a Dios” (2016, 48), nos dice Violeta. O Thiago:

...es su camino y de repente el niño
que fue, despierta, cuando la esmeralda
extraviada en su pecho resplandece
de amor total que reparte y crece.

(1999, 92)

Finalmente, ambos buscan recuperar lugares en que los gestos sean los de la confraternidad, la ternura y la redención.

PALABRAS FINALES: LA ECOPOÉTICA

Y cierro ahora, retomando el sentido de la ecopoética, la que valora fundamentalmente los lugares que la poesía crea o recrea, pues esas cargas de sentidos, valores y epistemologías específicas, poiéticas, alternativas, podrían ofrecernos nuevas posibilidades o modelos para “hacer hogar” en tiempos en que parece que ya no nos queda ninguno.

Retomo la canción: cuando Thiago está cautivo, “el Amazonas ruge de sentimiento” (2016, 116) y lo mismo durante su exilio. De ahí, Thiago de Mello retornará a un nuevo lugar, al redescubrimiento de su tierra natal en Barreirinha. Fundamentalmente desde los años sesenta, la Amazonía es afectada por los procesos de modernización y extractivismo no sustentables, especialmente de las riquezas minerales del subsuelo, a partir de lo cual y según lo ha estudiado Ana Pizarro: “las carreteras fluviales dieron paso a las grandes vías transamazónicas, a la construcción de hidroeléctricas a partir de grandes diques y a la apertura de grandes huecos con forma de cráteres que eran el resultado de las mineras” (2009, 152). Producto de esto, millares de familias serán desplazadas de sus lugares de origen y se producirán graves daños a los ecosistemas de la Amazonía. Es lo que desata también en Thiago una cruzada activista por el cuidado y preservación de la selva amazónica y

una permanente denuncia del ecocidio ahí constatado: “La devastación de la floresta, los incendios criminales y la degradación maliciosa de la cultura indígena son daños terribles que se agravan cada día” (2004). El retorno de Thiago a ese hogar destruido, activa un inconsciente ahora de la propia naturaleza, pues para él “el Amazonas acaba de nacer. Nace a cada instante. (el agua) Desciende lenta, sinuosa luz, para crecer en la tierra” (2004). Su ecopoética, ahora a sus 93 años de edad, la reafirma en todo momento: «El agua y la madera viajan dentro de mí. Defiendo el bosque (*floresta*) porque es la vida del planeta» (2012, 6).

¿Y el lugar de Violeta Parra? Ella decide que no cruzará el umbral del año 1967 y nos deja por propia voluntad, disparándose en su sien a sus 49 años. El gesto de incomodidad o de *rendición* queda evidenciado a lo largo de toda su última obra *Las últimas composiciones*

comenzando por el título del disco y continuando por el tono de clausura de varios de sus versos: “y más no cántico porque no quíerico”; “cuando se muere la carne/ el alma se queda a oscuras”; “cierra tu canto/ tira la llave al mar”; “que la vida es mentira/ que la muerte es verdad”; “maldigo profano y santo”; “es igual que el estampido/ que mata sin son ni ton”. Muchos sentidos para esta canción final: su cansancio ante las puertas que se cierran, su fuera de lugar en términos de sus proyectos culturales, su adelantarse a las épocas, la falta de complementariedad en la relación amorosa, su edad, su energía que se iba agotando. (Miranda, 2013, 110).

Sin embargo, y pese a la tragedia, su lugar definitivo será el de la fiesta, el de la conmemoración y la consagración, gracias y debido a su obra musical y plástica. Por eso, junto a *Las últimas composiciones* (1966) habría que ubicar su «última canción», la que ella le cantó a su hermano Nicanor, ese fatídico 5 de febrero: «Un domingo en el cielo», conjunto de coplas que escenifican

en sátira festiva, la imagen del Paraíso en pleno jolgorio. Violeta construye simbólicamente y en reemplazo de lo real, “un lugar celestial y dichoso donde poder arribar... (...) ... En ese lugar festivo comparten, bailan, se disfrazan y toman animadamente santos y santas, ángeles, personajes bíblicos y apóstoles” (Miranda, 2013, 111). Esta última canción fue su manera de decirnos que, para ella, el lugar eterno será el de la comunidad y el encuentro, solo posibles en el canto y la palabra, en la amistad, en la poesía. En la ecopoesía. Por eso, cuando Thiago es encarcelado, Violeta análoga, sin saberlo, la Amazonía bajo amenaza con la imagen carcelaria: “Le roban a sus ojos azul del cielo/ de la selva sus verdes le prohibieron” (2016, 115), como si anticipara en esas imágenes de privación inspiradas en Thiago, la tragedia de que luego sería víctima la biodiversidad de la Amazonía y, claro, su propio vida y la del planeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, publicado inicialmente como “Disgresiones”, Cuestionario de Gy Scarpetta. En Promesse. 29, primavera, 1971.
- Benedetti, Mario (comp.). *Poesía Trunca*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1977.
- Cardenal, Ernesto. “Epístola a José Coronel Urtecho”. In: *Nueva antología poética. Ernesto Cardenal*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1978, 275-285.
- Fugellie, Daniela. “‘Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra’: Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964”. In: *Artelogie*, 13, 2019. Disponible en: <http://journals.openedition.org/artelogie/3153>. Acceso: 18 de agosto 2019.
- Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción, 1997.
- Joanneton, Hubert. “Violeta Parra: una gran artista chilena”. In: *Revista Radio -TV Je Vois Tout*, 38, 1970, 22-24.
- Mello, Thiago de. *Canto de Amor Armado*. Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1973.
- Mello, Thiago de. *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Mello, Thiago de. *Os estatutos do homem*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1977.
- Mello, Thiago de. *Aún es tiempo*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Mello, Thiago de. “Está oscuro pero, pero yo canto”. In: *Aún es tiempo*. Santiago: Fondo Cultura Económica, 1999, 81-106.
- Mello, Thiago de. “El agua y la madera viajan dentro de mí”. In: *Excelencias Turísticas del Caribe y Las Américas*, 109, 2012, 6.
- Mello, Thiago de. “Amazonas, patria del agua”. In: *Revista Casa de las Américas*,

- 2004, 237. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/237/thiago.htm>. Acceso 1 de octubre de 2021.
- Miranda, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Miranda, Paula. *Violeta Parra en el Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Santiago: Pehuén, 2017.
- Morales, José Ricardo. "Violeta Parra. El hilo de su arte". In: *Revista Mapocho*, 37, primer semestre de 1995, 9-31.
- Neruda, Pablo. "Desde que Thiago llegó a Chile..." (1° ed. 1965). In: *Nerudiana dispersa II 1922-1973. Obras Completas V*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, 70-71.
- Parra, Isabel. *Chante Violeta*. L'Escargot, 1978.
- Parra, Isabel (comp.). *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- Parra, Violeta. *Violeta Parra* (catálogo). Musée des Arts Décoratifs, Palais Du Louvre-Pavillon de Marsan, 109 Rue de Rivoli, París 1. 8 de abril a 11 de mayo de 1964.
- Parra, Violeta. *Recordando a Chile (Una chilena en París)*. Odeón, 1965.
- Parra, Violeta. *Las últimas composiciones*. RCA Victor, 1966.
- Parra, Violeta. "Hoy día se llora en Chile". In: *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago: Universidad Católica de Chile/ Editorial Pomaire, 1971, 205-206.
- Parra, Violeta. *Poesía (antología)*. Notas y prólogo de Paula Miranda. Valparaíso: Ediciones UV, 2016.
- Parra, Violeta. *Violeta Parra. Poesía*. Prólogo, recopilación y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Ediciones UV, 2016.
- Pizarro, Ana. *Amazonía, el río tiene voces: Imaginario y modernización*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Rancière, Jacques. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes, 2003.

Vasques, Jeff (org.y trad.). *Poesías de luta da América Latina*. Brasil, autoedición, 2017.

La “Imagen de
Brasil” por Thiago
de Mello y Carolina
María de Jesús en
los Encuentros
de Escritores de
la Universidad de
Concepción, Chile
(1962)

*The “Brazilian view” by Thiago
de Mello and Maria Carolina de
Jesús in the 1962 International
Writers Meeting at the
Universidad de Concepción,
Chile*

Cristián Cisternas Cruz

Professor adjunto de Educação, no Departamento de Ciências del Lenguaje y Literatura, da Universidad Católica de Concepción. Publicou “La épica fragmentaria del champurría en *Reducciones* de Jaime Luís Huenún” (2020) e “Refutar el tiempo. Sueño y errancia del lenguaje en Borges” (2021).

Contato: ccristernas@ucsc.cl
Chile

Recebido em: 29 de junho de 2021

Aceito em: 30 de junho de 2021

PALABRAS CLAVE: Thiago de Mello; Carolina María de Jesús; Imagen de Brasil; *Boom* de la literatura latinoamericana.

Resumen: El encuentro Internacional de Escritores de 1962 en Concepción, en donde Thiago de Mello y Carolina María de Jesús expusieron como representantes de la literatura de Brasil, es considerado hoy como una reunión con carácter inaugural e histórico (Bradú, 2019). Para Carlos Fuentes, es en esta reunión en donde se genera el inicio del boom de la literatura latinoamericana, movimiento que sólo fue posible bajo el contexto que reunió a tanto a críticos como escritores. Este Encuentro, no sólo tuvo alcances en la reflexión estético-literaria, sino que se vio enriquecido por las voces de nuevas subjetividades autoriales, por el debate marcadamente político entre estos autores y por la reflexión sobre los límites de la libertad de expresión social. Dentro de este ambiente germinal, las posturas de ambos escritores brasileiros dan cuenta de tales tensiones e intensidades y son testimonio del intercambio político y cultural entre Chile y Brasil durante la década del sesenta del siglo XX.

KEYWORDS: Thiago de Mello; Carolina María de Jesús; Image of Brazil; Latin American literature boom.

Abstract: The 1962 International Writers Meeting in Concepción, where Thiago de Mello and Carolina María de Jesús spoke as representatives of Brazilian literature, is considered today as an inaugural and historic meeting (Bradú, 2019). For Carlos Fuentes, it is in this meeting that the start of the Latin American literature boom is generated, a movement that was only possible under the context that brought together critics and writers alike. This Encounter, not only had scope in the aesthetic-literary reflection, but was enriched by the voices of new authorial subjectivities, by the markedly political debate between these authors and by the reflection on the limits of the freedom of social expression. Within this germinal environment, the positions of both Brazilian writers account for such tensions and intensities and are testimony to the political and cultural exchange between Chile and Brazil during the sixties of the twentieth century.

Durante los años 1958, 1960 y 1962 Gonzalo Rojas, poeta y fundador del Departamento de Español de la Universidad de Concepción convocó a los llamados Encuentros de Escritores, dentro del marco de las Escuelas de Verano organizadas por esta casa de estudios. Estas reuniones tendrán, primero, una convocatoria nacional para luego abrirse al mundo entero. La reunión del año 1962 tuvo un especial matiz latinoamericanista; su sentido fue reflexionar en torno a la "Imagen del hombre" pero también sobre la "Imagen de América Latina"¹. Estas reuniones organizadas por Gonzalo Rojas tendrán un carácter inaugural e histórico respecto de este tipo de reuniones y serán el impulso de encuentros similares realizados posteriormente. Escritores como Carlos Fuentes y José Donoso afirman que el *boom* latinoamericano "empezó" en el Encuentro convocado por Gonzalo Rojas en 1962. Acerca de este encuentro, en el que Brasil fue representado por la escritora Carolina María de Jesús y el poeta Thiago de Mello, versa este artículo.

SOBRE LOS ARCHIVOS DEL ENCUENTRO DE 1962

Con el total de ponencias presentadas en el Encuentro del año 1962 se esperaba realizar la publicación de un volumen recopilatorio en un libro o en una versión extendida de la Revista *Atenea*. Lamentablemente, el compendio nunca logró editarse. Con posterioridad, estos archivos fueron

1 A partir de los Encuentros organizados por Gonzalo Rojas desde 1958, se producirán muchas iniciativas similares en diversos lugares de Latinoamérica y el mundo, dentro de los que pueden mencionarse el Encuentro de Génova de 1965; el Primer Congreso Latinoamericano de Escritores de 1966 en la ciudad de Arica, donde se promovió un proyecto de comunidad latinoamericana de escritores; el Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores, con sede en México el año 1967; el XIII Congreso Interamericano de Literatura en Caracas durante 1967 y los diversos encuentros en La Habana (Gilman, 2003, 104).

donados a la Universidad de Concepción quien descuidó seriamente el material. Los motivos, según el propio Gonzalo Rojas, se debieron a cierta indolencia, que él trasunta como probablemente política, siendo olvidados y perdidos, sin el criterio que la Universidad debió mantener por su preservación. Rojas señaló que de los encuentros de la década del sesenta “no queda nada, (sólo) escasas cintas magnetofónicas en algún archivo por ahí y, claro, las menciones polvorientas en los diarios”. Los contenidos de algunas cintas magnetofónicas, sin duda, muy escasos para la cantidad de expositores, se encuentran desde hace un tiempo en un archivo de audio². Para la investigadora de los Encuentros y biógrafa de Gonzalo Rojas, Fabianne Bradú “el último Encuentro de 1962, cuyas ponencias también serían publicadas, fue el más castigado (...). Faltan muchas ponencias que se perdieron a causa de la incuria de las autoridades universitarias y de la indiferencia de las generaciones sucesivas” (Bradú, 2019, 203). El contenido de las exposiciones de Thiago de Mello y Carolina María de Jesús que ahora presentamos y comentaremos, pertenecen a estos polvorientos archivos de los periódicos *El Sur* y *La Patria* de Concepción, a resguardo en la Hemeroteca de la Biblioteca Central Luis David Cruz Ocampo de la Universidad de Concepción. Disímiles en cuanto a la cantidad de información que entregan, son la única fuente que preserva estas presentaciones.

EXPOSITORES DE LA “IMAGEN DE AMÉRICA LATINA”

La Escuela de Verano del año 1962 de la Universidad de Concepción se articuló en dos partes: El ciclo “Imagen del hombre” (entre el 22 al 27 de enero) y el ciclo “Imagen de América Latina” (entre el 15 al 20 de

2 Disponible en: <https://aniversarioradioudec.cl/escuela-de-verano-udec/>.

enero). En esta último, participaron Héctor Pablo Agosti y José Bianco (Argentina), Benjamín Carrión y Oswaldo Guayasamín (Ecuador), Amanda Labarca, Miguel Serrano, Pablo Neruda, Jorge Millas, Fernando Alegría y Luis Oyarzún (Chile), Mario Benedetti (Uruguay), Gerardo Molina (Colombia), Alejo Carpentier (Cuba), Carlos Fuentes (México), Claribel Alegría (El Salvador), Augusto Roa Bastos (Paraguay), José María Arguedas y José Miguel Oviedo (Perú), Jesús Lara (Bolivia) y Mariano Picón Salas (Venezuela). El día 15 de enero y representando a Brasil, expuso la escritora Carolina María de Jesús, cuya lectura se tituló "América precisa de otra independencia". El jueves 18 de enero, Thiago de Mello presentó su ponencia titulada "Imagen del Brasil" en una mesa presidida por Claribel Alegría y moderada por José Miguel Oviedo. El arquitecto Oscar Niemeyer participó enviando un mensaje grabado en una cinta magnetofónica. El ciclo "Imagen de América Latina", a su vez, se dividió en dos partes de trabajo; la primera, en nueve sesiones sobre cuestiones relativas a la filosofía, la literatura y la cultura; la segunda, vinculada a problemas de la historia, la sociología y la economía latinoamericana.

EL NEOAMERICANISMO

En el encuentro del año 1960 en Concepción, los escritores ya manifestaban la existencia de un profundo desconocimiento de la literatura de sus pares latinoamericanos, lo cual es vuelto a denotar en la reunión de 1962. Junto a esta queja, se agregarán como tópicos devenidos de las conferencias y debates; el derecho de los escritores a intervenir en política (Thiago de Mello, Carlos Fuentes), el apoyo político a la Revolución cubana (Pablo Neruda, Augusto Roa Bastos), la promoción de un clima

anti-belicista con énfasis en la negación del uso de armas nucleares (Linus Pauling, Carolina María de Jesús) y un marcado tono reflexivo acerca de una intelectualización neo-americanista. Sobre este Neoamericanismo, en 1963, y rememorando las reuniones de 1958, 1960 y 1962, Gonzalo Rojas afirmaba que los Encuentros de Concepción, “han querido ser, un método de conocimiento de América y de Chile. Un método y, acaso, un estilo nuevo que consistiera no tanto en interpretar nuestros problemas, por medio de esos análisis remotos y oblicuos, sino más bien en vivir una averiguación polémica de las ideas culturales y, por supuesto, literarias” (Rojas, 1963, 314-315). Con claridad, puede afirmarse que la intención en pensar conjuntamente una Nueva América durante estos Encuentros es un proyecto singular pensado por el mismo Rojas, quien en 1962 narraba así su ánimo particular durante la producción previa a la reunión: “Solo y libre con mi velocidad, fui reuniendo los parajes físicos y humanos más opuestos” (Rojas, 2015, 245). Inspirado y, queriendo alcanzar a intelectuales formadores de la República en Chile, como los venezolanos Andrés Bello y Simón Rodríguez, junto a la figura de quien generó el primer círculo literario chileno, José Victorino Lastarria, Gonzalo Rojas proyectaba su cenáculo americano entre las nubes andinas: “Yo iba, yo venía, volando, descubriendo una América de oro, quemada, y empobrecida, pero tan honda y deslumbrante como siempre” (Rojas, 2015, 245). Rojas, en carta abierta enviada a diario *El Sur* fechada el 1 de enero de 1962 vislumbraba la reunión como un “examen del complejo cultural latinoamericano, propuesto con la mayor libertad, para que pueda servir de fundamento a investigaciones futuras sobre las circunstancias que nos integran y nos desintegran como

estructura unitaria"³. En este sentido, el poeta chileno reconoce una unidad latinoamericana previa, que este encuentro problematiza y actualiza. Prueba de aquello son sus declaraciones durante la inauguración de los diálogos, en donde Gonzalo Rojas reafirmó su ánimo en figuras tutelares de la cultura continental: "invoco aquí los nombres de nuestros padres que supieron ver lejos, desde la partida, el proceso y el destino de estos pueblos. Invoco la presencia de Sarmiento, Bilbao, Alberdi, Montalvo, Walt Withman, Martí y Rubén Darío." (*El Sur*, 16 de enero de 1962).

En el Encuentro de 1962, otras perspectivas sobre la intelectualización neoamericana se propalarán polémicas por el argentino José Bianco en su ponencia "La Argentina y su imagen literaria", quien cuestionó la visión del colombiano Germán Arciniegas y del dominicano Pedro Henríquez Ureña, en las que "dividen el continente entre una América del Atlántico, con ciudades de corte europeo y la América del Pacífico, la hispana" (Bradú, 2019, 138). El escritor peruano José Miguel Oviedo celebrará la independencia literaria latinoamericana de su referencia europea, afirmando que en este sisma, el latinoamericano "comprendió que su misión no era alimentar la curiosidad extranjera con cuadros regionales fáciles y asumió una responsabilidad de dejar verídicos testimonios de su distinta personalidad literaria" (Bradú, 2019, 14). La chilena Amanda Labarca, en su ponencia titulada "Problemas de la Educación en la América de hoy", enfatizó en el atraso del continente sureño, consecuencia de un colonialismo imperante, sumado a la falta de estímulos propios de la cultura regional. Luis Oyarzún, en su presentación titulada "Imagen de Chile", indicó la dificultad de hablar sobre su país

3 La carta, que es un fragmento de la bienvenida a la Séptima Escuela de Verano de 1962, se tituló "Introducción al diálogo".

desde su misma tierra y enfatizó que la nación andina es un espacio distante, transformado en un dominio de leyendas, carente de mitos, con excepción de los poetizados por Alonso de Ercilla y Zúñiga en *La Araucana* (1574). En definitiva, podemos afirmar que en el ciclo “Imagen de América Latina” se desarrolló un ánimo refundacional latinoamericano o de “segunda independencia”, mostrándose las tensiones de una región proyectada en un territorio compartido, como había sido imaginada en el siglo XIX⁴ bajo distintos matices regionales y que, durante los sesenta del siglo veinte, volvió a repensarse bajo la irrupción de la Revolución Cubana, a la que la mayoría de los convocados del ciclo adhirieron, promovieron y ensalzaron. A pesar de un ánimo político compartido y en defensa de la libertad de pensamiento que animaba el Encuentro, en el año 1963 y rememorando las reuniones de 1958, 1960 y 1962, Gonzalo Rojas afirmaba que en Concepción “Los llamados, como se sabe se extendieron sin discriminación religiosa, filosófica ni política; y sólo los torcidos, de la mala fe que sobreabunda, quisieron ver a veces inclusiones y exclusiones lamentables” (Rojas 1963, 314-315).

En lo estrictamente literario, los Encuentros de Concepción establecieron relaciones que perduraron en el tiempo y motivaron iniciativas vinculares en

4 En relación con la perspectiva de un pensamiento propiamente americano, Ana Pizarro (2004) señala: “Desde el siglo XIX se había ido perfilando una línea de escritura regionalista que toma cuerpo con distinto signo a comienzos del XX. Es el momento de los indigenismos, los afroantillanismos, los criollismos, la novela llamada “de la tierra”, los regionalismos brasileños. Es la mirada al mundo rural desde la urbanización naciente, la tematización de lo nacional en tipos humanos, medio geográfico, en la explotación económica, en la reivindicación que denuncia el subdesarrollo, mirada que no pocas veces se desliza hacia la folklorización. El comienzo de siglo significa al mismo tiempo -con la urbanización en marcha, con la transición de modelo económico de velocidades diferentes en distintos sectores del continente, los procesos inmigratorios que hacen explosivo el crecimiento de algunas zonas, como Buenos Aires y São Paulo, con la revolución tecnológica de esos años en los países centrales -una modernización violenta que perfila a la cultura en un diseño de juego entre espacios tradicionales y polos de modernización” (111).

común. De entre sus repercusiones más significativas, puede mencionarse lo afirmado por Carlos Fuentes y José Donoso, en cuanto a que es en estas reuniones, donde se gestó el fenómeno del *boom* de la literatura latinoamericana. Para el escritor mexicano, el *boom* "empezó en la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, en Chile, en 1962. Gonzalo Rojas, el gran poeta chileno, nos reunió a varios escritores y críticos" (Fuentes, 1992, 118).

LA "IMAGEN DEL BRASIL" POR THIAGO DE MELLO COMO AGREGADO CULTURAL Y POETA

La participación de Thiago de Mello en el Encuentro del año 1962, fundamentalmente, se llevó a cabo desde dos roles; como Agregado Cultural de la Embajada de Brasil en Chile y como poeta. Desde ambos, tuvo la oportunidad de transmitir al público chileno y latinoamericano agudas perspectivas de la cultura brasileña. Como Agregado Cultural, estuvo encargado de preparar y presentar la muestra plástica representativa de Brasil, precisamente, en el Festival de Arte de la VII Escuela Internacional de Verano que se desarrollaba paralelamente a los Encuentros. En esta instancia se dieron a conocer obras de Bruno Giorgi, quien era por entonces considerado el escultor más importante del Brasil y de la premiada grabadora Anna Letycia. También se presentaron en este Festival, grabados de la Escolinha de Arte, formada por niños brasileños. Respecto del carácter de esta reunión, Thiago de Mello señaló que "constituyen una de las cosas más serias que se hacen en América en el momento actual y un ejemplo para las universidades del continente" (*El Sur*, 07 de enero de 1962) y que Concepción "es la ciudad en América Latina que cuenta con la Universidad Modelo, por sus maravillosas exposiciones y por su valor artístico como

organizadora internacional de toda clase de Arte" (*La Patria*, 7 de enero de 1962).

La perspectiva que apunta a una nueva unión continental estará también presente en sus declaraciones que relacionaron la plástica actual de Brasil con un espíritu americanista, lo que es posible de percibir en el retorno hacia el estilo figurativo, abandonando la abstracción entendida como influencia europea, aunque con un tono particular de modernidad, sin desprecio del rasgo nacional y el sentido tropical, siempre presente en los vivos colores usados en las obras plásticas. En declaraciones al periódico *La Patria* de Concepción, De Mello señaló que:

las tendencias modernistas en cuanto a las artes brasileñas, vienen en los últimos tiempos reconquistando la figura en toda clase de obras. Se puede notar, sin que deje de ser moderna, que la pintura ha vuelto a mostrar las formas humanas saliéndose un poco de lo abstracto que están tan de moda como una nueva escuela. Los colores tropicales, se pueden notar incluso en obras de artistas brasileños que han estado muchos años en Europa; es así como el verde, amarillo, rojo, azul, etc., dan a las Artes de nuestro país, el sabor a América Latina. Este colorido se mantiene a pesar de la evolución que sufre el arte en todo el mundo. (*La Patria*, 7 de enero de 1962).

Reafirmando el valor de una unificación general americana, Thiago de Mello destacó las gestiones para habilitar en la Embajada en Chile un Centro Cultural Brasileiro que conste de una Galería de Arte para exposiciones y salas de clases. De Mello concluyó afirmando que "nuestra labor es no sólo para aumentar el intercambio chileno-brasileño, si no trabajar por la implantación de un pensamiento actuante americano que acerque más a todos nuestros países" (*El Sur*, 7 de enero de 1962). El acercamiento convocado por Thiago de Mello viene a interpelar ánimos antiguos, heredados de viejos estigmas,

como los referidos por J. Abel Rosales (1889) en su obra *Brasileros y Chilenos. Páginas de Historia Antigua, Moderna y Contemporánea. 1643-1889*. Para Rosales, en el siglo XVIII, Chile y Brasil vivieron tiempos de diferencias ya que "la eterna enemistad entre portugueses y españoles (...) hizo que el Brasil quedara como un país enemigo para Chile i sus Gobiernos" (12).

Desde su mirada como poeta, Thiago de Mello el día 18 de enero, expuso su ponencia titulada "Imagen de Brasil" circunscrita dentro del ciclo "Imagen de América Latina". En ella reafirma el parecer compartido por otros expositores referente al desconocimiento de las literaturas escritas en el continente:

Es por la profunda necesidad de que nos conozcamos verdaderamente y porque se trata de un real problema de la imagen de Latinoamérica es que voy a hablar de mi país, prometiendo no decir que mi patria es la mejor del mundo y no diré que tenemos el mejor fútbol del mundo. (*El Sur*, 19 de enero de 1962, 9).

La intención de fijar una posición política clara, como eco de un impulso liberal, no es ajena a sus intenciones. Este hecho, rupturista en cuanto se hace explícito y porque proviene de una figura gubernamental, es muestra de un ambiente de expresión amplia, genuina al ánimo de la reunión:

Llegó el tiempo en que hombres libres pueden expresar libremente su pensamiento, es posible que un hombre de una misión diplomática pueda decir que ama la revolución cubana y porque ya se puede hablar, hablaré un poco del Brasil. (*El Sur*, 19 de enero de 1962, 9).

Es importante destacar que gran parte de los expositores del Encuentro se declararon en afinidad a los ideales de la Revolución cubana, tanto en sus

discursos como, incluso, en favor de activistas políticos que se manifestaron en contra del sociólogo norteamericano Frank Tannembaum, interrumpiendo su exposición con gritos alusivos a Fidel Castro y en oposición a EE. UU. La expulsión de Cuba de la OEA el día 22 de enero, mientras se iniciaba el ciclo "Imagen del hombre" no hizo más que encender los ánimos de los adherentes a la causa cubana. Posteriormente, Rojas fue acusado por el Rector de la Universidad de Concepción David Stitchkin de "cubanizar" las reuniones y de seleccionar parcialmente, según sus intenciones políticas, a los participantes del Encuentro. En relación con estas polémicas, Claudia Gilman señaló que el Encuentro de Escritores tuvo entre sus fines, aglutinar a la nueva izquierda chilena y en palabras de Ernesto Sábato "La gran mayoría de los latinoamericanos se pronunciaban, en análisis teóricos, por una literatura comprometida, y, en casi todos ellos, por una literatura comprometida en el sentido más estrictamente social y político" (Gilman, 2003, 108). En este sentido, la exposición de Thiago de Mello no es ajena al ambiente claramente politizado que tiñe las jornadas. El enfoque social, también estará presente en sus declaraciones acerca de la pobreza extendida en Brasil y gran parte del continente junto con los problemas educativos que aquejan a su país:

Brasil es conocido en medio de ese gran desconocimiento que existe de América Latina por Río de Janeiro, su Carnaval, el mejor del mundo, junto con su selva y después el Gobierno de Brasilia. Río de Janeiro, ciudad donde mueren niños de hambre, donde miles de niños no tienen escuelas para aprender esa cosa tan sencilla, esa cosa que es la misma base de la vida de una persona: leer. Entonces no es Río de Janeiro esta maravilla. Hay otro Brasil, hay miseria, en el Amazonas, desde donde provengo, se vive en condiciones primitivas: se vive el problema de la sequía, donde las mujeres, niños y viejos admiten sencillamente el hambre como una verdad, como una contingencia a la cual están sometidos. (*El Sur*, 19 de enero de 1962, 9).

Thiago de Mello expresó también que Brasil era un “pueblo triste” y que, en el presente, había abandonado su alegría tan característica. Esto fue complementado con un panorama de la canción popular brasileña, en donde afirmó que el “negro” era la figura primordial de la identidad del Brasil. Para De Mello, la estampa del “negro” es signo de la “alegría de vivir” y de la “honradez del trabajo” que han moldeado la personalidad del brasileño moderno. Respecto de esta modernidad, indicó que la construcción de Brasilia significó un símbolo evidente de que los brasileños podían llevar a cabo grandes proyectos, pasando de la ideación de generaciones anteriores, a la concreción de las actuales. De Mello, también se refirió a las condiciones de vida del hombre de campo, destacando la creación de “ligas campesinas” que agrupaban a más de ochenta mil personas. En relación con esto, interpeló a los escritores presentes a informarse de esta realidad, desconocida por los literatos sudamericanos y propuso el inicio de acciones, a través de las embajadas, que guiarán el camino para la fundación de una editorial común o de una colección que reuniese a autores latinoamericanos. La nota de prensa que cubrió su exposición señala que De Mello “se ofreció para gestionar en Santiago de Chile, una vez que regrese a su cargo, la formación de conciencia para ir a la formación de una editorial que publique los libros de los autores jóvenes del continente” (*El Sur*, 19 de enero de 1962). En este sentido, esta iniciativa propuesta por De Mello, se anticipa a la reunión que posteriormente existió con los autores del *boom* latinoamericano, y que Carlos Fuentes también entiende como anticipatoria de lo que sería el fenómeno editorial latinoamericano más importante del siglo. Por último, y luego de finalizar su exposición, Thiago de Mello fue elogiado públicamente por Pablo Neruda, quien

propuso la creación de una editorial en Cuba, destinada a la publicación de autores americanos. José María Arguedas valoró la "sinceridad" con que se había comunicado "aun siendo diplomático". Carlos Fuentes ofreció la publicación de obras literarias en la editorial del Fondo de Cultura Económica de México, lo que también fue apoyado por el escritor argentino y secretario de la revista *Sur*, José Bianco.

"AMÉRICA PRECISA DE OTRA INDEPENDENCIA" POR CAROLINA MARÍA DE JESÚS, CRONISTA DE LAS FAVELAS

La mineira Carolina María de Jesús, se presentó en la reunión en dos instancias; primeramente, dando a conocer su publicación última *Casa de Material (Casa de Alvenaria, 1961)*, a través de la realización de un conversatorio acerca de esta obra y de su aclamado diario personal *Cuarto de desechos (Cuarto de despejo, 1960)* y; luego, en el ciclo "Imagen de América Latina", como escritora representante de Brasil. La escritora, que podríamos señalar como la más lejana de los expositores al mundo literario tradicional, difundió en ambas instancias ideas siempre cercanas al progresismo y a experiencias de vida, más que a intereses político-partidistas particulares, lo que atrajo la atención del masivo público que la siguió durante su permanencia en el Biobío. La autora fue presentada como éxito de ventas, tras encontrarse en aquel entonces en la edición número diez de *Cuarto de Despejo*, que por ese entonces ya había sido traducida a 16 idiomas. Frente a la prensa de la ciudad, Carolina María de Jesús se plantó como habitante de una favela de Canindé, en São Paulo aunque nacida en Sacramento "una ciudad muy chiquita y pobre" e hija de versificadores populares: "Mis padres eran poetas, y tanto así que mamá hablaba todo en verso, a pesar de que no

sabía leer" (*El Sur*, 16 de enero de 1962). El carácter de Diario de Vida que poseen las obras de la brasileña hizo que sus declaraciones tuvieran un matiz personal y local, lo que fue acogido por la prensa regional describiéndola como una mujer que

Si bien sólo alcanzó el segundo año de la escuela primaria, el resto lo ha pasado tratando siempre de leer e instruirse por su propia cuenta. Y allí chocó con su pobreza económica. Vivía escarbando en los basurales trastos viejos, fierros, metales en general, que luego pudiera vender. Y en esos sitios encontraba material para lo que deseaba por sobre todo: la lectura. (*El Sur*, 16 de enero de 1962).

Desde la perspectiva de la propia autora, Carolina María de Jesús dio cuenta de su obra con marcado sentido testimonial, reafirmando su inspiración en la forma de Diario

Empecé a escribir este libro como Diario de mi vida. Es, en verdad, mi vida. Escribía diariamente todo lo que me ocurría. Y los que residían en la favela temían ser incluidos en mi escrito. Soñaba cuando algún día ver esto publicado, porque decía la verdad, y la verdad debe saberse. (*El Sur*, 16 de enero de 1962).

Para Blanchot (1992), la escritura del Diario señala que el escritor "ya no es realmente histórico, pero tampoco quiere perder el tiempo y como solo sabe escribir, escribe, al menos, a pedido de su historia cotidiana y de acuerdo con la preocupación de los días" (Blanchot, 1992, 23). Quien se enfrenta a la escritura del Diario, independiente de su sinceridad, puede evadir cualquier verdad, bajo la garantía del "acontecimiento". Blanchot afirma que "suele suceder que los escritores que tienen Diario sean los más literarios de todos los escritores, pero tal vez porque precisamente así evitan

el extremo de la literatura" (1992, 23). De este enfoque, podemos señalar entonces que Carolina María de Jesús, mediante el uso de la sinceridad histórica del Diario puede anunciar un mundo, sus trámites, eventos e intercambios; aunque, como cualquier escritor, no puede sino extremarse hacia un vacío fascinante; el vacío de que mediante lo que se ha dicho, nada se tiene por decir, completud lejana, vacío presente.

Luego de presentar sus dos libros, Carolina María de Jesús afirmó estar interesada en la psicología, la sociología y en los procesos de reformas agrarias que se suceden en ese entonces tanto en Latinoamérica como en otros lugares del mundo.⁵ Testimonio de esto fue su referencia al libro de Aluysio Sampaio *O que é Reforma Agraria* (1962), el que comentó y enarboló. Por último, señaló estar recientemente conociendo la literatura de Chile, pues, desde que comenzó con su exitosa carrera de escritora, ha podido recopilar una amplia y diversa biblioteca, imposible de darse antes como pobre habitante de una favela.

La segunda instancia pública de Carolina María de Jesús en el Encuentro de 1962 se dio mediante la presentación de su ponencia "América precisa una segunda independencia", durante el ciclo "Imagen de América Latina", el día 16 de enero. La exposición se llevó a cabo de manera bilingüe portugués-español a través de la traducción instantánea realizada por Thiago de Mello. La mesa fue presidida por el chileno Jorge Millas quien presentó a la escritora señalando que

5 El interés por las reformas agrarias estuvo también presente en el Encuentro, con la exposición del jurista japonés Nobushige Okai titulada "Los derechos del hombre en una nueva sociedad. Principales aspectos de la reforma agraria," la que se llevó a cabo en la sesión XV del ciclo "Imagen del hombre" el día 26 de enero.

Carolina es un ejemplo de la situación continental. De lo que ustedes llaman "callampas"⁶ y nosotros "favelas", surgió esta mujer que es todo un símbolo de América. Debemos pues preguntarnos qué serían todas las Carolinas que viven en esa miseria en nuestros países, si pudieran aprender; si se les brindara también una mínima oportunidad. (*El Sur*, 16 de enero de 1962).

La cuestión del "origen" social de Carolina María de Jesús será entonces fundamental en la presentación de su figura, lo que reafirma su carácter de escritora testimonial de una inmensa zona del Brasil que no tenía antes una voz literaria reconocida a nivel masivo. Este reconocimiento por parte de Thiago de Mello, también, apunta al sentido político-educativo que tendrán las ponencias de estos dos brasileiros, quienes realizarán apelaciones directas a la falta de oportunidades de formación existentes en los territorios asolados por la pobreza en su nación y en Latinoamérica. Con respecto a esta necesidad, la escritora de la favela paulista comenzó su intervención señalando: "Para que nuestros pueblos sean felices precisamos educar a los hombres que los habitan. El hombre educado será un hombre íntegro, elemento creador del orden social y a través de su educación podremos forjar el futuro de América Latina" (*El Sur*, 16 de enero de 1962). De este modo, De Jesús amplía su apelación hacia una revuelta educativa dirigida por todo el continente americano, proponiendo una hermandad desde la pobreza y postulando una renovación en común dirigida a nuevos hombres, íntegros y felices. Posteriormente, Carolina María de Jesús personalizó estas ideas ejemplificando con su propio relato de vida señalando:

6 El nombre "callampa" refiere en Chile a los asentamientos precarios e informales que surgieron en el país a partir de los años 50 del siglo XX. "Callampa" es el nombre más popular de la seta y se relaciona con la rápida y desordenada expansión de estas zonas de vivienda, similar a la proliferación de los hongos.

Yo tengo sólo dos años de escuela. No podía comprar libros para educarme y los encontraba en los basurales de donde los extraía para aprender, como también papeles para escribir.

Mi libro al publicarse fue un llamado, un grito universal a los hombres cultos para que se preocupen de la educación de los incultos.

Es necesario educar a los hijos de obreros, para que éstos no se conviertan en "hijos de las callampas". Hombres que viven resignados, pero en quienes se va forjando interiormente el descontento.

El hombre sin recursos económicos quiere una existencia digna, pero vacila por no saber cómo resolver sus problemas. Si va a trabajar al campo este hombre no encuentra el apoyo de los dueños de la tierra, emigra a las ciudades, pero en ellas no necesitan hombres incultos porque el trabajo es cada vez más especializado. Su destino es llegar a "las callampas". (*El Sur*, 16 de enero de 1962).

Como resabio del periodo de Conquista, es que Carolina María de Jesús enunciará que la precariedad educativa del Brasil tiene una fuente en sus conquistadores, los portugueses, quienes "no contribuyeron a educar al pueblo". Por ello, se lamentará, afirmando que "Es una lástima que sólo después de 400 años se venga a descubrir que Brasil requiere de otra independencia, que lleve educación y cultura al hombre" (*El Sur*, 16 de enero de 1962). De esta manera veremos que su discursividad se articulará tanto desde el punto de vista crítico, como desde la propuesta resolutive, cuyo eje central se vinculará a su idea de una nueva independencia para América.

Por otro lado, la falta de educación es observada por la escritora como detonante de problemas mentales como los que afectan al hombre de la favela. De este modo, su observación se ubica más allá de la crítica social y puntualiza finamente en la personalidad del individuo que se moviliza en el

entorno precario de estos barrios lejanos al orden social: "Los hombres de las 'callampas' son neuróticos, comiendo un día sí y otro no, o buscando sus alimentos en los basurales", concluyendo que "El problema del aumento de las 'callampas' obedece, insisto, de la falta de educación de los pueblos" (*El Sur*, 16 de enero de 1962).

Si la primera parte de su exposición tendrá un matiz experiencial y nacional, la segunda se referirá al clima político global que, en el año 1962, aún se mantiene conmovido por las secuelas de la Segunda Guerra Mundial y la amenaza de los ataques nucleares. En el Encuentro, muchos expositores defendieron enérgicamente una política pacifista global destacándose entre ellas el discurso de Linus Pauling⁷, quien luego de su discurso anti-armamentista en Concepción recibió el Premio Nobel de la Paz. En este contexto, Carolina María de Jesús también se expresó por las ideas que defendían un ánimo de paz mundial, abordándolo desde distintas miradas. Al respecto afirmó:

Mientras los hombres fabrican armas atómicas, se han olvidado de educar a los pueblos. Los gobiernos deben estimular a los jóvenes: no pueden ser vengativos y egoístas.

Lo que están gastando en armas deben gastarlo en cosas verdaderamente útiles: construir por ejemplo casas para el pueblo y construir escuelas para los niños.

Las naciones reclaman el alto costo de la vida. La humanidad de hoy es triste y la juventud lo es principalmente, porque no puede realizar sus

7 Pauling interpeló al público del Encuentro indicando "Creo que los jóvenes, y especialmente los universitarios, tienen una gran responsabilidad en impedir que se desate una guerra nuclear. (...) Espero pues que ustedes, jóvenes universitarios, tomen la iniciativa, que presionen a su gobierno, para que a la vez éste, a través de sus representantes en las conferencias internacionales, luche en forma decidida por obtener el desarme mundial" (*El Sur*, 10 de enero de 1962).

sueños. Muchos jóvenes no pueden estudiar y tienen que trabajar; serán semianalfabetos y se convertirán en resentidos sociales.

El mundo ha progresado científicamente y este progreso se ha orientado hacia el armamentismo. Entretanto, las armas atómicas dejan a los pueblos cada vez más intranquilos. Felices fueron nuestros antepasados que no conocieron los horrores de las armas nucleares. Ahora, la vida se quedó sin sabor; los hombres son neuróticos y piensan que al armarse estarán seguros. El hombre ha dejado de ser fuerte, para transformarse en derrotado.

La guerra es una ruina para el mundo, y ahora sus consecuencias serían fatales. Los que sobrevivieran tendrían, en todo caso, que construir todo de nuevo porque en ningún caso las naciones se terminan.

Tenemos que aceptar con resignación las catástrofes naturales, como lo fueran, por ejemplo, los terremotos de Concepción. Pero, tenemos que combatir las originadas por el hombre como la guerra y las armas nucleares. (*El Sur*, 16 de enero de 1962).

Finalizando su presentación, Carolina María de Jesús retomó la promoción de reformas agrarias que, en Chile, comenzaron a sucederse, precisamente, en el año 1962 y se extendieron hasta 1973, por lo que este discurso podemos considerarlo como en afinidad con estas transformaciones tan significativas para el país, que modificaron la propiedad de amplios territorios y configuraron un nuevo ciclo económico para el Estado. Para investigadores de este proceso de reforma como Rafel Moreno Rojas (2014):

en el año 1942, cuando en vez de producirse un excedente derivado de las exportaciones agropecuarias, la que podría haber sido una gran oportunidad económica para los chilenos dada la condición de guerra en la que se encontraban envueltos los países más importantes del planeta (situación que Argentina aprovecha intensamente), la realidad se invierte y se hace crónica

la necesidad de gastar crecientes sumas de dinero en adquirir alimentos que Chile podrá producir, para poder alimentar la población del país. Desde esa época los déficits alimentarios van paulatinamente aumentando, llegando a sus límites máximos entre los años 1961-1963, en los cuales las importaciones de productos agropecuarios alcanzan anualmente a 137 millones de dólares contra 33 millones que suman las exportaciones provenientes del sector agropecuario. Las razones de este decaimiento del sector rural chileno se pueden atribuir a distintas causas, pero, sin duda alguna, las más importantes estaban concentradas en realidades estructurales que se arrastraban desde los tiempos coloniales, como eran el sistema de tenencia de la tierra, que había resultado en una acumulación de las tierras productivas en pocas manos, constituyendo el denominado "latifundio", el que unido a una realidad social que había permanecido inalterada por casi más de doscientos años, estaba provocando una situación que no tenía otra salida posible, cual era, alterar la estructura que se había originado por largos decenios. (24).

El vivir precario que configura la vida y la obra de Carolina María de Jesús encuentra un símil en el campesino pobre de Chile, quien hacia el año 1962 era fiel reflejo de estructuras laborales diseñadas en los tiempos coloniales. Para Moreno Rojas (2014), en la dinámica de trabajo agraria "los trabajadores permanentes de una hacienda o fundo, debían residir en el interior del predio, en viviendas aportadas por el propietario, las cuales en su inmensa mayoría no reunían las mínimas condiciones de habitabilidad" (25). En este sentido del vivir, la escritora brasileña encuentra un punto en común en la pobreza que, en Brasil, se extiende por amplios territorios y conlleva a condiciones de esclavitud o miseria extrema y, en Chile, puede observarse en la figura del "obligado", inquilino que debía aportar con trabajo no remunerado por habitar en una vivienda insalubre que no le pertenecía y con un sueldo menor al industrial, denominado el "salario agrícola" (Moreno Rojas, 2014, 25).

Respecto de estas reformas agrarias, que incumben a Chile y Brasil, Carolina María de Jesús se explayó ampliamente señalando:

¿Por qué el hombre no reduce los precios de los productos para ponerlos al alcance de todos? Estos mayoristas de la actualidad no quieren enriquecerse con pequeñas unidades, mediante el esfuerzo sostenido, sino rápidamente, con millones.

Para eliminar el déficit y la desigualdad actual en el Brasil, vamos a establecer la reforma agraria. Las tierras deben pertenecer al Gobierno, y éste las entregará a quienes quieran cultivarlas.

Es un hecho que, si el hombre adquiere tierras las trabajará con cariño y tendrá aliciente para surgir.

El hombre, con responsabilidades será por fuerza decente, y por ello hay que crearle las condiciones necesarias.

Ahora, con un costo de la vivienda tan alto, tanto el hombre como las mujeres tienen que trabajar y los hijos van creciendo solos. La madre no debería apartarse del hogar para trabajar fuera. Ella tiene un gran deber: amar, formar, y preservar a sus hijos; tiene que educarlos.

Es nuestro deber educar a América, porque el hombre inculto es esclavo de sí mismo. Educando, estaremos luchando auténticamente por el progreso y dando un gran impulso hacia el futuro de América Latina. (*El Sur*, 16 de enero de 1962).

CONCLUSIONES

El Encuentro de Escritores del año 1962 en Concepción, cuyo sentido se articuló en torno a la pregunta por lo latinoamericano, es leído hoy como una reunión histórica, por su amplia convocatoria y por su influencia en futuras reuniones disgregadas en diversos lugares del mundo, durante

toda la década. Entre sus secuelas más difundidas se encuentra el *boom* de la literatura latinoamericana. Las participaciones de Thiago de Mello y Carolina María de Jesús resultaron significativamente influyentes para ello, en cuanto promovieron la difusión de una literatura con temáticas socio-culturales latinoamericanas actuales y la ideación de un proyecto editorial en común. Sus posturas, no sólo redefinieron para siempre la industria editorial de los escritores latinoamericanos, sino que ampliaron el conocimiento de la imagen literaria de Brasil hacia el mundo. También, este Encuentro permitió dar a conocer a figuras laterales de la literatura brasileña, como la cartonera de Canindé Carolina María de Jesús. Tanto Thiago de Mello como Carolina de María Jesús se expresaron políticamente en libertad, denunciando la pobreza extendida en el continente y las carencias educativas de las sociedades americanas. Estas problemáticas los llevaron a promover una revolución cultural, la que podrá recordarse bajo la propuesta de una "segunda independencia americana".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bradú, Fabianne. *Cambiemos la aldea. Los encuentros de Concepción, 1958, 1960, 1962*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Diario *El Sur* de Concepción, Chile. Enero, 1962.
- Diario *La Patria* de Concepción, Chile. Enero, 1962.
- Fuentes, Carlos. "Carlos Fuentes: Después del boom." In: *Inti: Revista de literatura hispánica*, V.1, 36, 1992, p.118.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- Moreno Rojas, Rafael. *Sin reforma agraria no habría sido posible. Memorias de la reforma agraria chilena. 1958-1970*. Santiago: Ediciones Copygraph, 2014.
- Pizarro, Ana. "Hispanoamérica y Brasil: Encuentros, desencuentros, vacíos". *Acta literaria*, 29, 2004, p.105-120.
- Rojas, Gonzalo. "Chile y América en los Encuentros de Escritores". In: *Diez Conferencias*. Concepción: Universidad de Concepción, 1963, 313-344.
- Rojas, Gonzalo. *Todavía*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Rosales, J. Abel. *Brasileros y Chilenos. Páginas de Historia Antigua, Moderna y Contemporánea. 1643-1889*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1889.

Ensaaios sobre
o limiar entre a
vida e a morte –
notas a respeito
de Diamela Eltit
e Jeanne-Marie
Gagnebin

*Essays on the threshold between
life and death – notes on
Diamela Eltit and Jeanne-
Marie Gagnebin*

Jaime Ginzburg

Professor titular de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo. Autor de *Literatura, violência e melancolia* (2013) e *Crítica em tempos de violência* (Prêmio Jabuti, 2013). Contato: ginzburg@usp.br
Brasil

Recebido em: 06 de julho de 2021

Aceito em: 06 de julho de 2021

PALAVRAS-CHAVE:

Diamela Eltit, Jeanne-Marie Gagnebin, Limiar, Ditadura, Primo Levi.

KEYWORDS: Diamela Eltit, Jeanne-Marie Gagnebin, Threshold, Dictatorship, Primo Levi.

Resumo: Diamela Eltit e Jeanne-Marie Gagnebin escreveram ensaios a respeito de regimes ditatoriais. Uma abordagem de Eltit sobre um caso de violência, na ditadura de Pinochet, e um estudo de Gagnebin sobre a ditadura militar brasileira apresentam aspectos em comum, como um interesse por efeitos da violência política, que motiva reflexões sobre a morte, e um respeito por Primo Levi. Um elemento específico dessas reflexões merece atenção – Eltit e Gagnebin discutem o limiar entre vida e morte, e esse limiar é uma mediação conceitual efetiva para que as autoras expressem os impactos da violência política.

Abstract: Diamela Eltit and Jeanne-Marie Gagnebin wrote essays regarding dictatorial regimes. Eltit's approach to a case of violence in Pinochet's dictatorship and Gagnebin's study on Brazilian Military dictatorship have aspects in common, such as an interest in political violence's effects, leading to reflections on death, and a respect for Primo Levi. A specific element of these reflections deserves attention – Eltit and Gagnebin discuss the threshold between life and death, and this threshold is an effective conceptual mediation for the authors to express the impacts of the political violence.

Nos três meses seguintes ao golpe que removeu Salvador Allende, no Chile, de acordo com Tamara Carrasco Leichtle, ocorreram em Paine numerosos atos de violência, incluindo detenções e torturas, que foram empreendidos por civis, e que destruíram jovens camponeses (Leichtle, 2017). Civis foram responsáveis por aniquilar sessenta trabalhadores camponeses. Em seu artigo “*Cambio generacional y radicalización campesina. Evolución del proceso de Reforma Agraria en Paine (1967-1973)*”, a pesquisadora apresenta informações sobre assassinatos ocorridos na época e reflete sobre a impunidade que beneficiou assassinos. O mesmo tema foi examinado por Francisco Jara Bustos e Francisco Tapia, em seu artigo “*Caso Paine, episodio Collipeumo, contra Juan Francisco Luzoro Montenegro: El primer civil condenado por crímenes contra la humanidad en Chile*”. De acordo com os autores, historicamente, em Paine, existiu desigualdade social, e era comum a opressão, por parte de latifundiários, de trabalhadores camponeses, dentro de um “*contexto de una cultura latifundista centenaria, fundada en el valor cultural y simbólico de la posesión de la tierra*” (Bustos & Tapia, 2018, 168). Os autores elaboram, examinando o que ocorreu em Paine, uma reflexão sobre as condições para julgar civis pela responsabilidade por crimes contra a humanidade.

Entre suas fontes de pesquisa, Tamara Carrasco Leichtle faz referência a um livro de Cherie Zalequett chamado *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho estorias reales*. Esse mesmo livro foi objeto de uma reflexão por parte da escritora Diamela Eltit. Em seu ensaio “Me fuzilaram em Chena”, originalmente publicado em 2006, Eltit desenvolve ideias a respeito da violência de Estado no Chile, considerando uma especificidade do livro de Zalequett, que consiste em conferir visibilidade a pessoas que foram alvos de

fuzilamento, e sobreviveram ao ataque.

Esse ensaio articula um estudo de uma situação histórica específica, levando em conta o trabalho de Zalequett, com uma reflexão de caráter ético. O horizonte histórico singular se refere a “José Guillermo Barrera Barrera, Blanca Esther Valderas Garrido, José Calderón Miranda, Manuel Antonio Maldonado, Alejandro Bustos González, Enrique Venegas Santibáñez, Luis González Plaza e Daniel Navarro González” (Eltit, 2017, 33), cujas trajetórias foram marcadas pela violência no período mencionado. Entre estes, José Calderón, Alejandro Bustos e Daniel Navarro eram de Paine. É importante a nomeação das pessoas, que contribui para que a elas possa ser atribuída dignidade. O horizonte ético é lançado, nas primeiras linhas do ensaio, a partir de uma referência a Primo Levi, e é desenvolvido em diálogo com elementos de teoria do testemunho e contribuições de Michel Foucault. Com esse gesto em direção a Primo Levi, Eltit articula a ditadura chilena e o nazismo, e propõe uma análise da violência contra camponeses em diálogo com questionamentos motivados pelo impacto dos campos de concentração.

Entre os tópicos examinados em “Me fuzilaram em Chena”, cabe destacar: os efeitos trágicos do golpe de Estado em 1973; o Estado de direito; o Estado de exceção; as condições para realizar um testemunho; a noção de situações-limite; as vidas dos camponeses; a biopolítica; a tanatopolítica. Esses tópicos estão integrados em uma reflexão caracterizada por um posicionamento ético, em acordo com o qual o respeito à vida humana impregna as ideias desenvolvidas.

Esse posicionamento ético permite constituir uma perspectiva intelectual capaz de expor, caracterizar e analisar as especificidades da situação desses

oito camponeses sobreviventes. Essa situação está sinalizada no enunciado do título, no qual uma voz em primeira pessoa se refere a um fuzilamento ocorrido no passado. A voz é atribuída a Daniel Navarro. O título, como metonímia, permite dar visibilidade a um fato surpreendente nas trajetórias dos oito camponeses, a saber, a sobrevivência após o evento de um fuzilamento. A frase “Mas a única coisa que sei é que nos mataram pelas costas”, de Enrique Patrício Vargas, é contundente ao expressar a morte como um evento ocorrido no passado (Eltit, 2017, 30). O ensaio de Eltit dedica atenção ao que há de singular nesse fato, pois essa singularidade pode fazer com que venha à tona uma visibilidade do impacto da violência social durante a ditadura. A percepção da inquietante situação limiar desse grupo de assassinados permite um movimento reflexivo pautado em referências históricas, no qual emerge o reconhecimento do horror dessa violência. O caráter enigmático do limiar atua como uma mediação desafiadora para o conhecimento do que ocorreu, para confrontar a observação do horror; o limiar e o horror estão, nesse sentido, articulados (Natali, 2020, 209), e o desvelamento de um repercute na interpretação do outro. A especificidade do acontecimento que fundamenta essa situação limiar é apresentada no seguinte trecho:

A partir da especificidade da situação chilena e pela dimensão da ruptura que provocou o golpe de Estado e suas implicações éticas e jurídicas, eu agora me pergunto: seria pertinente repensar essa condição de impossibilidade, diante da existência de testemunhas que, sim, foram assassinadas, quero dizer, enfrentaram-se materialmente ao último dispositivo de desconstrução humana como é o fuzilamento? Porque penso que eles conformam uma exceção extrema, na medida em que foram assassinados e, não obstante, seguiram com vida. (Eltit, 2017, 28).

A “condição de impossibilidade” se refere, nesse trecho, à perspectiva de constituição de discursos de testemunho. Uma premissa argumentativa, estabelecida no ensaio a partir de referências a Primo Levi e Giorgio Agamben, consiste em que os seres humanos que foram mortos em campos de concentração nazistas constituiriam as testemunhas radicais, e eles não podem prestar testemunhos sobre o que ocorreu com eles. Em articulação com essa premissa, Eltit reflete a respeito da hipótese de que os camponeses teriam alcançado uma condição improvável, a de seres humanos destruídos, efetivamente assassinados pela violência de Estado, que conseguiram sobreviver, após a realização do fuzilamento. A proposição de uma “exceção extrema” representa uma situação que, para além da impossibilidade de testemunhos radicais, a ditadura chilena tenha produzido circunstâncias que desafiam as maneiras convencionais como é entendido o conceito de testemunho.

A proposição da “exceção extrema” é necessária para atribuir significado à estranheza da condição dos camponeses após o fuzilamento. Essa imagem hiperbólica tem a função de acentuar o que haveria de único e incontornável nessa condição, evitando qualquer simplificação. O trecho “foram assassinados e, não obstante, seguiram com vida” é enunciado de modo articulado com uma necessidade em atentar para as particularidades dos membros desse grupo, e então observar a presença, em cada uma dessas oito vidas, de antagonismos sem solução, entre experiência e linguagem, vida e narração, e entre o impacto do momento do fuzilamento e as dificuldades de construir um testemunho. O efeito perturbador do passado impede que este e o presente se conciliem, pois os fuzilamentos se inscrevem na corporeidade de cada um dos fuzilados, e essa corporeidade é constitutiva da memória.

O modo como a palavra “assassinadas” é empregada, nesse trecho, se apresenta como um desafio para os leitores de Eltit, principalmente para aqueles que esperam que cada palavra tenha um significado convencional e estável, como em estado de dicionário. O ensaio de Eltit se posiciona de modo questionador diante da “função referencial da linguagem”, ao mesmo tempo em que desestabiliza “hierarquias do universo cultural” (Olmos, 2019, 22), e escolhe configurar a morte como sendo impregnada no interior da vida, e não como uma categoria excludente com relação à vida. Os leitores precisam lidar, portanto, com uma condição de reflexão sobre a morte que exige uma abertura de pensamento, de modo que, com ponderações sobre as propriedades semânticas da palavra “assassinadas”, seja admissível a hipótese de que um assassinato não seja, necessariamente, um evento cuja extensão seja delimitada em um tempo entre a preparação de um disparo e o encerramento do impacto do uso de uma arma. O assassinato, no caso desses camponeses, ultrapassaria essa restrição temporal. Ele ocuparia um lugar nas memórias de cada um desses indivíduos. A frase de Navarro, que é exposta como título do ensaio, com clareza, apresenta o seu assassinato como um evento lembrado. Essa frase pode ter um efeito perturbador, em razão de que, antes que o leitor seja informado sobre o que levou Navarro a dizer “Me fuzilaram em Chena”, a frase poderia ser, em hipótese, um enunciado atribuído a um morto, ou a um fantasma. Uma impressão similar poderia ser despertada pela frase mencionada de Enrique Patrício Vargas. No ensaio é apresentado um movimento livre de pensamento, dentro do qual são encontradas expressões que poderiam ser associadas, pelos leitores, a imagens fantasmáticas, a ficções especulativas referentes ao morrer, ou a percepções caracterizadas como *unheimlich*, sem se restringir ou se deter

em nenhum desses parâmetros; esse movimento livre de pensamento mostra um "vínculo de difícil precisão que permite o deslocamento" entre ensaio e ficção (Olmos, 2019, 30). Para configurar uma situação limiar, na qual os camponeses sejam situados em um entrelugar, constituído pelos fuzilamentos, o ensaio desafia a função referencial, em favor de recursos de estranhamento e choque.

Esses camponeses sobreviveram, e para acompanhar o que Diamela Eltit elabora em sua reflexão, não é suficiente afirmar essa sobrevivência; é necessário considerar que a morte foi inserida no interior das vidas desses camponeses. Para um deles, a iminência da morte apareceu na figura de um homem conhecido, de quem esperava consideração. A passagem do ensaio na qual Eltit expõe uma incompreensão, por parte de Daniel Navarro, com relação ao comportamento do sargento Soto, expressa uma dificuldade, por parte dos sobreviventes, de lidar com as situações a que foram submetidos. Soto era visto por Navarro como um homem que o convidava para jogar futebol. Segundo Eltit, "o que Daniel Navarro não conseguia entender era que aquele personagem com quem ele jogara futebol, o cidadão Soto, já era outro, um funcionário do Estado que não apenas não ia ajudá-lo, como ia fuzilá-lo a partir de sua posição de sargento". (Eltit, 2017, 34).

As "implicações éticas e jurídicas" a que Eltit alude são relevantes, pois existem responsáveis pelo fuzilamento, e é necessário que estes respondam pelo que fizeram. Para a autora, "a aparição desse livro evidencia uma insuficiência jurídica: como se poderiam catalogar legalmente essas situações? Além disso, existe uma nomenclatura judicial precisa que contenha aquela figura do fuzilado institucional que, apesar de sua execução, vive?" (Eltit, 2017, 30). Esses camponeses podem testemunhar que, no contexto da ditadura,

foram alvos de violência, e que os agentes dessa violência se comportaram estritamente como assassinos, e como tal deveriam ser responsabilizados. Noções como cidadania e direitos individuais, que são categorias básicas para a vida social, são imprecisas e insuficientes para descrever pessoas que foram alvos de assassinatos.

Como Eltit expõe, a insuficiência jurídica implica um reconhecimento de que existiria uma discrepância entre, de um lado, o vocabulário adotado pelo direito e, de outro, fatos horríveis que a violência de uma ditadura é capaz de permitir. Entre a linguagem e os acontecimentos se interpõe uma exigência de deslocamento, para que seja possível descrever com precisão o que aconteceu e, com base nessa descrição, estabelecer consequências legais em favor de uma justiça. O termo “assassinadas” pode despertar inquietude, quando empregado para fazer referências a sobreviventes, mas a decisão de Eltit em empregá-lo condiz com a necessidade de evitar qualquer redução ou simplificação dos atos de fuzilamento. Segundo a autora, “deve-se entender que os assassinaram e que permaneceram vivos. Simultaneamente” (Eltit, 2017, 29). Como eles viram outras pessoas serem mortas nos fuzilamentos, podem partilhar suas visões, e estas podem dar muito a conhecer sobre essas pessoas que morreram ao seu lado. A autora utiliza a expressão “em meio à morte” para descrever a especificidade desses camponeses:

Somente porque estão dentro da morte, ou em meio à morte mesma, é que se produz certa duplicação nesses testemunhos: sua possibilidade de testemunhar os momentos de morte de alguns dos fuzilados. Efetivamente, eles, enquanto fuzilados, são os únicos que podem dar conta das últimas imagens, dos rictos, dos estragos, dos gestos moribundos que encerram a cena do fuzilamento de seus companheiros. (Eltit, 2017, 34-35).

Para interpretar o trecho “estão dentro da morte, ou em meio à morte mesma”, é oportuno remover qualquer expectativa de que seja necessário permanecer dentro de fronteiras determinadas pela função referencial da linguagem ou pelo realismo literário. Conforme Ana Cecília Olmos, na produção de Eltit, o “trabalho criativo” atua “em favor de uma palavra liberada ao jogo dos significantes” (Olmos, 2019, 31). O ensaio desafia a oposição entre vida e morte, rompendo com a premissa de que as duas categorias sejam necessariamente excludentes, e que a diferença entre elas seja determinada de modo preciso. As palavras vida e morte, liberadas para um jogo de significantes, configuram uma percepção da existência como limiar, e como categorias de pensamento, se movimentam no ensaio como se uma categoria influenciasse as propriedades semânticas da outra, e com isso as duas se aproximassem.

Com base em ideias de Walter Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin elaborou reflexões sobre o conceito de limiar, que pode ser relevante para caracterizar a situação dos oito camponeses. No ensaio “Limiar: entre a vida e a morte”, originalmente publicado em 2010, a pesquisadora realiza uma distinção entre dois conceitos, fronteira e limiar. Ambos os termos se referem a uma separação entre “dois domínios do real” (Gagnebin, 2014, 37). O primeiro é empregado para estabelecer separações; uma fronteira pode ser representada em uma linha entre dois espaços. A autora exemplifica o emprego do termo com “contextos jurídicos de delimitação territorial: entre a cidade e o campo, entre várias propriedades fundiárias ou ainda entre territórios nacionais” (Gagnebin, 2014, 35). Em arquitetura, de acordo com o ensaio, um limiar tem uma função de permitir trânsito entre dois espaços; o termo seria referente a elementos de indeterminação, que não seriam admissíveis na demarcação de uma fronteira.

As reflexões desenvolvidas pela pesquisadora sobre esses termos incluem observações conceituais, com um alcance potencial que ultrapassa a função de organizar ocupações de espaços físicos. Em uma perspectiva ampla, o termo limiar pode ser empregado para fazer referência a “aquilo que se situa entre duas categorias, muitas vezes opostas” (Gagnebin, 2014, 37). Compreendido nessa perspectiva, o termo pode receber uma função epistemológica, pois pode ser empregado em produções de conhecimento a respeito de fenômenos que não são suficientemente definidos por palavras conhecidas. Conforme a autora, “O limiar designa, portanto, essa zona intermediária que a filosofia ocidental – bem como o assim chamado senso comum – custa a pensar, pois que é mais afeita às oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano, etc.)” (Gagnebin, 2014, 37).

Em acordo com essa reflexão teórica de Gagnebin, é possível caracterizar a condição de um fuzilado sobrevivente, ou de um assassinado vivo nos termos de Eltit, como uma condição limiar. Após o fuzilamento, os oito camponeses podem testemunhar sobre o que aconteceu com eles, e relatar vivências que não admitem simplificação. Em sua reflexão, Eltit afirma:

É um *entre* a vida e a morte. E esse trânsito por uma zona ambígua, impossível de classificar, torna difícil registrá-la sob o conceito único e estável de sobrevivente. Não é possível entender a testemunha dessa forma, pois sua sobrevivência passou pelo seu assassinato, um assassinato material, uma execução ativa consignada pela história, uma forma explícita e reconhecível de exterminar, distante de todo simulacro; quer dizer, não se trata, em cada um desses testemunhos, de uma execução simulada, da frequente tortura atroz exercida e produzida mediante o paradoxo de um simulacro de morte, de uma prática ou de uma tática frequente, que se tem visto extensamente. (Eltit, 2017, 29, grifo da autora).

Existe uma afinidade entre a “zona ambígua”, a que se refere Eltit, e a “zona intermediária” analisada por Gagnebin. Em ambos os casos, as expressões permitem reconhecer uma irreducibilidade ao vocabulário coloquial, um deslocamento com relação a convenções de emprego da linguagem em práticas cotidianas. “É um *entre* a vida e a morte”, descreve Eltit, utilizando uma expressão contida no título do ensaio de Gagnebin.

Assim como Eltit lembra de Primo Levi, na abertura de “Me fuzilaram em Chena”, Gagnebin reflete sobre o mesmo escritor, na parte final de “Limiar: entre a vida e a morte”. Especificamente, é mencionada uma imagem referente a um limiar entre humanidade e animalidade, a “zona cinzenta (...) entre a vida e a morte” (Gagnebin, 2014, 48). Essa zona cinzenta pode expressar uma condição de prisioneiros de campos de concentração a respeito dos quais, segundo a ensaísta, é difícil determinar se permanecem vivos ou se faleceram. Sobre eles é difícil falar. Primo Levi escreveu, a respeito deles, o seguinte: “não-homens que marcham e se esforçam em silêncio (...) tão vazios (...) hesita-se em chamá-los vivos”; “seu número é imenso” e “estão esgotados demais” para entender suas mortes (Levi, apud Gagnebin, 2014, 49).

Cabe lembrar que Levi, em seu texto “A zona cinzenta”, analisa o emprego de pares de termos opostos em simplificações de conhecimento, e propõe criticamente que “a maior parte dos fenômenos históricos e naturais não é simples”; segundo o autor, quando um prisioneiro chegava em um campo de concentração, encontrava um mundo que “não era conforme a nenhum modelo”, no qual “o inimigo estava ao redor, mas também dentro” (Levi, 2004, 32).

Assim como Eltit, Gagnebin refletiu sobre violência ditatorial. É

relevante lembrar de “O preço de uma reconciliação extorquida”, ensaio publicado no volume *O que resta da ditadura*, obra interdisciplinar que contempla várias perspectivas de estudo de impactos do regime militar no Brasil. Esse trabalho, fundamentado em conceitos teóricos sobre memória e esquecimento, aborda o tema da anistia. Entre os tópicos examinados, está o problema dos desaparecidos políticos no país. Durante a ditadura, militares ocultaram corpos, impedindo que famílias pudessem enterrar seus entes queridos. A ocultação era uma prática constante; de acordo com Edson Teles, “A visibilidade do corpo morto, para os ditadores, fomentava a vida oposicionista, a vida não conformada” (Teles, 2020, 281). Centenas de pessoas foram perseguidas, capturadas, aprisionadas, torturadas e mortas. Sobre esse tema, Gagnebin escreveu:

Aqueles que não conseguimos enterrar, os *desaparecidos*, não são somente fonte de tristeza e de indignação porque não podemos lhes prestar uma última homenagem. Não sabemos como morreram nem onde estão seus restos – e isso nos impede, *a nós todos*, de poder viver melhor no presente. (...) Os mortos não sepultados como que atormentam os vivos, de maneira dolorosa seus herdeiros e descendentes (...) O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, costuma silenciar sobre os mortos e torturados de hoje. (Gagnebin, 2010, 185, grifos da autora).

O impacto dos desaparecimentos, como propõe a ensaísta, não se restringe aos familiares dos desaparecidos, que não recuperaram os corpos de seus entes queridos, mas alcança a “nós todos”. Práticas comuns na ditadura, como a tortura, continuam sendo realizadas (Pinheiro, 1991, 53-54). Os acontecimentos da ditadura permanecem danificando o presente. A ausência de justiça motiva inquietações com relação aos riscos dos ataques à democracia, que têm sido constantes nos últimos anos. Para

cada um dos desaparecidos, é necessário manter a busca por atribuição de responsabilidades, e lembrar constantemente dos corpos ausentes. Cada um deles tem uma história que não foi contada, que permanece incompleta. O respeito ético a essa incompletude é imperativo, para cada vida destruída pela ditadura.

Entre as referências de apoio conceitual em “O preço de uma reconciliação extorquida”, na parte final, aparece o nome de Giorgio Agamben, autor citado por Diamela Eltit no início de “Me fuzilaram em Chena”. As afinidades eletivas entre as duas ensaístas incluem escolhas de leitura (como Primo Levi e Giorgio Agamben) e tópicos de interesse (regimes ditatoriais, violência contra corpos). As datas de publicações dos trabalhos referidos são próximas: “Me fuzilaram em Chena” veio a público pela primeira vez em 2006, enquanto “Limiar: entre a vida e a morte” foi publicado em 2010, no mesmo ano em que “O preço de uma reconciliação extorquida” apareceu no volume *O que resta da ditadura*. Uma reflexão sobre esses textos, além de verificar essas afinidades eletivas e a proximidade temporal, pode apontar para um horizonte de elaboração conceitual, que pode contribuir para estudar processos de desumanização recentes.

Como se uma trama subterrânea conduzisse uma conversa hipotética, e essa trama constituísse um horizonte de encontro entre o Chile e o Brasil, é possível propor (guardando as especificidades de cada texto, e respeitando as diferenças entre eles) uma convergência entre as reflexões de Diamela Eltit e Jeanne-Marie Gagnebin, constituída por uma ética comum.

As imagens da “zona ambígua”, em Eltit, e da “zona intermediária”, em Gagnebin, contemplam situações que podem ser descritas com o emprego do conceito de limiar. Os camponeses chilenos, que confrontaram seus

fuzilamentos, atravessaram materialmente a linha que separa o estar vivo do estar morto. Tendo sobrevivido, eles são obrigados a conviver, ao longo de suas vidas, com as lembranças dos momentos de execuções, as imagens concretas da violência de que foram vítimas e testemunhas. No Brasil, os familiares e amigos de desaparecidos políticos procuram os corpos ocultados na ditadura. Os camponeses estão vivos, mas para a ditadura de Pinochet estariam mortos. Os desaparecidos devem ter sido mortos; porém, para a ditadura militar brasileira, a orientação era não permitir que essas mortes fossem conhecidas. Em ambos os casos, a expressão “entre a vida e a morte” tem uma capacidade descritiva.

O fato de que Eltit e Gagnebin lembraram de Primo Levi em seus ensaios aponta para uma hipótese de convergência argumentativa. É como se escritos do autor, um sobrevivente de campo de concentração nazista, representassem uma mediação de conhecimento necessária para reflexões realizadas no Chile e no Brasil. A necessidade dessa mediação pode ser explicada pela força com que Levi reflete a respeito de sofrimentos, físicos e psíquicos, vividos em escalas de intensidade inimagináveis, continuamente, em um contexto totalitário no qual os prisioneiros não têm direito a nenhuma defesa. As narrativas de Primo Levi articularam esses sofrimentos inimagináveis com palavras que podemos compreender. Essa articulação respeita eticamente as memórias dos mortos e dos sobreviventes. Esse respeito é consistente com a perspectiva de que as palavras compreensíveis de Levi não simplificaram os acontecimentos ocorridos, ao contrário, sustentaram uma empatia com relação aos prisioneiros.

Os ensaios de Gagnebin e Eltit estão voltados para a formação e a consolidação de empatias, por parte dos leitores, com relação aos seres

humanos que foram atacados e destruídos nos períodos de regimes ditatoriais. As ensaístas concentram os focos de seus olhares em imagens que, para muitos entre nós, poderiam ser insuportáveis, e poderiam fazer com que desviássemos os rostos. Suas percepções conseguem, de um modo que efetivamente faz lembrar Primo Levi, descrever o que, para muitos entre nós, pode ser indescritível – as condições liminares de existência entre o humano e o inumano, entre estar vivo e estar morto, entre o apagamento e o resgate da memória. Essas condições foram expostas por Levi em seus relatos sobre os campos de concentração. Como foi exposto anteriormente, Diamela Eltit reconheceu condições de existência singulares, que podem ser consideradas liminares, nas vidas dos camponeses fuzilados no Chile. Jeanne-Marie Gagnebin observou um “lugar de indeterminação” na memória (Gagnebin, 2010, 186), referente a não saber onde estão os desaparecidos da ditadura militar.

Os ensaios de Gagnebin e Eltit anteriormente descritos são exemplos fundamentais de reflexões desenvolvidas com respeito por cada vida humana singular, e voltadas para a afirmação da ética, como condição de resistência intelectual a ideias regressivas e posições autoritárias. “Me fuzilaram em Chena” é um texto importante para refletir sobre a atualidade política, uma vez que, em diversos países, ocorrem regressões autoritárias, com lideranças conservadoras e ataques à democracia (o caso brasileiro é exemplar). As reflexões de Gagnebin a respeito dos desaparecidos políticos apontam para uma necessidade de consciência a respeito de que, em um regime político autoritário, situações de desumanização, que poderiam ser consideradas inconcebíveis em uma democracia, ocorrem como práticas políticas legitimadas que contam com impunidade. As análises rigorosas de situações

“entre a vida e a morte”, desenvolvidas pelas ensaístas, podem contribuir para trazer clareza diante de desafios que se impõem em tempos nos quais o risco de morrer foi integrado ao cotidiano, por conta da pandemia de Covid-19, e cada contato entre seres humanos pode acentuar esse risco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bustos, Francisco Jara & Tapia, Francisco. Caso Paine, episodio Collipeumo, contra Juan Francisco Luzoro Montenegro: El primer civil condenado por crímenes contra la humanidad en Chile. In: *Anuario de Derechos Humanos*. N. 14, 2018, 167-179.
- Eltit, Diamela. Me fuzilaram em Chena. In: *A máquina Pinochet e outros ensaios*. e-galaxia, 2017. (e-book).
- Gagnebin, Jeanne-Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: Teles, Edson & Safatle, Vladimir, orgs. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: *Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- Leichtle, Tamara Carrasco. Cambio generacional y radicalización campesina. Evolución del proceso de Reforma Agraria en Paine (1967-1973). In: *Polis (Santiago)*. V.16, n.47, 2017. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0718-656820170002&lng=es&nrm=iso. Acesso em 30/6/2021. s.p.
- Levi, Primo. A zona cinzenta. In: *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- Natali, Marcos Piason. *A literatura em questão*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2020.
- Olmos, Ana Cecília. *Escritas descentradas. O ensaio dos escritores na América Latina (1970-2010)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.
- Pinheiro, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. In: *Revista USP*. 1991. n.9. p.45-56.
- Teles, Edson. Memória, ditadura e desaparecimento: o congelamento dos processos de subjetivação. In: *Limiar*, v.7., n.14, 2020, p. 278-294.

Literatura e Crítica literária

Literature and Literary Criticism

Joaquín Edwards Bello: “Yo me comí la revolución con todos mis sentidos”

*Joaquín Edwards Bello: “I
swallowed the revolution with
all my heart”*

Raúl Antelo

Professor titular aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Guggenheim Fellow (2004) e Doutor Honoris Causa pela Universidad Nacional de Cuyo. Coordenou, entre outros, o volume *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos* (2001) e o dossiê *Filologias latinoamericanas* (2020); é autor de, entre outros, *María con Marcel: Duchamp en los trópicos* (2006) em tradução ao português (2010) e *A máquina afilológica* (2021).

Contato: antelo1950@gmail.com
Brasil

Recebido em: 29 de abril de 2021
Aceito em: 29 de abril de 2021

PALABRAS CLAVE:

Anarquismo; Dadaísmo;
Periodismo.

Resumen: En vísperas de la Primera Guerra Mundial, el arte impugnó valores políticos y sociales. Esa subversión de cualquier autoridad otorgó a muchas escenas artísticas un tono predominantemente anarquista que se manifiesta en cada obra. La escena de Edwards Bello es la Revuelta del Latigazo, un motín naval que él presenció en Rio de Janeiro (1910).

KEYWORDS: Anarchism;
Dadaism; Journalism.

Abstract: In the wake of the first World War, art rejected political and social values. This subversion of all authority gave many art scenes a uniquely anarchistic tone which is exhibited in their artwork. Edwards Bello scene is the Revolt of the Lash, a naval mutiny he witnessed in Rio de Janeiro (1910).

Toi qui ronges la plus odorante feuille de l'atlas
Chili
Chenille du papillon-lune
Toi dont toute la structure épouse
La tendre cicatrice de rupture de la lune avec la terre.
(André Breton - *La moindre rançon* (1946))

Las relaciones culturales entre Brasil y Chile han solido ser erráticas y deshebradas. Chile es uno de los dos países con los cuales Brasil no mantiene frontera, no hay *limes*; pero, diríamos, el objetivo aquí es pensar el confín entre ambos extremos, el *limen*. Consecuentemente, la pregunta nos llevará a cuestionar, en ambos espacios, la emergencia de lo moderno. El siglo XIX, el siglo disciplinario por excelencia, partía de una norma y, a partir de ella, distinguía lo normal de lo anormal. En la emergencia de lo moderno, hay, sin duda, un señalamiento de lo normal y lo anormal, pero para imponer una cierta normalización, en que las normas más desfavorables se adapten a las más favorables. Esas nuevas normalizaciones serán ahora la norma, un juego al interior de normalidades diferenciales. Ya no se trata entonces de una simple normación, sino de una compleja normalización.

Por lo tanto, ¿de qué modo concebir esos dos confines, Chile y Brasil? Arturo Torres Rioseco, pionero en el comparatismo entre ambas literaturas, trabajó por la normalización de las relaciones literarias entre ambos y juzgó indispensable superar el arte europeo para pensar, en cambio, un confín supereuropeo (Torres Rioseco, 1945, 352). Entre los pocos practicantes de esas lecturas de confín, Gabriela Mistral elaboró, en ese sentido, unas "grecas menudas", dejando el resto a un hipotético "periodista mitológico"¹.

1 "Estas noticias brasileiras no tratarán de todos los acontecimientos del país, pues tienen sólo la intención

Pues, un antecedente indiscutido en el campo del periodismo mitológico, chivo expiatorio, cuando no cuestionador de la normalización en curso, es justamente el autor de *Mitópolis*, Joaquín Edwards Bello (1887-1968), un olvidado precursor de Roberto Arlt, Salvador Novo, Mário u Oswald de Andrade, quien, ya joven, aparta su doble vertiente de privilegios, la paterna, de los Edwards, amasando fortuna minera y financiera, más adelante asociados al periódico *El Mercurio*, y la materna, como bisnieto de don Andrés Bello, bastión conservador de los letrados chilenos. Precoz, a los quince años, ya dirigía con Alberto Díaz, el periódico literario quincenal *La Juventud* (1901) de Valparaíso, por ellos definido como "campo de ensayo", aunque seguramente financiado por su madre, Ana Luísa Bello Rojas, y un año más tarde, lanzaba otro pasquín satírico de suceso local, *El pololo*. Al concluir sus estudios, el padre, Joaquín Edwards Garriga, lo manda a París, donde se fascina con la lectura de la sección de *fait divers* en *Le Figaro*, *Le Matin*, *Le Journal*, *L'Assiette au beurre*, *Le Rire* y *Le Sourire*. Sigue estudios en la Mackay School de Valparaíso y luego en The Rectory, Sulhampstead Hill, Berkshire, anulado como un Edwards más en la masa, y luego visita España, antes de regresar a Chile en 1906. Allí publica, en 1910, su primera novela, *El inútil*, llamada a dividir el público, en un característico gesto vanguardista, a tal punto que la familia

modesta de apuntar con índole alegre hacia aquellas novedades que puedan ser aprovechables para nosotros. Lo cual no quiere decir que he de callarme las Pascuas mayores del país bien querido en el cual, como quien dice, afirmo mis costados. Mis "Noticias" serán unas grecas menudas de la vida física y cultural Gigante. Nadie puede pensar en otra cosa respecto de una nación de cuarenta y ocho millones de habitantes. Un periodista mitológico se necesitaría para hacer la crónica de semejante territorio. Nos conocemos poquísimos, aunque nos amamos bien. La asomada del lector americano al Brasil no ha de ser inútil. Hagamos cualquier cosa menos vivir el amor ciego de la ignorancia cabal. No creo en el Eros de ojos anulados, porque el griego fue por excelencia el hombre de pupilas más novedosas y regaladas a la luz" (Mistral, 1941).

cree más prudente mandarlo a hacer un nuevo viaje, inicialmente, a Buenos Aires, con escaso dinero.

Es esta una ciudad para poco tiempo. Yo deseaba ir más lejos. Deseaba huir de verdad. Pensé en Brasil, América ofrece fantásticos y seguros escondites. Brasil es otro mundo. Todo es diferente. Quise ver otra vez la rua do Ouvidor. Entonces se viajaba sin trabas. Se ponía uno el nombre que le daba la gana. Me metí en un barco de cabotaje de la Cia. des Chargeurs Réunis para desembarcar en Río de Janeiro. Mis compañeros en el barco eran una banda alegre de *costauds* con sus mujeres. Parecían sacadoras de *Le Chemin de Buenos Aires* por Jack London. Me desvalijaron en un juego de *bellote*. Nos acercábamos a la bahía encantada. Se respiraba el aliento formidable del Brasil.

Nos envolvió la magia de los sertones, de los bosques impenetrables, del misterio tremendo. Los pasajeros se aprontaban. Viento cálido, adormecedor. Peces voladores y toninas como payasos del mar cabriolaban sobre las olas. El calor dilataba los hierros del barco y crujía todo como vieja casa en verano. En adelante todo crecería de manera asombrosa. *O gigante que dorme*. Ahí estaba. Se divisaba. Entrábamos por las islas inverosímiles, a manera de ballenas o de hipopótamos dormidos.

Pueblos de tumulto
paisajes de fiebre
América. Locura de sol.

Chocano².

Entré en Río sucio y con poco dinero. Agotadas las camisas y sin medios para hacerlas lavar. Tipo de emigrante. Me entró en la cabeza una idea nueva. ¿Por qué tantos jóvenes analfabetos entraban en nuestra América con harapos y se hacían multimillonarios? ¿Era yo menos que ellos? La palabra que me entró en la cabeza era esta bendita palabra:

2 Edwards reescribe sincopadamente el *incipit* de "La América loca", del poeta peruano José Santos Chocano (1875-1934): "Pueblos de tumulto, paisajes de fiebre, / la América es una locura de Sol", que prepara el *sul-sol-sal* de "Hip! Hip! Hoover" (1928) de Oswald de Andrade.

TRABAJAR

Dormí en una posada de la calle de Laranjeiras. Al día siguiente, en una plaza rebosante de público, leí los anuncios del *Jornal do Comercio*. El *Hotel dos Estrangeiros* solicitaba un corredor con *conhecimento de espanhol, inglês y francês*. Me presenté.

El Hotel dos Estrangeiros, con fachada muy acogedora, se encontraba en la plazuela de Alencar³. Una turbación intensa se apoderó de mí en la puerta. Sudaba. Seis individuos esperaban. Sus cataduras eran de aventureros o de emigrantes, menos uno. El examinador, el propio dueño del hotel, llamaba por turno. Cuando me tocó a mí hubiera deseado echar a correr. Contesté cuanta pregunta me hizo en ese francés correcto y en ese inglés que aprendí sucesivamente en el Mac Kay, en el pavés de Londres y en Sulhampstead Rectory. Aprobado. Lo más terrible fue la gorra que me obligaron a meterme en la sesera con el nombre del hotel. La mucama mulata me pidió una camisa para lavarla esa misma noche. La mañana siguiente estaba planchada. Se llamaba Clara, la mucama. Dormí muy bien esa noche. Mis inquietudes comenzaron a la semana siguiente, cuando divisé cierto huésped en el hotel. Se trataba del señor Parravicini⁴. Había sido secretario de la Legación argentina en Santiago y era casado con chilena de apellido Castillo. Ambos me conocían de vista, lo cual me hacía “capearlos” a cada instante. La primera vez que nos cruzamos en el camino se quedó mirándome fijamente. Dijo algo a su esposa. No pudieron creer que yo fuera yo. Vestigios de mi pasado me perseguían. Otro día fue don Anselmo de la Cruz, secretario de la Legación de Chile⁵, quién llegó a visitar al señor Parravicini junto con el mayor Costa, agregado militar argentino⁶. Me llamaron para llevar un recado. Fue milagro que no me descubrieran. Usé de todos los recursos.

3 Hotel dos estrangeiros (1849-1950), en el Largo do Catete, considerado el mejor de la ciudad. Cae en desgracia tras la muerte, asesinado en su escalinata, del general Pinheiro Machado, en 1915.

4 Raimundo Parravicini, que fue secretario de la embajada argentina en Santiago, bajo la presidencia de Figueroa Alcorta, ocupaba el mismo puesto entonces en Río de Janeiro, a las órdenes de Manuel Augusto Montes de Oca, y sería más adelante ministro plenipotenciario ante la Santa Sede.

5 Descendiente de familia de militares de la Independencia, Anselmo de la Cruz fue cónsul de Chile en Perú, Brasil y en España. Autor de un manual de legislación consular, se desempeñó también como intendente de Valdivia y Maule.

6 Mayor Manuel Juan Costa.

Cambié la pronunciación y me puse de medio lado en la parte más sombría. Esa noche la mucama me llamó para decirme algo importante. ¿Qué sería? No hay tranquilidad en el mundo. -Tengo noticias para usted- dijo la carita morena -. Los señores quieren saber quién es Ud. Mañana vendrá uno que les dirá, y al fin: ¿Quién es Ud.?

No encontré respuesta para tan femenina curiosidad. Resolví partir. No tuve tiempo. La mañana siguiente apareció en la puerta del hotel el sonriente y elegante Darío Ovalle Castillo, segundo secretario del señor Herboso⁷.

- ¡Joaquín Edwards Bello! ¿Qué haces aquí?

Al oír mi nombre completo, con la pronunciación chilena, mi corazón dio vueltas. Me vencía la facilidad, la buena posición. Esa facilidad para vivir que nos hace flojos y sensuales. Finalizaron mis deseos de trabajar y ganar con las manos. Darío Ovalle me llevó al Hotel Sul América. Se encontraba este en la elegante rua Catete. Pocas veces encontré en mis viajes un hotel tan agradable como este. Más que hotel era una antigua casa de campo, una *quitanda* tranquila pegada a un jardín y a un morro con palmeras y hamacas. *Une demeure de sommeil*. Se trataba de un hotel para familias, como los de la rue Balzac en París. Me dieron habitación con vistas al jardín. La comida era excelente y todo muy limpio. Vivían ahí el mariscal y senador Pires Ferreira con su esposa y una de sus hijas cuyo aspecto melancólico me pareció encantador. La gente brasileña es exquisitamente bien educada. El año 1895 el mariscal se había batido con cien hombres contra el caudillo Conselheiro en la famosa guerra de los Sertones, descrita por Euclides da Cunha. Era un héroe nacional. En el mismo hotel, severamente enlutadas por una explosión, vivían las hijas y la esposa de uno de los cinco almirantes que habían perecido en la voladura del acorazado Aquidaban en la bahía de la ciudad.

Cuando recibí el giro de Chile me sentí muy feliz. La misma noche me dirigí a un club llamado *High Life*, situado en la calle de Santo Amaro, en antiguo palacio. El espectáculo era deslumbrante. Se jugaba y se enamoraba en un jardín de Armida. Ruletas bajo las palmeras con miles de luces. Monte Carlo

7 Darío Ovalle Castillo (1882-1948). Editó la correspondencia de Blanco Encalada (1934) y fue autor de *Por los caminos del Abra* (1941) y *Apuntes de platería colonial en Chile* (1945). Francisco Javier Herboso y España fue embajador chileno en Brasil.

en el trópico. Cientos de lindas cocottes. Expresiones de juego no se olvidan: *as amarelas, as vermelhas, a banca está em leilão*.

La ciudad celebraba la toma del mando presidencial por el mariscal Hermes da Fonseca.

¿Quién me había permitido vivir ese momento histórico en la ciudad mágica, mezcla de París y de Constantinopla? Todo eso provenía del librito llamado *El Inútil*. Tomé el único ejemplar que llevaba en la maleta, lo acaricié y leí sin malicia. Era un libro inocente, un *péché de jeunesse*. Era un libro angélico y diabólico. El diablo me había jugado en él una de sus diabólicas tretas. Estaba en Brasil, en Río de Janeiro. ¡Podían venir a buscarme! Estaba en Río, donde todo es diferente. Escuchaba nombres quiméricos en una lengua dulce, "a través de una caña de azúcar". Las tiendas decían *Secos e molhados, Fazendas pretas*. Un general se llamaba *Tertuliano Potiguara, marechal de mar e terra*⁸. El Cardenal se llamaba *Arco Verde*.

Una pelota cayó en mi cama. Era la linda Loló que jugaba en el jardín. Amigos. Loló Nunes Brito, de Alagoas. Color de terracota. Ojos que han mirado cielos inverosímiles al otro lado del mundo. Hubo fiesta en la Legación de Chile, N° 9 Rua São Clemente. El ministro Herboso contaba anécdotas. Al día siguiente fui presentado por Darío Ovalle al imponente Barón de Rio Branco. Bahiano. Todo un canciller, el más famoso que tuvo nuestra América. Agrandó a Brasil, sin disparar un tiro.

Entonces ocurrió el drama político más intenso para Brasil, tierra de mi adolescencia. ¡Cuántas noches sueño que paso por las calles de un Río alucinante! Se puso entonces, en el libro de mi vida, la mejor ilustración: el motín de la escuadra en la bahía. Hubo muertes heroicas: Baptista das Neves, almirante, y Alves de Sousa, oficial. Fueron a la muerte por su honor. Triste fue la revolución si la miramos así. Pero me pregunto: ¿Necesitamos acorazados aquí? Entonces yo miraba lo pintoresco del espectáculo, con mis ojos inocentes, *más allá del bien y del mal*.

8 Tertuliano de Albuquerque Potiguara (1873-1957), que no es una invención de García Márquez, comandó la columna norte del Contestado. Cearense y siempre alineado con el poder, sofocaría también la revolución paulista de 1924 y la rebelión constitucionalista de 1932. Elegido diputado por Ceará, sufrió un atentado que lo mutiló.

Los acorazados brasileños, los más grandes del mundo, el *Minas Geraes* y el *São Paulo*, habían llegado de los astilleros británicos el año 1910, en febrero, a Río. En noviembre del mismo año el marinero João Cândido, nuevo Conselheiro, se sublevó. Yo estaba allí. Lo que sí está escrito en el librito, hijo mayor de *El Inútil*, titulado *Tres meses en Río*. En el hotel estaban consternados. Toda la gente distinguida se hablaba en voz baja, como si hubiera muerto alguien. En cambio, en el pueblo, se notaba un goce secreto. El mariscal Pires Ferreira, pálido, murmuró en mi presencia estos versos de Camões: *Mas também algumas vezes houve traidores portugueses*.

Solo sé decir que, traidores de un punto de vista, esos marineros negros o mulatos, fueron héroes populares. Espartacos. Habían visto la sublevación naval en Lisboa, en octubre del mismo año. Yo me comí la revolución con todos mis sentidos. Me levantaba al alba para mirar desde los palcos de teatro que son los morros del escenario naval. Veo los fogonazos. Un rato después cien ecos respondían. Toda la bahía era una caja de sonoridad majestuosa y a la vez espantosa. Vi caer torres y almenas en la isla das Cobras. Asistí a una sesión de la Cámara, en el palco de los diplomáticos. Cometí la plancha de aplaudir.

Tres meses en Río es la prueba de fuego de un corresponsal viajero, lo mejor de mi periodismo. Nunca fui otra cosa que cronista viajero. (Edwards Bello, 1955, 8-10)⁹.

No obstante, *Tres meses en Río de Janeiro* es un libro que le suscita sentimientos encontrados, en parte, de gran entusiasmo por el potencial del texto, pero, al mismo tiempo, de vergüenza por la forma híbrida en que está escrito, mezclando crónica, diario de viaje y memorias. Sin embargo, es justamente en ese hibridismo de "cronista viajero" que reside su mayor modernidad, como si el Potemkin al que nada deliberadamente asiste Edwards en Río provocase en él una transformación de su escritura.

9 El texto ocupa la página central del primer número de la revista, lo que prueba la alta cuenta en que Neruda tenía a la prosa de Edwards Bello. Rubem Braga, que en ese entonces residía en Santiago, resume y traduce el texto en su crónica "Loló etc." *Correio da manhã*, Río de Janeiro, 5 out. 1955.

Aclaremos que la película de Eisenstein, estudiada por Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014) y *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), alimentaría, de hecho, las especulaciones de Georges Bataille, quien en poco tiempo pasa de los monstruosos “errores de la naturaleza” a los levantamientos del acorazado, de acuerdo con el paradigma fundamental de la dialéctica de las formas. Es, en efecto, Bataille quien tomará el principio de gasto como derroche y levantamiento del placer, más allá de cualquier utilidad, para definir una diseminada insubordinación de los hechos materiales contra el orden establecido por las cosas, reducidas a su valor de cambio. La experiencia, esa experiencia radical e interior propuesta por la heterología, adquiere así valor de insurrección contra cualquier regla impuesta externamente y genera, en su extremo, alegría dionisiaca, nietzscheana, ante la muerte.

Pero Edwards Bello es más comedido. Una parte de su atención en las miniaturas urbanas se reserva, en efecto, a la naturaleza, a la que se le atribuye evidente anamorfismo y deliberación, para así eufemizar sus errores y desvíos de forma sublime.¹⁰ Pero en uno de sus nocturnos, esbozado la tarde del

10 “Ya los contornos de la bahía, que parece un lago suizo a simple vista, por estar bordeada de altas montañas que ocultan la salida, desaparecen en las sombras de la noche que todo lo invaden rápidamente. Las cumbres del Tijuca y del Corcovado parecen ahora manchas negras; sombras dantescas de gigantes que se amenazan de muerte. Quien no ha estado en Río y no ha visto las montañas de esta tierra, no sabe a qué punto llegan las fantasías de la naturaleza que ha producido aquí paisajes no soñados de belleza paradisiaca y única pues casi todos los países de esta parte privilegiada del continente americano tienen una distinta configuración geológica. La naturaleza, que se complació en colocar aquí inmensos bloques de piedra, de todas formas y colores, con una actividad febril y un arte casi extravagante, se sintió fatigada de la magna obra y descansó en la pampa argentina, extendiéndose durante leguas y leguas, quieta y silenciosa; pero luego recobró nuevos bríos, y más activa que nunca, se levantó en la forma de los Andes magníficos cuyos picachos eternamente nevados, desafían a las nubes del cielo. Sigo adelante por el bello paseo, ya profusamente iluminado con numerosos focos eléctricos que le dan un aspecto como de rêve de cuento oriental. Alrededor de toda la bahía brotan luces y más luces, cuyos reflejos empiezan a danzar en las aguas del mar. En los jardines veo hermosísimas esculturas de mármol, destacándose entre los cuadros de verde, de rojo y de amarillos, artísticamente delineados. En esta hora

24 de diciembre de 1910, ya sofocado el motín mariner, particular pausa cotidiana previa a la fiesta de renovación comunitaria, Edwards pasa frente al palacio de gobierno, cuyas águilas imperiales le "recuerdan las mejores pompas napoleónicas" (Ídem, 198). La misma Avenida Central le parece un mero ejercicio de mimetismo, "simiesco y ridículo" (Ídem, 199), que mezcla los *skyscrapers* neoyorkinos, como los captados por Charles Sheeler, con "los palacios moriscos de cúpulas doradas" (Ibíd.). Pues bien, completado el ciclo de renovación, en un capítulo titulado "En dos líneas" (así como el editorial de la primera revista, en 1901, se llamaba "Dos palabras"), Edwards Bello ensaya una prosa mucho menos modernista e impresionista y mucho más acorde con la pulsación de vanguardia. El primer *sketch*, por ejemplo, reescribe las águilas del palacio presidencial con precisión atonal "Las águilas del palacio de Cattete tienen orejas de liebre"¹¹. Nada ingenua, la reescritura cuestiona los límites de la crónica y la historia. Recordemos la tercera tesis de filosofía de la historia de Walter Benjamin: el cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por

melancólica, en que todo está inmóvil, como extasiado, las estatuas blancas parecen cuerpos desnudos y quietos de ninfas o de semidioses mitológicos que se hablan entre las flores un lenguaje desconocido que llega a los oídos con el murmullo suave del lento anochecer". (Edwards Bello, 1911, 194-5).

- 11 El texto se construye a partir de mimbres que prefiguran los de Oliverio Girondo. "Los hombres lucen toda clase de anillos femeniles en los dedos". "Los negros se tratan entre ellos de 'Excelencia'". "Mozos de café y tenderos saludan al cliente con fraternales apretones de manos: esto es lo que llaman democracia". "He visto al mariscal Pires Ferreira, de gran uniforme, dando la mano a su lavandera negra". "Los marineros del Minas Geraes hicieron figuras alegóricas en la cubierta de su barco para un Cinema. Solo un diario protestó". "Los ataúdes, forrados de seda roja y con bordes dorados, parecen cajas de bombones". "El automóvil de la Asistencia Pública pasa con tal velocidad por las calles que produce gran número de víctimas". "El hecho de armas más glorioso y ponderado de este país es... la retirada de Humaytá en la guerra del Paraguay" (Ibidem, 209-211), mimbres que también anuncia el humor histórico de Oswald de Andrade o Murilo Mendes.

perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Ahora bien, tradicionalmente se ha discriminado siempre entre el registro de las acciones humanas (*res gestae*) y su relato (la historia, *rerum gestarum*), cuestionando así que la posición del narrador pudiese ser neutra o natural en todo discurso. Por eso la crónica siempre levanta sospechas de verosimilitud, de ser verdadera o falsa, porque el cronista no inventa nada, y esa es, en el fondo, la tarea exclusiva del historiador, verificar la autenticidad de las fuentes. Para el cronista, sin embargo, el único documento es la voz y, consecuentemente, su ambiente. El cronista es un precursor del historiógrafo moderno. Trabaja con la *Geschichte* y no con la *Historie*. De allí que la miniatura testimonial, que trata de captar la experiencia fragmentaria y fugaz de la metrópolis, con lenguaje heredado de la fotografía instantánea y los *fait divers*, se dirija inicialmente a un público apresado y desatento, sensible apenas a los registros cinemáticos de escritura, pautados por cortes abruptos, montajes disímiles y *close-ups*. Pero, más tarde, al pasar al libro, ese género colabora en la producción de un nuevo estilo vanguardista de captación de sensaciones y afectos. Se trata de un espectro de la historia universal que reúne sentido de la vida y moral de la historia. Otro no es el caso de *Tres meses en Río de Janeiro*.

LA REBELIÓN NEGRA: BALAYER, NETTOYER (TZARA)

Pocos son los testimonios de la rebelión del Almirante Negro (Oswald de

Andrade¹². Graciliano Ramos¹³). Se sabe que uno de los vectores de la rebelión de los marineros de 1910 respondía al diagnóstico del Barão do Rio Branco, a quien vimos que Edwards conoció personalmente, para quien era fatal haber reclutado en la armada la escoria de los centros urbanos, el subproletariado más inútil, carente de preparación y formado por ex-esclavos e hijos de esclavos, cuya piel morena ofendía el arianismo del Barón. La ecuación era simple, como resumía un editorial de *O Estado de S.Paulo* (5 jun. 1911): el oficial nunca fue marinero y el marinero nunca llegará a ser oficial. Un escritor, Adolfo Caminha, nos entregó su heterotópica experiencia a bordo en la novela *Bom Crioulo* (1895). Un político, Rui Barbosa, elaboraría, en una rapsodia de 1912, una justificativa del régimen *manu militari*, donde defiende el uso de la fuerza física, la *chibata* o rebenque que diera nombre a la

12 “Revolução? Coisa assombrosa para a sede de emoção e conhecimento de minha mocidade. Indaguei como se passava o caso e apontaram-me o mar. Apressei-me em alcançar o começo da Avenida Central, hoje Rio Branco, no local onde se abre a Praça Paris. Aproximei-me do cais e, entre sinais verdes e vermelhos, escutei um prolongado soluço de sereia. Aquele grito lúgubre no mar escuro me dava a exata medida da subversão. Que seria? Fui beirando a enseada escura na direção dos jardins da Glória. Ninguém no cais. Mas, automóveis voavam. De vez em quando passava um troço de soldados de cavalaria. Resolvi recostar-me num banco e esperar o alvorecer para ver o que sucederia. Adormeci. Alguém acordou-me, sacudindo-me bruscamente: — Olha o guarda! — Era provavelmente um ladrão que me tomava por colega. Adormeci de novo. Acordei em meio duma maravilhosa aurora de verão. A baía esplendia com seus morros e enseadas. Seriam talvez quatro horas da manhã. E vi imediatamente na baía, frente a mim, navios de guerra, todos em aço, que se dirigiam em fila para a saída do porto. Reconheci o encouraçado Minas Gerais que abria a marcha. Seguiam-no o São Paulo e mais outro. E todos ostentavam, numa verga do mastro dianteiro uma pequenina bandeira triangular vermelha. Eu estava diante da revolução. Seria toda revolução uma aurora?” (Andrade, 1976, 50-1).

13 “Em novembro de 1910 vários navios se revoltaram, chefiados por João Cândido, um simples marinheiro negro. Para não expor a cidade aos horrores de 93, o governo pactuou com a marinhagem e, em troca da paz, ofereceu-lhe anistia. Essa oferta de anistia prévia foi muito censurada. Se o governo propunha, não estava em condições de perdoar. Não dava, pedia. Efetivamente aquilo tinha jeito de pedido. Os navios, sem oficiais, percorriam a baía, o público alarmava-se, o Congresso alarmava-se, o contraalmirante José Carlos de Carvalho cochichava com João Cândido. Findas as negociações, os marinheiros desembarcaram, foram anistiados, presos e remetidos para a ilha das Cobras, onde morreram quase todos”. (Ramos, 1964, 163-4).

sublevación, como instrumento de sumisión al orden liberal, por medio de una profusión de sinónimos (Barbosa, 1912). *Açoite, vergalho, azorrague, látigo, relho, chicote, tagante, chambuco, rebém, taca, couro, pirai, estafim, vergasta* componen, con ética cínica, una galaxia de torturas que abren de hecho el país al gran hipódromo del siglo XX, el *circo* de Ramón, tan elogiado por Larbaud o Benjamin. “O Brasil, desde a idade trevosa das capitánias, vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores” (Andrade, 1980, 10). Los sublevados, Espartacos para Edwards, que habían tomado conocimiento del motín del Potemkin mientras aguardaban, en el Reino Unido, la entrega de navíos a la marina brasileña, no dudaron en epitomizar su lucha como “ordem e liberdade”, es decir, el pasaje de simples soldados a auténticos ciudadanos. La rebelión, instante de máxima negatividad, si se quiere, se justificaba pues a sí misma. Pero en el ápice de su exceso negativo se mantuvo, sin embargo, pese a todo, la convicción de que la historia podía cambiar de rumbo. Chispa vital, no es el levante, de hecho, motor de un cambio histórico, aunque sí la apuesta subjetiva de que una transformación es no sólo posible sino impostergable (Didi-Huberman, 2016; Ídem, 2017).

En dos años más, sería asunto del cinematógrafo. La autora de *Cinémas libertaires*, Nicole Brenez, en “Contre-attaques”, su contribución al catálogo *Soulèvements*, nos recuerda efectivamente una película de 1913, *Le vieux docker*, de Armand Guerra, seudónimo del escritor anarquista valenciano José Estivalis, filmada por la cooperativa francesa “El cine del pueblo”, que trata sobre la muerte por agotamiento de un obrero del dock. Los modestos planos que escaparon a la destrucción, todavía más elocuentes, si cabe, por su mismo carácter de reliquias del trabajo fílmico de Guerra, atestiguan la explotación hasta la muerte, por excesos de la patronal, pero con anuencia

del Estado. Su línea de fuga serían películas como *Doméstica* (2012), del brasileño Gabriel Mascaro o *Rien que les heures* (Sólo las horas), del también brasileño Alberto Cavalcanti (1926), la primera sinfonía urbana, remontada ahora, en Alfortville, zona periférica parisina, por *Maàlich* (2012) de Thomas Jenkoe. No en vano Lima Barreto expresa, en carta abierta al consejero Rodrigues Alves, presidente de la República, su indignación por la acostumbrada falta de debido proceso para negros y pardos¹⁴.

Sin embargo, Edwards Bello, lector de *Germinal*, se plantea ante el motín la cuestión darwiniana de saber si este mundo no sería más que una batalla en la cual los grandes se comen a los pequeños, para eventual mejoramiento y continuación de la especie (Edwards Bello, 1911, 184). Le achaca la culpa no sólo a la corrupción del país, a su juicio fabulosa, sino también a João Cândido, su líder, por la ausencia de ideal, algo que se podría llegar a desarrollar con instrucción y temple. Por ello, sin llegar tan lejos, Edwards Bello juzgaba que lo vivido en Río de Janeiro se aplicaba al conjunto de naciones latinoamericanas¹⁵. Testigo involuntario de la sublevación naval,

14 "A República admite a máxima liberdade de pensamento; e, desde que o anarquista seja pegado jogando bombas, dando tiros de revólver, perturbando a ordem, cai no domínio do Código Penal, já não é anarquista que a polícia tem nas mãos, com o qual ela nada tem a ver; é o malfeitor, o desordeiro, o sedicioso, para quem, neste país com tantas faculdades de direito e tantos juriconsultos à matroca, as leis devem cominar penalidades, à vista das provas do crime e depois de julgamento regular. Assim sendo, esperava que o prestígio de V. Ex. agisse de tal forma que, estrangeiros e nacionais, anarquistas ou não anarquistas, mandantes e mandatários, os responsáveis pelos delitos ou crimes do dia 18 de novembro sejam processados regularmente, com os mais amplos meios de defesa, cabendo somente à polícia apresentar os documentos que possui contra eles e não, como ela quer, julgá-los sem defesa e condená-los em segredo, para o que lhe falta competência legal e é perfeitamente imprópria". (Barreto, 1923, p.64).

15 "Nuestra América fue grande y tuvo como nunca proyecciones universales en el período de las luchas por la independencia, precisamente por el hecho de la uniformidad de ideales desde México hasta el Cabo de Hornos, pero, una vez conseguida la derrota militar de la metrópoli, se perdió la cohesión; las diversas regiones americanas se constituyeron en provincias separadas, o repúblicas, y aún que algunas de estas repúblicas han alcanzado progreso y bienestar, se perdió para siempre la acción de conjunto y

síntoma de esa reciente esclavitud y de la represión a la sensibilidad popular que mostraron los acontecimientos de Canudos, Edwards, memorioso de Valparaíso¹⁶, anota entonces en su diario:

Diciembre 10 (noche)

Los revoltosos arriaron la bandera roja a las cinco de la tarde, diezmados y maltrechos, después de los comentarios y decires sobre las diversas incidencias de estos acontecimientos desgraciados son curiosísimos; los muertos y heridos en la isla y en la ciudad se cuentan por centenares; una sola granada, que hizo explosión en uno de los patios del Monasterio de San Bento, mató a treinta y dos soldados de línea e hirió a otros muchos. Se habla de un extranjero, de un ruso, que se presentó al comandante de una batería para pedirle que le dejase disparar uno de los cañones, pues aseguró que tenía muy buena puntería; el oficial accedió gustoso, aunque no lo conocía, seducido por las buenas maneras del extranjero, que resultó ser un excelente artillero. Este hecho casi inverosímil lo relatan muchos diarios con toda la sencillez y la naturalidad que se usa para relatar los sucesos de la crónica diaria. (Edwards Bello, 1929, 606)¹⁷.

No obstante, Edwards Bello tiene en el episodio un contacto de primera mano con la cultura negra. Recoge *in loco* algunas cuartetas sádicas y coprológicas:

la grandeza de nuestra acción que, en 1810, fue universal" (Ídem, 1929, 606). Judith Butler recuerda, en su colaboración para el catálogo *Soulèvements* antes citado, el levante de Martí contra la autoridad española y lo define como una lucha contra el olvido.

16 Memorioso de violencias y saqueos. Cf. *À Valparaiso* (1963), película de Joris Ivens con guión de Chris Marker.

17 Y agrega: "De todos estos rumores y comentarios se desprende una triste verdad, y esta es que la marina del Brasil, la gloriosa marina que escribió una página brillante en la guerra del Paraguay, ha muerto, y que tardará muchos años en resucitar, vigorosa y disciplinada, a una nueva vida. Es muy triste esta realidad, y más aún si pensamos que en estos mismos momentos en que tronaba el cañón, el cable nos transmitía desde Europa la noticia de que Clemenceau, en conferencias y escritos, ponderaba de grandeza de este país y de sus instituciones, *las más sólidas* de la América latina". (Ídem, 1911, 177-180).

Há duas coisa
que me faz chorá
É nó nas tripa
E bataió navá (Ídem, 170).

Son sus objetos auráticos (Stavrinaki, 2010, 88-110), que anteceden así a los *Chants nègres* de Francis Picabia, el *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein o las canciones negras recogidas por Einstein y traducidas por Yvan Goll en *Action* (1921), la "Note sur l'art nègre" y la breve "Note sur la poésie nègre" (1918) de Tristan Tzara, escritas ambas para *SIC*, luego incorporadas a los *Siete manifiestos dadá* y cuya fuente indiscutida es el periódico alemán *Anthropos*, creado en 1906 por Wilhelm Schmidt, que lo inducen al mismo Tzara, a partir de 1917, a componer sus propios *poèmes nègres*. El primer número de *Dada* incluía entonces una "Chanson du cacadou" y el segundo, al final de 1917, traía dos *poèmes nègres*, uno anónimo y otro titulado "Chanson du serpent". *Jacaremirim*, seudónimo de Darius Milhaud, transmitió a los lectores de *Littérature* (abril 1919) el encanto de la samba que lo motivó a escribir *El buey en el tejado*¹⁸. Apollinaire, con sus fetiches de *Alcoholes*, veía en el negro la más cabal manifestación del *Esprit Nouveau*. Otro tanto Rimbaud¹⁹. En la novela *El negro* (1927), de Philippe Soupault, contemporánea del *Viaje al Congo* de André Gide, el narrador sigue las huellas de Edgar Manning, el negro revolucionario en Portugal, huelguista en París, que no espera nada del futuro, porque conoce su pasado aún no

18 Aragon lo considera junto a las piezas de Cocteau uno de los grandes eventos de la historia literaria dadaísta. (Aragon, 1922, 3-6).

19 "Mi jornada está cumplida: me voy de Europa. El aire del mar abrazará mis pulmones; los climas perdidos me curtarán. (...)Volveré con brazos y piernas de hierro, la piel oscura, la mirada furibunda: debido a mi máscara, me supondrán de buena raza" (Rimbaud, 1976, 17-8).

consumado y por ello mismo apuñala en Barcelona, en un acto gratuito, a una prostituta llamada Europa, capítulo desgajado de la *Anthologie nègre* (1921) de Blaise Cendrars, el co-fundador del modernismo brasileño. Pero, más allá de sus convicciones conscientes, Edwards Bello se abría así, en la aproximación a la sublevación negra, a la auténtica otredad²⁰. Especulaciones geopolíticas aparte, en 1911, cuando Edwards Bello publica *Tres meses en Río de Janeiro*, comenzaban, en Puteaux, las reuniones de Marcel Duchamp

20 Años más tarde, Carlos Manuel Cox, uno de los fundadores del aprismo, entrevistó a Edwards a su regreso a Chile, en 1927, y recordó que “Haya de la Torre en una carta publicada en *Repertorio Americano* decía a Edwards Bello que nuestra América necesitaba de su ‘literatura económica’, de su interpretación realista. Después de la gárrula e inútil retórica con que se nos había intoxicado a propósito del Ibero americanismo y demás expresiones sentimentales de los escritores de antaño, precisaba la expresión cabal. Parejamente a Manuel Ugarte y otros luchadores antiimperialistas, Edwards Bello se ha dado cuenta de las realidades de nuestro Continente. Proclama la abolición de las absurdas barreras aduaneras y fronterizas que chafan todo impulso económico y espiritual creador. Condena, por ende, las criminales rencillas secesionistas, que convierten a nuestros pueblos en guiñapos, y el espíritu de casta que mantiene a los indios sujetos a servidumbre. Para Edwards Bello ‘un ROTO chileno se parece a un PELAO mexicano más que a un chileno de la oligarquía capitalista, a pesar de los miles de kilómetros que separan a ambos países’. Semejante concepto, francamente marxista, lo lleva inequívocamente hacia una concepción revolucionaria de la Historia. ‘El problema obrero de Chile, es, nos advierte, con mayor o menor intensidad, el mismo de toda Ibero-América: una ínfima minoría domina a la mayoría semi esclava, mestiza, hija del sistema de ENCOMIENDAS’. Después, en el terreno de los postulados constructivos, escribe: “Mientras las naciones Ibero-Americanas no hagan un *block* económico y social contra Europa y Norte-América, no solo no serán libres, sino que tampoco podrán llamarse democracias”. Desde este punto de vista enfoca el problema del Pacífico. Le he oído decir muy alto que cuando los pueblos de Chile, Perú y Bolivia comprendan nítidamente que se trata de un negociado con el que especulan los capitalistas yanquis, la solución será inmediata, categórica, en el sentido de la justicia, pues sin ella se dilatará la realización del ideal anfictionico de la América-India, una y solidaria” (Cox, 1927, 1). Es la tesis que Edwards desarrolla en *El nacionalismo continental*. Madrid, G. Hernández y Galo Sáenz, 1925. Antonio Negri, en su colaboración “L’*événement* soulèvement”, para el catálogo *Soulèvements* ya citado, se permite asociar marxistas de despacho y libertarios dadaístas. Dice que para unos levantarse presupone una caída (del capitalismo) que ha de acabar razonablemente bien; para los otros en cambio significa ceder a un catastrófico precipicio del que renacerían con el alma pura. En todo caso, el Apocalipsis es central y necesario en ambos. Desaparece la subjetivación y, con ella, la capacidad de luchar para cambiar el mundo, de levantarse no por el placer del gesto sino por la urgencia de una acción transformadora. De este modo se descubre que sólo cuando la subjetividad se introduce en la pausa, en el intervalo, como motor de la insurrección, la dialéctica entre el levantamiento de las bases y el levantamiento hasta el cielo puede por fin producir una acción, una ontología negativa de la insurrección.

y Francis Picabia, asistidas por Ribemont-Dessaignes, Jacques Villon, Albert Gleizes y Jean Metzinger. Al año siguiente, Arthur Cravan publica la revista *Maintenant* y, en 1913, Picabia recorre, en Nueva York, el *Armory Show*. Todo está cambiando. Todo sigue igual²¹.

DADA

Tras el episodio de sublevación en la marina, como dijimos, Joaquín Edwards Bello regresa a Chile y, con el estallido de la guerra, retorna, una vez más, a Europa. Edwards sintoniza inmediatamente con los dadaístas, probablemente en atención al manifiesto 1918 de Tristan Tzara, en particular, su final, “Dégoût dadaïste”, cuando Tzara proclama que “tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est dada” (Tzara, 1917). El *inútil de la familia* (Edwards, 2004)²² encontraba así una razón de ser. Pero bueno es recordar también que, en la proyección de “films puros” en *Amigos del Arte* (Buenos Aires, 1929), el tan rumano como Apollinaire Benjamin Fondane, a despecho del surrealismo en ascenso, ya defendía el dadaísmo como la primera manifestación espiritual que se soñaba catastrófica, rechazaba toda finalidad, proclamaba el escándalo por el escándalo, ocultando o ignorando la oscura idea que le pedía tomarse como Acontecimiento, ya sea como hecho artístico, ya espiritual, y que por primera vez en el mundo rechazaba el papel sublime del artista en nombre

21 “Personne ne peut échapper au sort / Personne ne peut échapper à DADA / Il n’y a que Dada qui puisse vous faire échapper au sort / Vous me devez 894 fr” (Tzara, 1921).

22 La única vez que Borges lo cita a Andrés Bello, en *El idioma de los argentinos*, es para legitimar la etimología de la palabra *nada* como cosa nacida. De allí que soporte la doble negación. “Esto no sirve para nada”, por ejemplo. No nació. Es inútil.

de la pura idiotía²³, declarando espontáneamente que la obra maestra, o incluso cualquier obra, era imposible. Dadá es el cubismo en el plano moral, plenamente anárquico, sintetizaba Fondane, Dadá es al cubismo lo que el Terror fue a los Estados Generales, lo que la Revolución de Octubre fue a la de Kerensky (Fondane, 1929, 9-20; Ídem, 1984, 82).

Dadá fue una hidra de muchas cabezas. En Zürich fue cabaretero; en Berlín, anarquista; en París, vanguardista; en Nueva York, bohemio entre exilados. Pero, en todas esas versiones, siempre muy atento al instante, como sensibilidad presentista, *nunista*. Huérfano, debió siempre reconstruir, retrospectivamente, su parentalidad. En el caso de Edwards, osaría decir que la rebelión de la *chibata* fue su Acontecimiento *infraleve*, oscilando entre la obediencia servil al pasado y la ingenua utopía del porvenir (Stavrinaki, 2016; Rasula, 2016). No obstante, ese Acontecimiento le abrió panoramas, al trabajar con los desechos, lo despreciable, la broma, lo irrelevante. Recordemos el diagnóstico de Walter Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte: el dadaísmo intentó producir los efectos que el público buscaría más adelante en el cine. Como toda provocación de demandas se dispara más allá de su propia meta, el dadaísmo sacrificó valores de mercado, propios del cine, en favor de intenciones más altas y de las que no era, desde luego, consciente. Dieron menos importancia a la utilidad de sus obras de arte que a su inutilidad, como objetos de inmersión contemplativa, y alcanzaron esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material, ya que sus textos son "ensaladas de palabras" que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable.

23 El sexto manifiesto Dadá del señor Aa así lo confirma: "Los idiotas empollan el siglo - vuelven a empezar unos siglos después - los idiotas se balancean en el cuadrante de un año - yo (idiotita) me quedo ahí cinco minutos". Así, en el salón dada de París, en 1921, Philippe Soupault presentó un espejo siglo XVII titulado "Retrato de un imbécil".

El dadaísmo activó así la fórmula de la percepción onírica, el lado táctil de la recepción artística (Benjamin, 1985, 190-2).

Por todo ello, el dadaísmo pensó al sujeto no sólo como ser escindido, sino como distancia en relación a sí mismo. Todo sujeto dependía de un Acontecimiento y sólo se integraría como capacidad de verdad, de tal suerte que siendo su contenido un mero proceso de fidelidad a esa verdad, deja de ser natural a cualquier otra instancia. Es un puro dispositivo, una falta en ser que está siempre ad-viniendo. El sujeto se vuelve así la decisión misma de devenir. Esto provoca un vaciamiento de la idea de *obra* (que es), en beneficio del *acto* (que procede y se procesa), pensado en el presente, pero también, abolida la historia, en la más desguarnecida atemporalidad. El siglo asume entonces para sí la tarea de reconstrucción integral del tiempo. La rebelión a que Edwards asiste, no siendo pues representable, sólo permite la representación de su misma inercia, la instalación de un paradigma discontinuo de lo social, que sólo se obturaría satisfactoriamente con la construcción de un líder o fundador. Edwards se niega a ello. Cree que le faltó ideal a João Cândido. Al razonar así, renuncia también, sin saberlo, a construirse a sí mismo como fundador de modernidad artística. Permanece *inútil*. Ni heredero, ni imitador. Tan sólo un simple testigo que declara el presente del arte, el *Presentismus* (1921), de Raoul Hausmann. Al ser una intensa potencia de abordaje (con la debida licencia de la metáfora marinera y pirata), el artista sólo se piensa en presente continuo, indisciplinado y sin jerarquías. Rechaza el pasado tanto como los expresionistas, pero mientras éstos quieren hacer nacer lo nuevo, Dadá busca apropiarse del presente, lo cual supone una compleja operación de posthistoria y prehistoria. "Nunismo: ¡Exaltemos triunfalmente la vibración simultaneísta del momento!", clamaba el "Manifiesto Ultraísta Vertical" (1920). No

obstante, a pesar del presentismo, Dadá, como sabemos, ha sido una piedra en el zapato para la historiografía artística posterior, tal vez por connotar el eclipse de la obra, como señala Agamben (Antelo, 2017, 21-42), razón por la cual no han sido abundantes sus retrospectivas²⁴.

En 1919, cuando Breton, Aragon y Soupault comenzaban a editar *Littérature*, Man Ray ejecuta una pintura con aerógrafo, *Seguidilla*, superposición de una serie de pantallas que difuminan la luz y ahuyentan el calor, al abanicarse. En marzo del año siguiente, el número 6 de la revista *DADA*, en forma de *Bulletin*, traía el programa de la “Matinée du Mouvement Dada le 5 février 1920”, celebrada en el Salon des indépendants del Grand Palais. Según la publicación, allí se leyeron, entre otros, los manifiestos de Francis Picabia, André Breton, Paul Dermée y Tristan Tzara. Hay además una reivindicación de todas “les concubines et les concubistes. Tous les membres du Mouvement DADA sont présidents”, entre ellos, en grafía afrancesada, “Cansino d’ Assens”; “Vincente Huidobro”; Guillermo de Torre; Lasso de la Vega; el pintor y galerista Josep Dalmau, sostenedor de los cuatro primeros números de *391*, la revista de Picabia, en Barcelona; su colega, el poeta y marchand Josep Maria Junoy, editor en la misma ciudad de la revista *Troços* (1917) y autor de caligramas, líricos y plásticos, elogiados por Apollinaire y, por último, Jacques Edwards citado, alfabéticamente, entre Marcel

24 La primera fue comisariada por Alfred Barr, en 1936, *Fantastic Art, Dada, and Surrealism*; le siguieron la versión de William Rubin, también en el MoMA, en 1968, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* y la de 1978, *Dada and Surrealism Reviewed*, de Dawn Ades, hasta la más ambiciosa y reciente, *Dada*, en el Centro Pompidou (2005), organizada por Laurent Le Bon, Leah Dickerman y Anne Umland, donde, por cierto, Edwards estuvo presente. Decisiva sin embargo para su difusión en América fue *The Dada Painters and Poets. An Anthology* (Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1951), de Robert Motherwell, un artista gravitando en torno al círculo de *Dyn*, en México. En Chile, específicamente, recordemos la exposición *100 años del Dadá: Documentos en Chile* (Santiago, jun.-ago, 2016).

Duchamp y Carl Einstein (Anónimo, 6, 1920).²⁵ En la página siguiente, el mismo Edwards suscribe un telegrama de adhesión al movimiento²⁶: Dadá es americano²⁷. Ese mismo mes de abril, Duchamp, Man Ray y Katherine Dreier fundan la *Société Anonyme*, el primer museo de arte moderno, en Nueva York. Ese otoño, Edwards comienza a colaborar activamente en la revista sevillana *Grecia*, de Isaac del Vando Villar, en cuyo número XXXIII (20 nov. 1919), “Jac Edwards” comenta, con solvencia, en “Galería de Espejos (Autoversiones del francés)”, algunas composiciones del poeta Rafael Lasso de la Vega, exhibiendo cierto arribismo de recién llegado al reivindicar el concepto de *vertical* o *meridiano* de Kostro, apodo íntimo de Apollinaire, o cuando juzga que “la absoluta descoyuntación de la forma no presta virtualidad ninguna a lo ya conocido y permanente que ocupa, hoy como ayer, los temas poéticos que se nos presentan en las revistas más nuevas, *Dada*, 391, *Littérature*, *TNT*” (Edwards, 1919, 8). La frase, digamos entre paréntesis, es una glosa del “Manifiesto Ultraísta Vertical” (“descoyuntación tipográfica: Las linotipias sufren un ataque de histeria”). Pero el hecho de Edwards situarse ante una *galería de espejos* nos plantea la cuestión del retorno o *renvoi miroirique*, como lo llamaba Marcel Duchamp, es decir, los principios especulares de reflexión, proyección, rotación e inversión que caracterizan a los *ready-mades*. Es decir,

25 En noviembre de ese año Guillermo de Torre reseña *El roto* en la revista *Cosmópolis*, ensalzando la mundanidad del autor, pero exigiéndole mayor radicalidad a su prosa.

26 “MADRID. Je suis au courant de la révolution lyrique DADA par Huidobro, Guillermo de Torre, Cansinos d’Assens, Lasso de Vega, etc. Toute la jeunesse intellectuelle de Madrid et du Chili se joint petit à petit à ce mouvement immense. Adiós Señor. Jacques Edwards Bello” (Ídem).

27 En su manifiesto “Dada est américain” (mayo 1920), Walter Arensberg lanza la proclama que luego Andy Warhol reescribiría: una obra Dadá no debería durar más que seis horas. Picabia acaba de lanzar el primer número de *Cannibale* y el ejemplar 13 de *Littérature* (atrasado más de dos meses, de febrero a mayo, por la huelga de los gráficos, con sensible aumento en el precio del ejemplar, de un franco y medio a dos) trae exclusivamente los 23 manifiestos del grupo Dadá

los textos de Edwards son apropiaciones dadas vuelta, reviradas contra el uso común, profanadas en su natural destino elevado. Apuntan a la emergencia de una yuxtaposición de las mercaderías de masa con su contraparte artística, en un proceso especular de duplicación e inversión combinadas, tal como en la *Seguidilla* de Man Ray²⁸.

Al fin de ese año, en el número XXXVIII de la misma revista *Grecia*, habiendo ya Edwards retornado a Chile²⁹, aparece uno de sus “caprichos líricos” (la categoría, goyesca, debe ser del editor, del Vando Villar), el poema “El aviador Dadá”, donde Edwards repite la estrategia de reenvíos especulares de Lasso de la Vega, subtítular los poemas en francés para sugerir autotraducciones. Sabemos que, tras oír una conferencia de Tzara en Weimar, Theo van Doesburg definió a Dadá como un microbio virgen que todo lo invade, primer verso del poema “Dada est un microbe vierge”

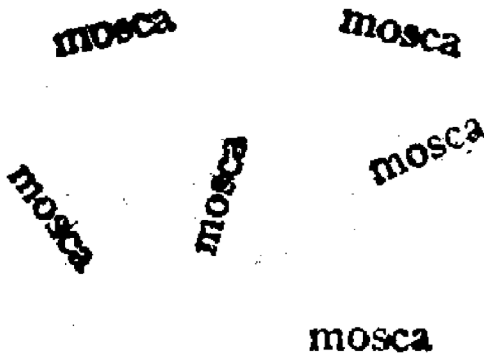
28 La parodia siempre reproduce en espejo la lógica del adversario a quien replica y, particularmente, en economía, la especulación siempre especula sobre el espectro. Especula en el espejo del espectáculo que ella misma produce. Derrida nos dice que la misma mercadería es un espejo en el que, de repente, aquellos que participan en el intercambio no se reconocen más. Se fantasmagorizan a sí mismos y, como los vampiros, son desposeídos de imagen especular. Lo mismo ocurre con las mercaderías (esos fantasmas) que transforman a los productores en fantasmas. Todo este proceso, entre teatral y óptico, entraña el efecto de un misterioso espejo (“un miroir mystérieux”). El “misterio” consiste en que la imagen producida naturaliza lo que es puro artificio y la verdad se muestra a sí misma disfrazada y con disimulo (Derrida, 1993, 247-8). La espectrología posterior presupone una política y una ética de los vivientes, en su relación con lo invisible, pero en ningún caso propone una política de la spectralidad pura. La desteocratización de los Póstumos ha buscado forcluir a los espectros y anular así el tiempo de la cosmopolítica. La espectrología es la región ultra-ontológica de la para-metafísica. Cf. (Ludueña Romandini, 2020). En las artes plásticas, ver (Soichita, 1997); (Portus, 2016).

29 En marzo de 1920 se agasaja en Madrid a Edwards y su esposa, la escultora Ángeles Dupuy Ruiz de Alarcón, con una comida a la que asisten Ramón del Valle Inclán, la poeta chilena Teresa Wilms Montt, el escritor Andrés González Blanco, los pintores Romero de Torres y José Loygorri, el poeta uruguayo Pablo Minelli González y Ernesto Homs, saludándolo el poeta y amigo Rafael Lasso de la Vega (*El Figaro*, Madrid, 26 marzo 1920, p.6). En la hoja dadaísta de *Grecia*, suerte de condensación del sexto boletín *DADÁ*, Lasso de la Vega se preguntaba si DADA formaría parte en la Liga de Naciones. La respuesta es sí. Joaquín Edwards Bello fue delegado adjunto a la sexta reunión en 1926.

de Tzara (Tzara, 1919; Ídem, 1920, 7; Rasula, 2020, 1-14); Ribemont-Dessaignes, en "Dadaland" (segundo número de *Cannibale*, 1920), dice que Dadá es "una enfermedad vengativa, una plaga"; pero Edwards lo piensa, en cambio, como una mosca invisible³⁰:

EL AVIADOR DADÁ
(*Si j 'était mouche*)\

Si yo fuese mosca
marcharía a librar a Tatiana
Allá lejos
en la Roja y la Amarilla
Revolución
Amo a Tatiana porque jamás la conocí
Mataría a Lenine
y a Tchicherine
con mi Stegomia Fasciata
llenando sus bocas
Si yo fuese mosca
Dadá



30 En uno de sus *rapid-fire drawings*, en blanco y negro, la dadaísta americana Clara Tice concibe una danza erótica en *Insect Frolic* (1922).

Pero Tatiana murió
y el Czarevitch
porque las moscas no hacen caso
de las alas Dada (Edwards, 1919, 5).

El poema, concebido más para mirarlo que para leerlo, vista su dimensión verbivocovisual, obedece a la consigna del manifiesto Dadá 1918 de que cada página debe estallar, ya sea en función de seriedad profunda y grave, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, ya de la burla aplastante, el entusiasmo de los principios o por la manera en que fue impresa. Esto queda claro no tanto en las primeras publicaciones dadaístas, tipográficamente más conservadoras, sino en revistas como *Dada* 3 (Tzara, dic.1918) y *Dada* 4-5 (Tzara y Picabia, mayo 1919) o en los primeros números de la berlinesa *Der Dada* (Raoul Hausmann, jun.-set.1919), mucho más empeñadas en la destrucción del aura, como señalaría Benjamin (Doherty, 1997, 82-132; Hage, 2017, 1-24). En todo caso, el poema en cuestión, con más comedido tipografía, en Chile, será reescrito al ser incluido en el primer volumen de poesía de nuestro autor, que Edwards le dedica a Tristan Tzara, "inventor de la lengua francesa" (gesto especular que Breton repetirá con el martiniqués Aimé Césaire), poeta que comparte con Edwards esa sensación de no estar del todo. En efecto, Tzara es el seudónimo de Samuel Rosenstock, que así rescata una expresión en rumano, *trist în țară*, triste en su propio país. El chileno Juan o Jean Emar haría otro tanto a partir de la expresión francesa *J' en ai marre*, que significa *estoy harto*. Todos ellos (Tzara, rumano; Edwards o Emar, chilenos) son periféricos que se creen occidentales, en particular, parisinos; pero, al mismo tiempo, extremos europeos que admiten con beneplácito ser asimilados y colonizados. Pues bien, en ese volumen, *Metamorfosis* (1921), Edwards incluye el poema dadá, ahora con el

título "Aviación", anticipándose así a las *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, pero con la sutil diferencia de que el mosquito del dengue no es ya algo que se posea, como en la versión de *Grecia*, sino algo que se *es*. ¿Cupido? Viendo todo desde arriba, como en el sobrevuelo de *Creación de polvo* de Duchamp/Man Ray³¹, habla pues el vector de la fiebre amarilla:

mosca mosca mosca rnosca mosca
moscardón
mosca mosca mosca mosca mosca
Si yo fuese mosca
volaría para libertar a Tatiana
tarjeta postal
ALLÁ
Silencio Rojo, Amarillo, Oblongo, Siberia
Yo amo a Tatiana princesa *midnette*
Lenin mongolinichevo
Moscou necrópolis concierto.
DESNARIGAMIENTO
Si fuese mosca
Mataria Lenin Chicherine
STEGOMIA FASCIATA
en sus bocas
si yo fuese mosca DADÁ

31 Maria-José Mondzain, en "À 'ceux qui sont sur la mer.", su colaboración al catálogo *Soulèvements* ya citado, cuyo título remite a expresiones de Victor Hugo y Anacarsis, ve, en esa imagen de Duchamp, un himen diáfano, la pantalla intacta en la que cualquier otra imagen puede aparecer. Lo visible vela lo invisible, sin duda, pero también lo manifiesta sin desvelarlo. Sobre ese velo osmótico, lo invisible se ofrece a la mirada. El nacimiento mariano de la imagen remite al pensamiento platónico en ese tratamiento osmótico de la *Chora*, ya citada por Platón, que es receptáculo y nodriza invisible de lo visible. Ese receptáculo virginal pone en el mundo la imagen consintiendo en no ser sino la pura pantalla de proyección de lo invisible en lo visible. El himen es *infrave* y se presenta como la recogida de todas las apariciones de lo posible, lo cual le permite concluir que Duchamp es el artista insurreccional por excelencia, que indica con absoluta radicalidad que un gesto de arte no tiene más sentido que el de poner al espectador en el centro de un problema tan jubiloso como angustiante. La materia gris, pulverulenta, invisiblemente levantada por la fuerza de los soplos, los vientos, remite en un mismo movimiento a la vida turbulenta e infinita de las partículas invisibles que componen el mundo y a la palidez mortal de las cenizas que nos llevan de nuevo a nuestro polvo.

La ley de la gravedad desanima las fuerzas insurreccionales de la revolución. Rebaja cualquier movimiento de elevación, cuyo primer gesto, la potencia del juego, crea las estrategias de un sujeto deseante ante el desasosiego de la historia. El poeta busca transformar la ausencia de las cosas en diseminación de los signos y así ofrecerle recursos a cualquier insurrección, para hacer volar imágenes y palabras. Pero hay un agregado, sin embargo, en ese juego, en el que me gustaría detenerme: el de la "tarjeta postal".

En 1918, un periodista y empresario francés, entre anarquista e inescrupuloso, Georges Antequil, había sufragado la edición de unas tarjetas postales anti-alemanas, bajo el sello Éditions aux Alliés: *La carte postale littéraire*. La tarjeta postal remite entonces directamente a los cambios de escritura de Edwards, ligados a una lucha, en proceso desde *Tres meses en Río de Janeiro*, en especial, los esbozos hechos "en dos líneas", rápidas y belicosas, que prefiguran no sólo la *Carte Postale* (1926) de Philippe Soupault, el "Cartão postal" de Murilo Mendes, en la *Revista de Antropofagia* (1928) o el muy posterior *Postsachen* (Correo, 1968-72) del artista Fluxus Jochen Gerz, sino incluso la actitud deconstructiva de su tocayo, Derrida. En efecto, en una carta fechada el 3 de junio de 1977, Derrida se ve a sí mismo como "un mensajero de la antigüedad, sobre un corcel", tal como Lasso de la Vega, es decir, como "un heredero, un heredero lisiado, incapaz aún de recibir, de medirse con aquello que tiene bajo su custodia", y para eso corre, vuela, "para llevarles una noticia que debe permanecer secreta, y caigo todo el tiempo". Abatido, como el mosquito de la fiebre. "Nunca me di tiempo, en suma, para escribirte lo que hubiera querido, nunca me fue dado, y si te escribo ininterrumpidamente no te habré enviado sino postales. Aunque sean cartas y meta siempre más de una en el mismo sobre", tal como

Edwards hace con sus poemas: “le apostamos a la tarjeta postal antes que a la literatura, la inadmisibile literatura” (Derrida, 1980, 13-4). “Achtung Kunst Korrumpiert”, atención, el arte corrompe, alertaba Gerz.³²

La experiencia Dadá (“única expresión del hombre moderno”) se confunde entonces con el invisible insecto que nivela ostentación y muerte, en atención a la premisa de la *société anonyme*: “enervemos, desconcertemos, turbemos. Charlot. *Nihilismo de la risa*” (Edwards, 1920, 5). Mirando retrospectivamente, Jacques Edwards evoca entonces su experiencia de escritura y, prefigurando la *Martinique, charmeuse de serpents* de Breton y André Masson, describe

Brasil fabuloso
Recife - Bahia - Rio - Matto Grosso
historias tremendas de serpientes
millones de kilómetros cuadrados en mi taza de café
Tiradentes
riqueza que se ve
Revolución francesa de las nubes
Brasil fantástico y fecundo
joyería del mundo (Edwards, 1979, 32).

Pero, en especial la capital, antes captada en las miniaturas casi impresionistas de 1910, es ahora descripta, a la manera de Rimbaud, como “un opéra fabuleux” (Tzara creía que Rimbaud había enseñado que no hay juventud sin rebelión³³), actitud en que, si sabemos ver,

32 Gerz es autor de un controvertido *Monument contre le fascisme* (1986-1993), que no debería, a su juicio, velar lo Real, sino exhibirlo para permitir elaborarlo. (Déotte, 2018); (Ídem - “Situation: Les paradoxes de la commande artistique: Jochen Gerz”, 2018, p. 1-6).

33 Otro tanto pensaba Tzara de Alfred Jarry, inventor de la patafísica, fuente de un nuevo humor, que no despierta la risa, sino un sentimiento maquínico, pseudo científico, matemático y absurdo, en sintonía con el absurdo mundano en que vivimos, inteligente e idiota, por partes iguales. Recordemos el mani-

todavía reconocemos, bajo la divisa “ordem e liberdade”, las huellas de la sublevación naval:

Rio de Janeiro ópera inmensa
encajes del cielo sinfonías de montañas
todas las piedras finas de coloraciones extrañas
en la bahía extensa
capital lírica y feérica
ojos abiertos de la bruna América
Monte Carlo *cocotte* de Guanabara
con toaleta rara
un grillo arriba del Corcovado
canta la canción nacional
y bailan fox-trot en los acorazados
sólidamente anclados
marineros calzones colorados³⁴.

A diferencia de lo que creía el peruano Carlos Manuel Cox, Joaquín Edwards comienza a dudar ahora de los méritos de la democracia representativa y, por esa vía, cuestiona el concepto mismo de soberanía (que hizo estallar el movimiento de los marineros en Río de Janeiro). Por tal motivo, su dadaísmo, diríamos, es más institucional que cualquier otra osa³⁵.

fiesto del señor Aa, el antifilósofo: “y todos somos idiotas/y muy sospechosos de una nueva forma/de inteligencia y de una nueva lógica/a la manera de nosotros mismos/que no es Dadá de manera alguna/y ustedes se dejan llevar por el/Aaísmo/y todos ustedes son idiotas/cataplasmas/en alcohol de sueño purificado/vendajes/idiotas/virgenes”. No cuesta recordar que esta es una de las fuentes del concepto de objeto a, o sea, de la dimensión Real (ni imaginaria, ni simbólica) del psicoanálisis lacaniano.

34 (Ibidem, 33). Recordemos que, en el artículo “Metamorfosis” (1929) para su revista *Documents*, Georges Bataille la definía como una necesidad violenta, que se confunde además con cada una de nuestras necesidades animales, impulsándolo al hombre a desistir de sus gestos. En cada hombre, dice Bataille, hay un animal encerrado en una cárcel, como un presidiario, y hay también una puerta, pero si entreabrimos la puerta, el animal se abalanza hacia afuera como el preso que encuentra la salida. El hombre no pasa así de una cárcel de apariencia burocrática, semilla de la sociedad disciplinaria de Foucault.

35 “Un gran escritor español, Eugenio d’Ors, de esa tierra catalana, soberbia, que ha querido separarse también de la metrópoli, escribió: ‘Los pueblos de la América española han sufrido mucho por haber

LA VIDA NO TIENE MÁS QUE UNA FORMA: EL OLVIDO (PICABIA)³⁶

En su manifiesto Dadá 1918, Tristan Tzara admite escribir un manifiesto aún sin querer nada en concreto: dice, sin embargo, ciertas cosas y está por principio contra los manifiestos, como también lo está contra los principios. Distanciado, Tzara escribe ese manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas dos acciones opuestas, en una sola y fresca respiración. Y asimismo con relación a la afirmación, no está ni a favor ni en contra, y no lo explica porque odia el sentido común, simplemente porque cada burgués es un dramaturgo en pequeño, que inventa temas diferentes, en vez de colocar a los personajes convenientes al nivel de su inteligencia, "crisálidas en las sillas", y busca las causas o los fines para cementar su intriga, historia que habla y se define. Y Tzara toma del taoísmo, precisamente, la identificación de contrarios, algo nada ajeno a estudiosos del budismo como Friedrich Schlegel, Michel-Jean-François Ozeray, Eugène Burnouf, Friedrich Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y Victor Cousin. Recordemos que Hugo Ball defendió una tesis sobre Nietzsche; Raoul Hausmann había leído textos budistas en su adolescencia y Hannah Höch tenía en su biblioteca dos volúmenes significativos, la edición preparada por Martin Buber de *Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse*, dichos y parábolas de Chuang Tzu, y *Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse*, una traducción alemana del *Tao Te Ching*, obra que Julius Évola, el principal dadaísta italiano,

obtenido la soberanía política antes, muchísimo antes, de haber alcanzado la soberanía espiritual. ¿De qué sirve a un país tener Cámara Alta y Cámara Popular, Tribunal Supremo, Ejército y moneda propios, cuando la más alta ambición de sus escritores se cifra solo en llegar a ser nombrados miembros correspondientes de la Real Academia Española? Se le olvidó decir al escritor catalán que, asimismo, el orgullo de las familias americanas se cifra en recordar sus apellidos del viejo solar hispano y su enfoque remoto con duques y marqueses" (Edwards Bello, 1929, 608).

36 (Edwards, 1920, 5).

traduce a su lengua en 1923. En América, discreta atracción orientalista en Rubén Darío, Gómez Carrillo o Amado Nervo, pero muchos escritores del Centenario, Miguel Cané, Joaquín V. González, Carlos Muzzio Sáenz-Peña, Ernesto Quesada, Álvaro Melián Lafinur, primo de Borges, e incluso Ricardo Güiraldes, fueron aplicados lectores del budismo. Por ello diríamos, en líneas generales, que Dadá, como el zen y el taoísmo, ve la vida como un proceso unitario. "Los verdaderos DADA están contra DADA"³⁷.

Sería un error, no obstante, identificar la vacuidad con lo absoluto (Einstein, 1929, 169-170). Para el tao, como para Dadá, el nacimiento no se separa de la muerte y su vacuidad significa la no-diferencia entre lo positivo y lo negativo, que no se separa en extremos metafísicos, sino que plantea la inmanencia como horizonte. La inacción de los sublevados de 1910, como vimos, fue contrarrestada por el despotismo legalista, sometiendo a todos los insurrectos al poder omnímodo del Estado. Edwards testimonia ese proceso con sus "ojos inocentes, *más allá del bien y del mal*". Mientras el taoísmo, o el dadaísmo, tratan de aproximar la sociedad de la simpleza directa de la naturaleza, los legalistas organizan el poder de manera completamente artificial. Pero esperan que este dispositivo técnico funcione espontáneamente solo, en lo que recuperan la inacción sublevada, pero con sentido opuesto, para naturalizar dicho proceso. El soberano sólo puede echar mano ahora del *laissez-faire* liberal para desatenderse de su misión civilizatoria. Confluyen así sublevados y legalistas, dadaístas y realistas, tanto en la crítica de la inteligencia, como en el rechazo de las virtudes; pero claramente sensibles al desarrollo acelerado

37 "Duda de todo. No cree en nada. De todo se ríe DADA. Es todo. Todo es DADA. Desconfiad de DADA" (Ibídem,5.) (Froese, 2006).

de las civilizaciones, sospechan no ser más posible retornar a la sociedad patriarcal. El taoísmo, y su remota conexión dadaísta, muestran la vía de la inmanencia para liberarse de las restricciones sociales; aun cuando el despotismo legalista fuerza un retorno a la virtud de la inmanencia, absolutizando los límites (Jullien, 2007, 1682-3).

Guillermo de Torre creía que el dadaísmo equilibraba construcción y destrucción. El nihilismo de la risa de Edwards Bello afirma, en cambio, que su acción es brutal, aunque no hace propaganda de ello. "DADA es una cantidad de vida en transformación transparente amarilla y giratoria". Es decir que Edwards tuvo acceso, en París, a la versión más individualista (menos política) del dadaísmo, lo cual no excluye (antes, por el contrario) que sus herederos, los situacionistas, dejen clara esa potencialidad³⁸.

El ocaso de Edward Bello así lo demuestra. Si la inmanencia determina que el arte sea rigurosamente coextensivo a las verdades que disemina, bien pronto se fundió ese horizonte al de la vieja autonomía, cuando no al del estereotipado nacionalismo, olvidando que la verdad inmanente y singular no es ni una obra (*Tres meses en Río de Janeiro*), ni un autor (Edwards Bello), sino la configuración artística iniciada por una ruptura acontecimental, la insumisión, que, de modo general, vuelve obsoleta cualquier configuración previa. Juan Espejo Asturriaga reveló, en *César Vallejo, itinerario del hombre* (1989), que el título del poemario de Vallejo, en 1922, iba a ser *Cráneos de bronce*, pero inesperadamente surgió algún problema con la impresión de la obra, que exigía poner tres libras más para modificar el nombre del autor

38 Los dadaístas parisinos alimentaban un individualismo exacerbado por sus convicciones nihilistas a tal punto que Ribemont-Dessaignes llegaba a imaginar la invención de una "máquina de hacer política", que mantendría la vida institucional de un país con precisión de relojería, ofreciendo todas las combinaciones necesarias para su salud. Cf. (Béhar & Carassou, 1996, 51-2).

(Vallejo quería firmarlo César Perú). La falta de esas tres libras hizo que el poeta, inconformado, empezara a balbucear la palabra "tres", con insistencia y deformación indeseadas, *tressss, trissss, triessss, tril, trilssss*. En el seseo y en el error, surgió la obra, o mejor, el Acontecimiento. Esa configuración, que es un múltiple genérico sin nombre propio ni contorno definido, al ser institucionalizada como *vanguardia* (en la América Hispánica) o *modernismo* (en Brasil) sucumbió más tarde a una territorialización conservadora que nos obligaría a esperar al neodadaísmo post 1968 para poder rescatar sus momentos de más potente coalescencia.

En efecto, si en 1920 todavía se podía reivindicar el nihilismo chapliniano de la risa, a mediados de los 30, y sobre todo tras *El gran dictador* (1941), Edwards no deja de juzgar que la *raza* (sic) de Chaplin mantiene el poder tremendo de Sansón, la fuerza negativa más solapada, destructora de los mayores mitos de la Edad Media europea; el caballero del Santo Grial, la jerarquía social, Newton, Leonardo, Don Juan, la aristocracia católica. Y banalizando el escabroso juicio, concluye que el ghetto se ha quedado con todo, el oro, la música, el arte, la literatura, la pintura, los bancos y las tiendas. Justamente Edwards Bello (el roto, el monstruo), completamente olvidado de la auspiciosa sublevación (*tres meses, tres*), se quedó (ecolálico) hablando solo en interminables crónicas para *La Nación*, sin posibilidad de un seseo acontecimental, condenando al espectro, el *invuncheismo*, sin darse cuenta de que el mayor *invunche*, ese monstruo humano prefabricado mediante violencias sádicas, era él mismo (Edwards Bello, 1973, 42-4).³⁹

³⁹ Para muchos intérpretes, desde la Conquista hasta la actualidad, el orden de la sociedad chilena, sobre el cual descansa el poder político, reside en un orden derivado, que no se afirma en ninguna ley pública estable. El invunche, es decir, *el obsceno pájaro de la noche*, es un *statu quo* frágil, oscilante entre orden y desorden, árduo entretejido de desconfianzas recíprocas, tanto en la familia como en la sociedad. Todo

A su modo, César Aira, que lo juzga el mejor novelista entre Blest Gana y Manuel Rojas, lo rescata. "Su fama de *causeur*, de millonario y de *enfant terrible* le ha retaceado algo del prestigio que merece" (Aira, 2001, 192). En *El congreso de literatura*, de 1997, Aira imagina el suplemento de "La mosca Dadá" (Rodríguez Carranza, 2008, 121-134): una avispa mutante tendría la misión de picar a Carlos Fuentes y extraer de su organismo el gen de su brillo, para colocarlo bajo los cristales de una máquina de clonación, y así obtener un ejército de Carlos Fuentes capaz de realizar el sueño totalitario de conquistar el mundo. Pero un error hace que no se multiplique el genio sino un torrente de sedosas bolas azules, un ejército de gusanos. La mosca no había mordido al escritor sino a su impecable corbata de seda italiana azul. ¿Cómo iba a saber la pobre mosca Dadá, mero instrumento clónico descartable y ultra-ontológico, dónde terminaba el hombre y empezaba la ropa? Una simple mosca parametafísica, así como João Cândido era, para Graciliano, "um simples marinheiro negro". Todo era Dadá. Todo era "Carlos Fuentes". Todo era monstruoso.

orden supone así una pervisión residual y nocturna, que acompaña a la ley pública, a la manera de un doble sombrío y secreto, cuando no siniestro; sin embargo, apoyada en el orden, oficial y diurno, al que contribuye a imponer, llegado el caso, ilegalmente, esa transgresión oculta el desorden secreto que lo sostiene e irriga al conjunto. Quizás deba verse en ese invunchismo la alta proliferación de seudónimos en la literatura chilena. El *nom d'artiste* no se sostiene en la ley del padre. *Nota bene*: en algunas regiones de Chile la voz veliche *invunche* se substituye por *chivato*, cuasi homónimo de la *chibata*, el chivo expiatorio de la rebelión de 1910.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. *Diccionario de autores latino-americanos*. Buenos Aires: Emecé /Ada Korn, 2001, 192.
- Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, 50-1.
- Andrade, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). 7ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, 10.
- Anônimo. “Quelques Présidents et Présidentes”. In. *Bulletin DADA*, 6, 1920.
- Antelo, Raul. “O sequestro do anti-institucional na moderna tradição brasileira”. In: Zama. *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. 9, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana. Universidad de Buenos Aires, 2017, 21-42. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/4051>. Acceso el 20 oct. 2021.
- Aragon, Louis. “Projet d’histoire littéraire contemporaine”. In: *Littérature*, Paris, 4, 1922, 3-6.
- Barbosa, Rui. A rebenqueida. In: (Rapsódia). *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 02 feb. 1912.
- Barreto, Afonso Henriques de Lima. “Carta-aberta”. In. Ídem. *Bagatelas*. Rio de Janeiro: Empresa de Romances Populares, 1923, 64.
- Béhar, Henri & Carassou, Michel. *Dadá. Historia de una subversión*. Trad. Isabel Sancho. Barcelona: Península, 1996, 51-2.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, Vol. I). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, 190-2.
- Cox, Carlos Manuel. “Lo que nos dijo Joaquín Edwards Bello”. In. *Libros y revistas*, 9, 1927, 1.

- Déotte, Jean-Louis. *Cosmétiques*. Simondon, Panofsky, Lyotard. La Plaine Saint-Denis: 2018.
- Déotte, Jean-Louis. "Situation: Les paradoxes de la commande artistique: Jochen Gerz". In: *Appareil*, 20, La Plaine Saint-Denis: 2018, 1-6.
- Derrida, Jacques. *La carte postale*. De Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion, 1980, 13-4.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée, 1993, 247-8.
- Didi-Huberman, Georges. *Soulèvements. Catalogue de l'exposition (2016- 2017) au Jeu de Paume, Concorde*. Pref. Marta Gili. Colaboraciones de Nicole Brenez, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Antonio Negri y Jacques Rancière. Paris: Jeu de Paume / Gallimard, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Levantes*. Trad. Edgard de Assis Carvalho et al. São Paulo, SESC, 2017; Ídem. *Sublevaciones*. Buenos Aires: MUNTREF, 2017.
- Doherty, Brigid. "'See: We Are All Neurasthenics!' or, The Trauma of Dada Montage". In: *Critical Inquiry*, 24.1, Chicago: 1997, 82-132. Disponible en: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448868>. Acceso el 20 oct. 2021.
- Edwards Bello, Joaquín. *Tres meses en Río de Janeiro*. Santiago de Chile. La Ilustración, 1911, 194-5.
- Edwards Bello, Joaquín. "Andrés Bello contra el movimiento de independencia". In: *Revista Chilena*, 110-1, jun.-jul, 1929, 606.
- Edwards Bello, Joaquín. "Memorias de El Inútil". In: *La Gaceta de Chile*, 1955, 8-10.
- Edwards Bello, Joaquín. *Mitópolis*. Introd. Alfonso Calderón. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1973, 42-4.
- Edwards, Jorge. *El inútil de la familia*. Santiago: Alfaguara, 2004.

- Edwards, Jacques. "El aviador dadá". In: *Grecia*. Sevilla, 38, 1919, 5.
- Edwards, Jacques. "Galería de espejos". In: *Grecia*. Sevilla, 20, 1919, 8.
- Edwards, Jacques et al. "Dada. Sociedad anónima". In: *Grecia*. Sevilla, 44, 1920, 5.
- Edwards, Jacques. "Aquel maldito tango". In: *Metamorfosis*, 1979, 32.
- Einstein, Carl. "Dictionnaire critique: Absolu": In: *Documents*, 3, 1929, 169-170
- Fondane, Benjamin. "Presentación de films puros (Homenaje a Victoria Ocampo)". In: *Síntesis*, 28, 1929, 9-20; Ídem. "Présentation de films purs". In. Carassou, Michel. (org.) *Écrits pour le cinéma*. Paris: Plasma, 1984, 82.
- Froese, Katrin. *Nietzsche, Heidegger, and Daoist Thought: Crossing Paths In-Between*. Albany: State University of New York Press, 2006.
- Hage, Emily. "Mise-en-page to Mise-en-scène: Intersecting Display Strategies in Dada Art Journals and Exhibitions." In: *Dada/Surrealism*, 21, Iowa: 2017, 1-24. Disponible en: <https://ir.uiowa.edu/dadasur/vol21/iss1/4/>. Acceso el 20 oct. 2021.
- Jullien, François. *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*. Paris: Seuil, 2007, 1682-3.
- Ludueña Romandini, Fabián. *Summa Cosmologiae*. Breve tratado (político) de inmortalidad. Buenos Aires: Miño & Dávila, 2020.
- Mistral, Gabriela. Noticias brasileiras. In: *El Tiempo*. Bogotá, 06 jul. 1941.
- Portus, Javier. *Metapintura*. Un viaje a la idea del arte en España. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2016.
- Ramos, Graciliano. "Pequena história da República". In: Ídem. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Martins, 1964, 163-4.
- Rasula, Jed. "Can a Virgin Microbe Have a History?: The Poisonous Gift of Dada". In. *Dada/Surrealism*, 23, Iowa: 2020, 1-14. Disponible en: <https://ir.uiowa.edu/dadasur/vol23/iss1/2/>. Acceso el 20 oct. 2021.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno. Las Iluminaciones. Carta del Vidente*. Trad. Raul G. Aguirre. Caracas: Monte Ávila, 1976, 17-8.

Rodríguez Carranza, Luz. “Usos de la Utopía”. In: Mattalia, Sonia et al. (eds.). *El viaje en la literatura hispanoamericana. El espíritu colombino*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008, 121-134.

Soichita, Victor. *The Self-Aware Image: An Insight into Early-Modern Meta-Painting*. Trad. Anne-Marie Glashen. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Stavrinaki, Maria. “The African Chair or the Charismatic Object”. In: *Grey Room*, 41, 2010, 88–110.

Stavrinaki, Maria. *Dada Presentism: An Essay on Art and History*. Trad. Daniela Ginsburg. Stanford: Stanford University Press, 2016; Rasula, Jed. *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Torres Rioseco, Arturo. *Expressão literária do Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1945, 352.

Tzara, Tristan. “Manifeste Dada 1918”. In: *Dada*, 3, 1917.

Tzara, Tristan. “Was ist Dada?”. In: *Der Dada*, 2, 1919.

Tzara, Tristan. “Dada est un microbe vierge”. In: *Dada*, 7, 1920, 7.

Tzara, Tristan. “Syllogisme colonial”. In: *Littérature*, 1921.

La diferencia de Antonio Candido

*The difference of Antonio
Candido*

Grínor Rojo

Professor Emérito da Universidad de Chile, fundador do Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA). Organizador do projeto editorial *Historia Crítica de la Literatura Chilena*, em cinco volumes. Publicou, entre outros, *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* (2009 – Prêmio Ensaio Casa de las Américas) e *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon. Vols I e II* (2012 - Prêmio Altazor).

Contato: grinorrojo@hotmail.es
Chile

Recebido em: 21 de abril de 2021

Aceito em: 22 de abril de 2021

PALABRAS CLAVE:

Historiografía literaria; Literatura
brasileña; Antonio Candido;
Modernismo brasileño.

KEYWORDS:

Literary
historiography; Brazilian
literature; Antonio Candido;
Brazilian Modernism.

Resumen: El pensamiento de Antonio Candido está permeado por una totalidad heterogénea, en la que se construye una historia de los empeños de una literatura periférica por llegar a constituir un sistema y una tradición. Esta literatura está definida en identidad, pero también en diferencia, dentro de los archivos de la "civilización". La historia de la literatura brasileña se erige desde las tradiciones centrales y occidentales y las domésticas. Además de señalar su aspecto humanista moderno a partir de esos conceptos, se releva el americanismo (o el brasileñismo) mesticista de Antonio Candido, creencia compartida por la gran mayoría de los intelectuales latinoamericanos del siglo XX. Lo apoya su inspiración hegeliana y marxista que reitera tanto la transitoriedad de la coherencia de una unidad, creando "un equilibrio inestable" de ese sistema epistemológico, como la disrupción e inconformismo que lo movilizan y la desconfianza en la doxa naturalizadora de cualquier clase que sea.

Abstract: The thought of Antonio Candido is permeated by an heterogeneous totality that builds a history of a peripheral literature's efforts to create its system and tradition. This literature is defined by its identity but also by its difference, inside the archives of "civilization". The History of Brazilian Literature stands from western centered and local traditions. Besides pointing Candido's modern humanistic aspect based on those concepts, we also highlight his mesticista Americanism (or his Brazilianism), embraced by most of 20th century Latin American intellectuals. His Hegelian and Marxist inspiration supports him and reiterates his belief in the transitoriness of any unity's coherence. This creates an "unstable balance" for this epistemological system, as well as the disruption and non-conformism that mobilize this Brazilian author in his distrust of the naturalizing doxa, whatever the kind of doxa.

Con una perspectiva historiográfica que difiere de las del dominicano Pedro Henríquez Ureña, el cubano José Antonio Portuondo, el también cubano José Juan Arrom, el chileno Cedomil Goic y los demás generacionistas y estructuralistas hispanoamericanos de las décadas del cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XX, perspectiva esa cuya a mí nada me cuesta calificar de sorprendente, estaba trabajando por aquellos mismos años el profesor brasileño Antonio Candido. Ostensible en su tesis para la obtención del título de “Livre-Docente de Literatura Brasileña”, de 1945, titulada *Introdução ao método crítico de Silvio Romero*, uno no puede menos que constatar que sus preocupaciones de fondo no diferían del antipositivismo de Henríquez Ureña y los demás generacionistas de este costado del mapa, aunque el camino que él escogió para resolverlas haya sido hartamente distinto. Rebeca Errázuriz, que ha tenido esa tesis en sus manos (o así me lo parece), asegura que Candido experimenta un gran viraje “a consecuencia de su redacción bajo la creciente influencia de sus lecturas de mediados de 1944 sobre T. S. Eliot y el new criticism” (Errázuriz, 2018, 16).

Como se sabe, todo esto desemboca en la *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, una obra clásica en dos volúmenes, que Candido terminó en el 57 y 58 y publicó en el 59, pero que había sido pergeñada en sus tanteos iniciales entre el 45 y el 51 y retomada en el 55, y en la que él se propuso exponer una comprensión de la historia literaria de su país que le disputara el territorio a quien había sido el objeto/sujeto de su tesis de Livre-Docencia, el positivista Romero, el que a no dudarlo ocupa en el Brasil un sitio de privilegio entre los estudiosos decimonónicos de la literatura con su *Historia da literatura brasileira*, en dos volúmenes. Me he referido al libro de Candido en otra parte, por lo que ahora me limitaré a reproducir aquí sólo algunos de

los comentarios que entonces me suscitó y a amplificar y profundizar ciertas observaciones que me parecen de importancia, mismas que intentan separar al brasileño de sus colegas en el lado hispánico de las Américas.

Candido se lamentó en 1962, en el prefacio a la segunda edición de su libro, del exagerado "interés por el método" con que los primeros reseñadores lo recibieron (Candido, 1981, I, 15), lo que los llevó a otorgarle a su introducción un espacio más generoso del que le dieron al cuerpo de la pesquisa. No era para lamentarse demasiado, pienso yo. No sólo porque esas precisiones tuyas merecían el interés que despertaron, sino porque no eran sólo de "método". En ellas Candido es uno de aquellos que se adelantan, durante este nuevo período en la historia de la teoría crítica latinoamericana, al encuentro de una salida al dilema entonces acuciante entre historia "interna" (estética) e historia "externa" (biográfica, social). Tampoco quiere decir esto que dicha problemática no hubiese sido abordada con antelación *de alguna manera*. Ella formó parte de las inquietudes de otros pensadores regionales, que ejecutaron su trabajo en épocas anteriores, destacadamente de las inquietudes de José Carlos Mariátegui cuando este se aboca al examen de la literatura peruana, advirtiéndole al lector que su trato con la literatura no es "extraestético", sino que su concepción estética "se unimisma, en la intimidad de mi [su] conciencia, con mis [sus] concepciones morales, políticas y religiosas, y que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente" (Mariátegui, 2007, 192-193). Dicho esto, lo cierto es que el abordaje de Candido da muestras de una amplitud de enfoque y de una riqueza de recursos que exceden a las que pudo esgrimir Mariátegui dos decenios antes, y que a mí me obligan a asignarle al enfoque que él elabora el estatus de un salto cualitativo.

Como el mismo Candido lo dice, son las circunstancias las que parecieran estar empujando a los teóricos literarios de aquellos años a una elección bien poco grata entre la “crítica no-literaria” y el “formalismo radical” (Candido, 1981, I, 35), esto es, a elegir entre el exteriorismo crítico sin sonrojos, o sea el biografismo y el sociologismo en sus versiones más toscas –las positivistas u otras...–, y el autonomismo carente de puertas y ventanas. Esto último es lo que él percibe en Afrânio Coutinho y demás seguidores brasileños de los neocríticos estadounidenses. ¿Cómo hurtarle el cuerpo a este dilema? Los seis apartados que constituyen la introducción a la *Formação...* procurarán responder.

En el primero, “Literatura como sistema”, Candido distingue entre “*manifestaciones literarias*” aisladas, de un lado, y “*literatura* propiamente dicha” (Candido, 1981, 23, el énfasis es suyo), del otro. Es decir que distingue entre las piezas singulares y la totalidad articulada dentro de la cual ellas ocupan un lugar determinado. Esa segunda sería la “literatura” sin más calificativos, la que se organiza en “sistemas”, habiendo definido él el sistema como el conjunto de las “obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase” (Candido, 1981, 35).

Ahora bien, la noción de sistema no es un descubrimiento de Antonio Candido, aunque él haya sido el primero en emplearla en América Latina. Su estreno se remonta a las propuestas de los últimos formalistas rusos, específicamente a las de Boris Tomachevski y Yuri Tinianov¹ y con mayor propiedad todavía a los trabajos del Círculo de Praga, por lo menos desde

1 Me refiero a la idea de Tynianov según la cual la obra literaria es un “sistema estético”, que es “más que la suma total de sus mecanismos”, y a la de Tomachevski, quien se refiere a “los continuos cambios de función estética de los mecanismos literarios”. (*Apud*. Erlich, 1981).

las tesis de 1929². Fueron los de Praga, sobre todo, los que, a partir de la lingüística saussureana y de la idea de la lengua como un sistema de coordenadas generales, que subyace a y posibilita las manifestaciones lingüísticas concretas, reformularon la idea de estructura que habían heredado de los formalistas rusos, en su mayor parte aquejada todavía por un quietismo improductivo (la excepción pudiera ser ahí Tynianov), abriéndole de este modo el camino al que bautizaron como “estructuralismo funcionalista”. Intentaban superar en esa forma la oposición entre sincronía y diacronía para dar carta blanca a una nueva historia literaria que estuviese en condiciones de conjugarlas, adentrándose con rigor en la complejidad dialéctica de los conjuntos, en sus quiebres y en la continuidad al interior de los quiebres.

En América Latina, y sin que esto signifique por mi parte una atribución de influencia acerca de la cual no poseo las pruebas que sería justificado pedirme y porque además se trata de cambios de orientación que no son

2 Las “tesis del 29” son una obra colectiva del Círculo Lingüístico de Praga y se redactaron como su contribución a las discusiones del Primer Congreso de Filólogos Eslavos, en octubre de 1929, en la capital checa, con una notoria influencia de Saussure, pero también con la que para los miembros del Círculo era su indispensable corrección. De mucho más tarde, con la satisfacción de la labor cumplida, es interesante traer a cuento aquí una conferencia de Jan Mukarovsky de 1946: “Es preciso explicar en primer lugar qué es lo que nuestra teoría del arte comprende bajo el término de estructura. La estructura suele ser definida como un conjunto, cuyas partes adquieren, entrando en ese conjunto, un carácter especial. Se suele decir: el conjunto es más que la suma de las partes de las que se compone. Pero desde el punto de vista del concepto de estructura esta definición es demasiado amplia, ya que incluye no sólo las estructuras en el sentido propio de la palabra, sino por ejemplo también las ‘formas’ (*Gestalten*), a las que se dedica la ‘psicología de las formas’. Por eso en el concepto de la estructura artística destacamos un rasgo más especial que la mera correlación del conjunto y las partes. Como característica específica de la estructura en el arte consideramos las relaciones mutuas entre sus componentes, relaciones dinámicas por su propia esencia. Según nuestra concepción puede ser considerado como estructura solamente aquel conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se remodela continuamente y cuya unidad se manifiesta como un conjunto de contradicciones dialécticas” (Mukarovsky, 1977, 157-158). Un buen conocedor latinoamericano del estructuralismo funcionalista checo es Roberto Fernández Retamar (1995).

el producto de iluminaciones mesiánicas y que afectan al cuerpo íntegro de la disciplina, no cabe duda de que los desplazamientos europeos coinciden con las propuestas de Candido. Ellos allá y Candido acá estaban tratando de enviar al patio de atrás el paradigma historiográfico positivista con una triple ventaja: la de la comprensión de cada uno de los períodos que se historiografiaban como una totalidad compuesta por totalidades heterogéneas, en la que cada uno de los sectores que la integran contribuye con lo suyo y participa del sentido del total, pero sin poner por eso en peligro aquello que lo hace distinto, respetándose por ende la lógica que es inherente al período. Y en cuanto al tercer beneficio, consiste este en que el respeto que el relato historiográfico debiera tener por el peso de la diferencia no tendría que constituirse en un obstáculo para el registro de la dinamicidad que se genera a causa de la confrontación de las partes. Me refiero con esto a una estrategia historiográfica que, *sin haber renunciado a la especificidad de su objeto y en sus propios términos*, examina los elementos funcionando al interior de un cierto período, primero entre ellos, en su red interna de relaciones –relaciones con los iguales que les son contemporáneos, o anteriores o posteriores–, y luego con otros externos, aunque pertenezcan a series disímiles, tanto literarias (genéricas, desde luego) como no literarias. En este último sentido, a las series políticas y sociales, por ejemplo.

Una red de relaciones hacia adentro y hacia afuera (interrelaciones más bien) involucra la existencia de “denominadores comunes”, y para el Candido de la introducción del 59 éstos o son las “características internas (lengua, temas, imágenes)”, compartidas por los varios agentes del sistema, o son los parejamente compartidos “elementos de naturaleza social y psíquica” (Candido, 1981, I, 23). Pienso yo que es muy posible que a Candido lo

haya inspirado, para efectuar estos distingos, el modelo bühleriano de la comunicación lingüística, tal vez a consecuencia de un encuentro suyo directo con la *Teoría del lenguaje* de Karl Bühler, que se había publicado en 1934 y que era a esas alturas moderadamente conocida en el mundo especializado iberoamericano.

En la medida en que desconoce la irreductibilidad de la barrera entre diacronía y soncronía, el sistema que así se configura no sólo no es estático, sino que da pie para hablar de una "tradición" sin la cual "no hay literatura como fenómeno de civilización" (Candido, 1981, I, 24). Es una idea que en un libro mío (Rojo, 2012) yo retrotraje a las de un autor cuyos escritos Candido conocía muy bien, puesto que había escrito sobre ellos en los años cuarenta. Es el angloamericano T. S. Eliot, en su "Tradition and the Individual Talent" (1917) y en otros de sus escritos de parecida intención, como los que ese poeta y ensayista dedicó a "La función social de la poesía" y a la "Poesía menor". Pero la alusión a la tradición queda en el pensamiento de Candido sin un desarrollo inmediato. Reaparecerá un poco después, lo que hará que coincidan entonces el conservador Eliot y el socialista Candido en el aprecio que ambos dispensan a la participación de las obras singulares dentro de un orden tradicional, el que, además de acogerlas, les confiere parte de su sentido.

Pero aún más interesante que esto es el modo en que Candido baja a tierra las proposiciones de Eliot, pues si este estaba pensando en la literatura metropolitana al brasileño lo preocupa, más ceñidamente, el proceso en cuyo curso una literatura periférica, que en su caso es la del Brasil, adquiere un carácter definido e incorporándose a la postre, como una rama estimable (como un "galho", que ya no es negligible o secundario), en el árbol mayor de la literatura occidental. Lo declara en el prefacio a la primera edición:

Comparada con las grandes, nuestra literatura es pobre y débil [...] Leídas [en general, las obras literarias] con discernimiento, reviven en nuestra experiencia, entregando en compensación la inteligencia y el sentimiento de las aventuras del espíritu. En este caso [el brasileño, que él investiga], el espíritu de Occidente, que busca una nueva morada en esta parte del mundo. (Candido, 1981, I, 10).

Por lo mismo, una literatura como es la de su país no nace completa, sino que se va completando a lo largo del tiempo con vistas al logro de su madurez y al cumplimiento, *entonces y sólo entonces*, de la promesa de la mencionada convergencia. Proceso de integración interna, según vemos, pero que es o va a ser, a la larga, el de una integración horizontal con la o las tradiciones metropolitanas de la misma familia.

Percibo yo aquí un alejamiento de Candido de la tutela de Eliot y una sintonía, no sé si *avant la lettre*, de su pensamiento con las tesis de los sociólogos y economistas latinoamericanos del desarrollismo y el dependentismo. Veinte años después de aparecida la introducción, en 1972, en “Literatura y subdesarrollo”, esa sintonía deja de ser conjetural y se torna manifiesta al hablar Candido ahí, expresamente, de “dependencia” e “interdependencia” (Rojo, 2018).

Pero, puesta en la década del cincuenta, aunque la afinidad ya estaba, la conexión tendencial no parece haberse establecido aún. Por eso, Roberto Schwarz ha escrito que la manera como sus intérpretes actuales debemos leer el concepto de “formación” en Candido tiene que mirar hacia atrás, relacionándolo más bien con el concepto homólogo que se encuentra en las obras de otros importantes ensayistas brasileños de los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta, los que, aunque lo hayan hecho desde disciplinas que

no eran la literatura, sino la antropología, la sociología, la economía, estaban aplicando al proceso de la edificación nacional axiomas de intelección de tipo evolutivo que eran muy similares. El crítico brasileño menciona a Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior y Celso Furtado (Schwarz, 1999, 17-18).

Esto quedó a la vista, por lo demás, en las rememoraciones que el propio Candido hizo en 1969, en el prefacio a la quinta edición del libro de Buarque de Holanda (la primera edición era de 1936), donde se explayaba acerca de los tres libros "claves" en el conocimiento del Brasil que antecedieron al suyo y que lo influenciaron: *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, y *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Junior (Candido, 1995). Comparto yo entonces la tesis de Schwarz, así como su asidero en las palabras del propio Candido, pero también aprovecho la ocasión para subrayar la plasticidad teórica de éste. Me refiero a su habilidad para combinar sin forzarlos el componente metropolitano (Eliot) con el latinoamericano periférico (el desarrollismo y la teoría de la dependencia) y finalmente lo mejor del ensayismo de su propio país (Freyre, Buarque de Holanda y Prado Junior).

Volviendo al campo de la literatura, si bien es cierto que a lo largo del trayecto que Candido recorre él puede detectar manifestaciones literarias de valor creciente, no encuentra todavía un sistema. El proceso de la construcción del sistema de la literatura brasileña se encuentra todavía en barbecho durante los tres siglos de historia que cubre su libro y, por lo tanto, el proceso de activación de una tradición permanece en el horizonte de lo que aún no es, pero debiera llegar a serlo en el futuro. Esto quiere decir que, aun cuando el

movimiento interno de la literatura brasileña, en el laborioso camino para su llegar a ser y a ser ella misma, se ha activado ya, él está aún en su “período formativo inicial” (Candido, 1981, I, 24), lo que se mantendrá sin cambios de envergadura desde los orígenes en el siglo XVI, hasta las academias neoclásicas del siglo XVIII. Va a ser entonces sólo a mediados del siglo XVIII cuando el proceso articulador se intensifique y acelere hasta adquirir su “plena nitidez en la primera mitad del XIX” (Candido, 1981, I, 25).

Punto de inflexión definitivo, en las décadas postreras del XIX, es la incorporación en el corpus canónico³ de la obra de excelencia universal de Joaquim Maria Machado de Assis. Todos los desarrollos a los que Candido les ha seguido la pista en la *Formação...* conducen a e incluso presagian la aparición del autor de las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a quien él no se refiere de una manera específica por la sencilla razón de que, cuando Machado se hace presente en la historia, el ciclo de la “formación” ha terminado:

En Machado, jÚntanse por un momento los dos procesos generales de nuestra literatura: la búsqueda de valores espirituales, en un plano universal, y el conocimiento del hombre y la sociedad locales. Un eje vertical y un eje horizontal, cuyas coordenadas delimitan, para el gran novelista, un espacio que ya no es más geográfico o social, sino simplemente humano. (Candido, 1981, II, 115).

3 En los ochenta y noventa, Walter Mignolo trabaja con una distinción que yo puedo retomar aquí para destacarla, pero también para refutarla: “Me gustaría partir del ámbito del habla y de la diversidad de sistemas de escritura en los que se enmarcan expresiones humanas complejas y en los que se establecen las condiciones para la existencia misma de interacciones semióticas. Me gustaría, en suma, pensar en el campo de estudio como un corpus de interacciones semióticas más que como un canon de obras literarias y ver a este último no como una alternativa sino como una subclase del primero. El canon, en otras palabras, es una parte del corpus y no su antítesis” (Mignolo, 1991, 223). La posibilidad que yo por mi parte sugiero consistiría en pensar el corpus como un canon: pensar en un *corpus canónico*, esto a partir de las nociones candidianas de sistema y tradición.

Con la entrada de Machado en escena, el "sistema" ya está completo, el ciclo de la "formación" ha concluido y la "tradicción" se ha echado a andar.

Puede así pensarse este libro de Candido al modo de una historia de los brasileños movilizadas por "su deseo de tener una literatura" (Candido, 1981, I, 25). O, como diríamos hoy, he aquí la historia de los brasileños metidos en el proceso de su llegar a convertirse en los propietarios, *ellos también y de la misma manera en que otros como ellos lo habían logrado antes en otras latitudes del planeta*, de un sistema de literatura. Ese sistema es el de la literatura nacional, a la que los ciudadanos de ese país (y los que no son los ciudadanos de ese país igualmente) pueden leer e interpretar como una socia distinta, pero valiosa y por ende paritaria, en el club de las literaturas semejantes producidas en países más poderosos⁴.

Dos conceptos generales, me atrevo a describirlos como dos convicciones, que acompañan la reflexión anterior, son los siguientes: i) la historia de una literatura periférica, la de cualquier literatura periférica (la historia de sus empeños por llegar a constituir un sistema y una tradición, por consiguiente) está sujeta a una evolución que es previsible de antemano y cuyo norte lo constituye su integración, *en identidad pero también en diferencia*, dentro de los archivos de la "civilización", que para Candido no son otros que los archivos de los emprendimientos humanos más estimables y con paradigmas que a su modo de ver hay que buscarlos en la historia de las metrópolis occidentales; y ii) la historia de la literatura brasileña (y

4 También en esto hay que recordar a Mariátegui y su dictamen según el cual el "la literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española [...] la lengua castellana, más o menos americanizada, es el lenguaje literario y el instrumento intelectual de esta nacionalidad cuyo trabajo de definición aún no ha concluido" (Mariátegui, 2007, 235). Crear entonces una nación de verdad, que los represente a todos, y, junto con ello, crear también, simultánea y dialécticamente, una literatura transversalmente representativa.

podría extenderse este juicio a la historia de la literatura latinoamericana en general) se ha ido haciendo, desde sus primeros vagidos, como una “síntesis de tradiciones universalistas [esto es, centrales y occidentales] y particularistas [domésticas]” (Candido, 1981, I, 23). El primero de estos dos conceptos (o convicciones) a mí me parece que pone en descubierto el humanismo moderno de este teórico y crítico, el que, al ponérselo en relación con la historia de la cultura europea, lo vincula con figuras tales como Goethe, Schiller, Valéry y Adorno, mientras que en la de la América Hispánica lo asocia con un Bello, un Rodó, un Henríquez Ureña o un Alfonso Reyes. Y en lo que toca a su americanismo (o a su brasileñismo) mesticista, que es el otro de sus presupuestos básicos y evidente contrapunto del anterior, se trata, como bien lo sabemos, de una creencia compartida por la gran mayoría de los intelectuales latinoamericanos del siglo XX y que es la respuesta que ellos le dan (para bien y para mal, habría que añadir) al “blanquismo” racista dominante en nuestra cultura del siglo anterior.

El tema del segundo apartado de la introducción es el “compromiso”, un paradero filosófico obligado en aquellos años indecisos, sobre todo después del Sartre de *¿Qué es la literatura?*, de 1948, a lo que se suma la circunstancia social y política brasileña, que también tiene más de algo que decir acerca de este punto (es el tiempo de la transición hacia el segundo mandato de Vargas, el que va a desembocar en su suicidio); y, además, porque la literatura de la que Candido se ocupa en la *Formação...* es ella misma una literatura comprometida, según él nos lo explica, inclusive en el caso aparentemente menos probable de los “madrigales” arcádicos neoclásicos (pienso, por mi lado, en la primera de las opciones nacionalistas con las que bromea Borges en “El escritor argentino y la tradición”, cuando escribe que “o ser argentino

es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara", (Borges, 2007, 324).

En este escenario, cual más cual menos, los escritores brasileños se proponen participar de una "toma de conciencia" (otro término sartreano marcado, que el mismo Candido entrecomilla) en cuanto al papel que a ellos les corresponde desempeñar en la magna empresa de la construcción nacional.

Pero ese nacionalismo no tiene por qué ser "alabado en abstracto", advierte Candido (1981, I, 27). Respecto de él en lo que sí vale la pena involucrarse es un balance objetivo de sus fracasos y sus éxitos. Para peor, acusa entonces que el universalismo neoclásico acarreó "cierta renuncia a la imaginación o cierta incapacidad de aplicarla debidamente [en otras palabras, estéticamente] a la representación de lo real"; y que el nacionalismo romántico comprometió "la universalidad de la obra, poniendo el ojo en lo pintoresco y en lo material bruto de la experiencia" (Ibíd.) Con todo, y por fortuna, en el Brasil, así como también en otros países de América Latina (piénsese solamente en el neoclasicismo de nuestro Andrés Bello, el apasionado del "orden", como lo llama Iván Jaksic con un justo oxímoron, (Jaksic, 2001) fue dialécticamente "auspicioso que el proceso de sistematización literaria se hubiese acentuado a partir de la fase neoclásica, beneficiándose de la concepción universal, rigor de forma, contención emocional que lo caracterizan. Gracias a esto, "persistió más conciencia estética de la que sería de esperar del atraso del medio y de la posterior indisciplina romántica" (Candido, 1981, I, 27). Vemos que la desconfianza en los desmadres emocionales, el temor a sus consecuencias disolventes, que es una de las características distintivas del trabajo teórico e historiográfico de Candido, emerge aquí sin disimulo.

Para mejor: Candido reconoce que la inmadurez romántica, a ratos provinciana, tuvo también su lado bueno, ya que le “dio a la literatura sentido histórico y excepcional poder comunicativo, tornándola en la lengua general de una sociedad en busca de autoconocimiento (Idem, 27-28). Partiendo de este diálogo, Candido intentará mostrar “el juego de esas fuerzas universal y nacional, técnica y emocional, que la plasmaron [a la literatura de su país] como una mezcla permanente de la tradición europea y de las descubiertas en el Brasil” (Idem, 28). Más importante aún es que la independencia de la literatura brasileña respecto de la portuguesa, en virtud de sus contenidos diferentes, que había sido la obsesión de los historiadores literarios anteriores, a Candido no lo preocupa demasiado porque entiende que ese es un dato de la causa; lo que a él le preocupa en realidad es “el inicio de una literatura [la brasileña] propiamente dicha, como fenómeno de civilización, no necesariamente diversa de la portuguesa” (Ibíd.).

Retomando ahora la tesis según la cual “el punto de vista histórico es uno de los modos legítimos de estudiar la literatura” (Ídem, 30), Candido explica en qué va a consistir el suyo, equidistante tanto del “esteticismo mal entendido”, el que en el extremo se rehúsa a historizar lo literario (el repliegue de la historia de la literatura entre los críticos estadounidenses y las demás tribus formalistas estaba a la sazón en la orden del día), como del viejo “método histórico”, que reducía la investigación literaria a un “episodio de la investigación sobre la sociedad” (Ibíd.).

Deviene esencial, por consiguiente, para el quehacer historiográfico-crítico de Candido, así como también para el quehacer historiográfico-crítico de quienes son como él, no confundir “formalismo” y “estética”. No aferrarse, como se aferran los formalistas, a “los elementos de la factura

como universo autónomo y suficiente”, creyendo que es en eso, y nada más que en eso, donde se aloja lo estético, habida cuenta de que también es de su incumbencia “el conocimiento de la realidad humana, psíquica y social, que anima a las obras y recibe del escritor la forma adecuada” (Ibíd.).

Visto lo anterior, el doble objetivo del autor de la *Formação...* consiste en “focalizar simultáneamente la obra como realidad propia y el contexto como sistema de obras” (30). En otras palabras: Candido quiere hacer, al mismo tiempo, una nueva historia literaria, como historia de la formación de un sistema de literatura, articulación progresiva en el tiempo de unos emisores con lo que se dice —tanto con la cosa dicha como con el decir mismo—, y unos receptores. Después de cierto punto, el sistema habrá dado su forma a una tradición. También de una nueva crítica literaria, obediente a esa misma lógica. En este costado del argumento, está pensando en una crítica que se ocupe del análisis “intrínseco” y “extrínseco” de las obras singulares, desechando por falso el alegato que incompatibiliza esas actividades. Filosóficamente, nos damos cuenta que la meditación de Candido es de inspiración hegeliana y marxista o filomarxista. Entiende Candido que

Es preciso sentir, a veces, que un autor o una obra pueden ser y no ser una sola cosa, siendo dos cosas opuestas simultáneamente —porque las obras vivas constituyen una tensión incesante entre los contrastes del espíritu y la sensibilidad— [...] la forma a través de la cual se manifiesta el contenido, configurando con él la expresión, es una tentativa más o menos feliz y duradera de equilibrio entre estos contrarios. (Candido, 1981, I, 31).

Después de todo, la realidad misma es siempre compleja y toda investigación intelectual “se efectúa por medio de simplificaciones, reducciones a lo elemental, a lo dominante, en perjuicio de la riqueza

infinita de los pormenores” (Ibíd.). La coherencia que se obtiene al cabo es transitoria, es la de “una unidad que sublima las dos etapas [la etapa de la propuesta y la de la contradicción] en un equilibrio inestable” (Ibíd.). Esta postura epistemológica, bosquejada aquí con dos o tres brochazos, obtiene su inspiración en Hegel y recibirá un tratamiento más amplio y refinado con posterioridad.

Estimo necesario incluir ahora un par de alcances adicionales. Primero, insistiré en que el dialectismo de Antonio Candido es real y se aproxima más a la dialéctica de Hegel y Marx, según él mismo lo indicó alguna vez de modo explícito, recordando sus años de estudiante en la Universidad de São Paulo y su primer contacto con Hegel en las clases del profesor Maugüe⁵, que al desconstruccionismo postestructuralista y postmoderno, como han sugerido algunos comentaristas poco atentos a las declaraciones de su comentado o demasiado dispuestos a aliviarlo (o a aliviarse ellos) de contaminaciones políticas peligrosas; y, segundo, que de su parte ese dialectismo no es en ese momento (ni lo será tampoco en el futuro) sólo una metodología de domicilio académico, y menos aún una estrategia retórica.

Dialécticamente es cómo en la conciencia del individuo Antonio Candido se da la experiencia, cualquier experiencia, de la literatura tanto como de la

5 “En el tercer año, en 1941, dió Hegel en los dos semestres, recomendando que leyésemos, además de sus obras, *El capital*, en los dieciséis volúmenes de la edición Costes, y haciendo uso de los *Cuadernos sobre la dialéctica de Hegel*, de Lenin, junto con la obra de Jean Wahl sobre la conciencia infeliz. Fue en ese curso que obtuve el único diez con Maugüe” (Apud. Pontes, 2001, 16-17). Por otra parte, debo mencionar también su franca adhesión al “método” seguido por Buarque de Holanda en *Raízes do Brasil*, cuando señala que éste, aprovechando, pero también superando el “criterio tipológico” de Max Weber, logra “una visión más comprensiva, basada parcialmente en posiciones de tipo hegeliano”. Y precisa poco después: “Para nosotros, hace treinta años [está escribiendo en 1968], *Raízes do Brasil* trajo elementos como estos, fundamentando una reflexión que fue de la máxima importancia. Sobre todo, porque su método descansa en un juego de oposiciones y contrastes que impide el dogmatismo y le abre camino a la meditación de tipo dialéctico” (Candido, 1995, 20).

sociedad y la historia, y así también es cómo él la piensa y nos da noticia de ella. Incluso, sospecho yo, antes de la intervención en sus argumentaciones de un andamio lógico externo, hegeliano o filohegeliano. Como lo señalé más arriba, las pruebas al respecto son numerosas y están en muchos textos suyos de los que no puedo ocuparme aquí en detalle. El hecho es que las afirmaciones rotundas, desprovistas de matices, las que muestran de parte de quienes las formulan su incapacidad para percatarse de que "hay siempre lugar para los dos lados de la cuestión", parecieran disgustarle a Antonio Candido tanto como las negaciones de esa misma índole. No obstante, confundir este radicalismo sensato, su antimaniqueísmo y su manejo inteligente de las oposiciones binarias⁶, con las liviandades postmodernas es ir mucho más lejos de lo que autorizan los límites de la interpretación.

El cuarto apartado de la introducción, "El terreno y las actitudes críticas", empieza identificando una trayectoria que en su opinión es válida para toda crítica, incluida la histórica, y que se mueve desde la "impresión" para llegar al "juicio" (Candido, 1981, I, 32), habiendo pasado por un tramo intermedio que es el privativo del crítico. Este último es el tramo donde se realiza el "trabajo constructivo de la investigación, la información, la exégesis" (Ibíd.). Resume: "un elemento perceptivo inicial, un elemento intelectual medio, un elemento voluntario final" (Ídem, 33).

Este programa operativo de Candido no difiere del que el mexicano Alfonso Reyes propusiera en 1941, en "Aristarco o anatomía de la crítica", y hacia atrás se relaciona muy bien con el del uruguayo José Enrique Rodó de 1909, el de

6 Juguetonamente, pero por eso con menos rigor, la operación dialéctica, como contraria al binarismo y maniqueísmo estructuralistas, reaparece en "A passagem do dois ao três. As limitações do método binario estruturalista e a análise literária" (Candido, 1974, 787-789).

las anotaciones metacríticas en los *Nuevos motivos de Proteo*. Como en el caso de algunas otras de las afinidades europeas que ya identifiqué —de Candido con el último formalismo ruso o con el funcionalismo checo—, tampoco en esta oportunidad me consta que él haya estado al corriente de lo dicho por los hispanoamericanos y no estoy por eso en condiciones de argumentar una influencia directa, aunque no me parece improbable, como tampoco me parece improbable algún conocimiento del trabajo de los rusos y los checos. Candido era un hombre atento a lo que en su *métier* estaba ocurriendo en el vecindario geográfico y aun más allá, y ello autoriza mi conjetura. Más probable sin embargo sería que todos ellos, los europeos, los hispanoamericanos y el brasileño se estuviesen abrevando en una fuente común, me refiero a la tradición de la crítica decimonónica que va de Saint-Beuve a Walter Pater, en la que los temas de la impresión y del juicio fueron constantemente debatidos, y a la que además se sumó, desde la década del veinte del siglo XIX, el reclamo de los “estudios literarios”, transformados en París, en la cátedra de Abel-François Villemain en La Sorbona, en una asignatura académica.

Enfrentada con el texto, la impresión del crítico representa, agrega Candido, “la dosis necesaria de arbitrio, que define su visión personal” (Candido, 1981, I, 32). Mientras que “Entre la impresión y el juicio, el trabajo paciente de elaboración, como una especie de molino, tritura la impresión, subdividiendo, filiendo, analizando, comparando, a fin de que el arbitrio se reduzca en beneficio de la objetividad y el juicio resulte aceptable para los lectores” (Ibíd.). De manera que el segundo tiempo del trabajo crítico es aquel durante el cual, gracias a la entrada en funciones de la labor disciplinaria de carácter académico, la particularidad idiosincrática de la pura impresión se redime, bañándose de generalidad y objetividad. Más aún: “la

crítica propiamente dicha consiste en ese trabajo analítico intermedio, pues los otros dos momentos son de naturaleza estética y ocurren necesariamente, aunque no siempre conscientemente, en cualquier lectura" (Ibíd.).

Desde lo particular estético no hemos movido hacia lo general epistémico y desde lo general epistémico —con esa ganancia ya adquirida—, estamos (o estaremos, eventualmente) de vuelta, una vez más, en lo particular estético. La doble naturaleza del juicio estético, personal y universal, general y particular, al modo de las meditaciones kantianas, anda por aquí sobrevolando, creo yo, aunque sin decidirse a aterrizar.

En cuanto a las "teorías" y las "actitudes", ellas se distinguen en la introducción según "la naturaleza del trabajo analítico, de los recursos y los puntos de vista utilizados" (Candido, 1981, I, 33). Ergo: i) "No hay crítica única, sino varios caminos"; ii) En el pasado, "el crítico cedió su lugar al sociólogo, al político, al médico, al psicoanalista"; y iii) Hoy, "el peligro viene del lado opuesto, de las pretensiones excesivas del formalismo, que importan, en casos extremos, una reducción de la obra a problemas de lenguaje" (Ibíd.). Susceptible de destacarse me parece a mí el último párrafo de este apartado porque contiene una visión sumaria de la historia crítica que Candido tiene detrás suyo:

La crítica de los siglos XIX y XX constituyó una gran aventura del espíritu, y esto fue posible gracias a la intervención de la filosofía y de la historia, que la liberaron de los gramáticos y de los retores. Si esta operación de salvación tuvo aspectos excesivos y acabó por comprometer su autonomía, fue ella la que la erigió en disciplina viva. El imperialismo formalista significaría, en una perspectiva amplia, un peligro de regreso, instalando de nuevo preocupaciones superadas, que la tornarían en realidad restringida, desligada de los intereses fundamentales del hombre. (Candido, 1981, I, 33).

En el quinto apartado distingue el joven Candido “varios niveles posibles de comprensión, según el ángulo en que nos situemos”. Ellos son: i) Los “factores externos” o “sociales”; ii) El factor “individual”; y iii) El “resultado, el *texto*, que contiene los factores anteriores y otros, específicos, que trascienden a aquellos y no se dejan reducir a ellos” (Ídem, 34, el subrayado es de Candido). La advertencia es que en un libro de historia literaria como es el suyo, “el crítico necesita referirse a estos tres órdenes de realidad al mismo tiempo” (Ibíd).

Con todo, para él la obra no deja de ser por eso “una realidad autónoma, cuyo valor está en la fórmula que emplea para plasmar elementos no literarios: impresiones, pasiones, ideas, hechos, acontecimientos, que son la materia prima del creador” (Ibíd.). Ese proceso de “plasmación” requiere de uno previo de “transfiguración”. En cuanto al creador, la autonomía que él le imprime a su trabajo depende de “la elocuencia del sentimiento, la penetración analítica, la fuerza de la observación, la disposición de las palabras, la selección y la invención de las imágenes; del juego de los elementos expresivos, cuya síntesis constituye su fisonomía [la de la obra], dejando lejos los puntos de partida no literarios” (Ibíd.).

Pero, como para el Candido dialéctico nada tiene un solo lado, esto no significa que “la comprensión de la obra prescindiera de la consideración de los elementos inicialmente no literarios [...] se puede ganar con el conocimiento de la realidad que sirvió de base” (Ídem, 35.). Así, si bien el conocimiento de los factores no literarios no es indispensable para la emoción estética, sí es o puede ser útil para el desempeño crítico. Pero el desempeño crítico debe saber realizar la “delicada operación” (Ídem, 36) de distinguir entre la cosa histórica y la cosa literaria o más bien, debe

imponerse a sí mismo el trabajo de determinar el cómo la una llega a ser la otra.

El apartado sexto y final de la introducción es el de los "Conceptos". Hace su aparición ahora la jerga técnica que Candido empleará con más frecuencia a lo largo de su libro, acompañada de un esclarecimiento del por qué y el cómo la emplea: "períodos", "generaciones", "temas", "influencias", "coherencia", "personalidad literaria", "estilo de época" son algunos de los términos escogidos y discutidos, lo que en sí mismo no tendría nada de especial si no fuera porque Candido, al integrarlos en su caja de herramientas, rehúye una vez más las aplicaciones restrictivas. Los períodos no le interesan como compartimentos estancos y sí como pulsiones del tiempo; la idea de generación le parece servicial, pero no va a aplicarla mecánicamente; los temas son para él recurrencias temáticas, constantes que se deslizan a través de generaciones sucesivas; las influencias le parecen siempre problemáticas, literales o metamorfoseadas, directas o indirectas, conscientes o inconscientes, etc. (podría decirse que está anticipando con esto, hasta cierto punto al menos, el remplazo de la noción de influencia por la posterior de intertextualidad); la personalidad literaria no es, o no es necesariamente, el perfil psicológico del autor (con lo que prefigura la noción de autor implícito); y el estilo de época no tiene por qué identificarse con las condiciones históricas de producción de la obra.

He ahí pues a Antonio Candido de Mello e Souza a los treinta y algo de años, habiendo entrado ya en la "segunda fase" de su trayectoria intelectual, cercano durante aquella época al marxismo, pero a un marxismo que para él no fue nunca, ni antes, como él mismo parece haberlo creído, ni menos aún entonces o después, una celda de clausura. Por el contrario, si hay algo

que Candido reivindica del pensamiento del autor de *El capital*, ello es su ímpetu disruptor, su inconformismo crítico, su desconfianza en la doxa naturalizadora de cualquier clase que ella sea.

Cuando los latinoamericanos dábamos palos de ciego, entre el generacionismo historiográfico y el estructuralismo crítico, el maestro brasileño nos estaba mostrando cómo era posible pensar criteriosamente, con independencia y profundidad. El uruguayo Ángel Rama, a quien tales novedades no se le escapaban, se dio cuenta y lo siguió. En Chile, donde andábamos todavía perdidos entre la “modernidad” de Wolfgang Kayser y la selva negra de Roman Ingarden en *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, estas buenas noticias nos llegaron muchísimo después.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. In: *Discusión. Obras completas*. Vol 1. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)* (1959), 2 vols., Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- Candido, Antonio. “A passagem do dois ao três. As limitações do método binário estruturalista e a análise literária” In: *Revista de História*, 100, 1974, 787-789. También en trad. de Margara Russotto. In: Russotto, M. y Martínez, A. (eds.), *Crítica radical*. Caracas: Ayacucho, 1991, 342-354.
- Candido, Antonio. *Crítica Radical* (eds. Russotto, Margara. y Martínez, Agustín.). Caracas: Ayacucho, 1991, 288-298.
- Candido, Antonio “Significado de *Raízes do Brasil*”. Prefácio In: Holanda, S. B., *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 9-21. También en trad. de Margara Russotto. In: Russotto, M. y Martínez, A. (eds.), *Crítica radical*. Caracas: Ayacucho, 1991, 288-299.
- Círculo de Praga. “Tesis del 29” In: *El círculo de Praga*, trad. del francés de Ana María Díaz y Nelson Osorio. Valparaíso: Universitarias de Valparaíso, s. f., 11-44.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism. History-Doctrine*. 3ª ed. New Haven y London: Yale University Press, 1981, 251 et sqq.
- Errázuriz Cruz, Rebeca. “Un crítico en formación: los primeros años de la crítica de Antonio Candido”. In: *Revista Chilena de Literatura*, 97, 2018.
- Fernández Retamar, Roberto. “A propósito del Círculo de Praga y nuestra literatura” (1972). In: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 1º ed. completa. Santa Fé de Bogotá: Caro y Cuervo, 1995, 60-73.
- Jaksic, Iván. *Andrés Bello, la pasión por el orden*. Santiago de Chile: Universitaria, 2001.
- Mariátegui, José Carlos. “El proceso de la literatura”. In: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Aníbal Quijano y Elizabeth Garrels (eds). Caracas: Ayacucho, 2007.

Mignolo, Walter. "Canon and Corpus. An Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations". In: *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 1, 1991.

Mukarovsky, Jan. "6". "Sobre el estructuralismo" In: *Escritos de estética y semiótica del arte*, trad. Anna Anthony-Vilová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, 157-158.

Pontes, Heloísa. "Entrevista com Antonio Candido". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 47, 2001, 5-30.

Rojo, Grínor. "El radicalismo dialéctico de Antonio Candido". In: *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*. Santiago de Chile: Lom, 2012, 145-180.

Rojo, Grínor. "Antonio Candido em diálogo com a teoria do desenvolvimento e a teoria da dependência", trad. de Roberto Schwarz. In: *Antonio Candido 100 años*. Fonseca, Maria Augusta y Schwarz, Roberto (eds). São Paulo: Editora 34, 2018, 153-167.

Schwarz, Roberto. "Sobre a *Formação da literatura brasileira*". In: *Seqüências brasileiras. Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras: 1999, 17-23.

Transcrítica: um experimento para João Gilberto Noll e Pedro Lemebel*

*Transcriticism: an experiment
for João Gilberto Noll and
Pedro Lemebel**

Luis Alberto Brandão

* O presente trabalho se vincula à pesquisa desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

Escritor, Professor titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Publicou *Chuva de letras* (2011), *Teorias do espaço literário* (2014) e *Canção de amor para João Gilberto Noll* (2019).

Contato: luisbra2014@gmail.com
Brasil

Recebido em: 25 de junho de 2021

Aceito em: 26 de junho de 2021

PALAVRAS-CHAVE:
João Gilberto Noll; Pedro
Lemebel; Crítica; Identidade;
Experimento

KEYWORDS: João Gilberto
Noll; Pedro Lemebel;
Criticism; Identity; Experiment

Resumo: Tomando como ponto de partida as obras e as figuras públicas do escritor brasileiro João Gilberto Noll e do escritor e artista multimídia chileno Pedro Lemebel, proponho um experimento de leitura, escrita e produção imagética no qual se explora a relação entre identidades em diversos níveis, incluindo identidades artísticas e nacionais (brasileira e chilena), e se formulam perguntas sobre as limitações e as possibilidades do próprio trabalho crítico.

Abstract: Taking as a starting point the works and public figures of Brazilian writer João Gilberto Noll and Chilean writer and multimedia artist Pedro Lemebel, I propose an experiment with reading, writing and image production in which to explore the relationship between identities at different levels, including artistic and national identities (Brazilian and Chilean), and ask about the limitations and possibilities of the critical work itself.

O que apresento aqui, agora, é um experimento de leitura, escrita e produção imagética. Os objetos dessa leitura-e-escrita-e-imagem são, principalmente, as obras e as figuras públicas do escritor brasileiro João Gilberto Noll e do escritor e artista multimídia chileno Pedro Lemebel. Mas também são objeto do experimento os conteúdos desses dois termos – brasileiro, chileno – e o que há de pressuposto, fantasmático, interrogativo (e mesmo indecível) em tais conteúdos. Na qualidade de experimento, o que apresento é um conjunto de perguntas sobre possibilidades e limitações das atividades de leitura-e-escrita-e-imagem, atividades entendidas como indissociáveis. Trata-se de um experimento em processo, do qual apresento aqui algumas partes. Vincula-se à pesquisa por mim desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

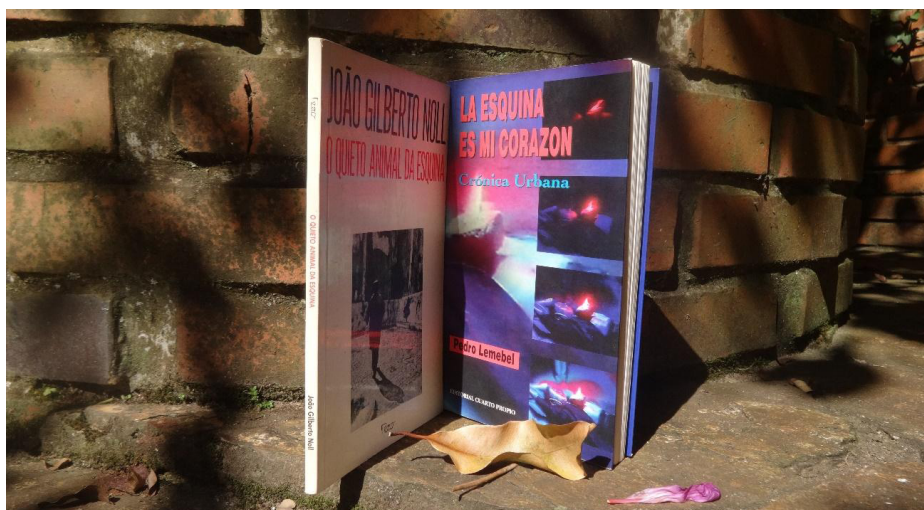


Figura 1: Imantações da rua
Fonte: Luis Alberto Brandão

CRÍTICA E INTENSIDADE

Intensa. A palavra intensa. A procura da palavra intensa. Procura que, num volteio desconcertante, mas muito comum no reino das palavras, se confunde com a busca pela intensidade da palavra. Busca pela pergunta sobre o que é intensidade, e sobre como ela se manifesta verbalmente. ¿Será que se equivalem, se confundem, ou será que se diferenciam, se dissociam estas duas buscas: pela palavra intensa e pela intensidade da palavra? Eis uma primeira pergunta para a crítica – a crítica literária, certamente; mas também, em acepção expandida, qualquer crítica, qualquer dizer analítico, especulativo, desdobrador, propositivo, voltado para um objeto, objetos de quaisquer naturezas.

Não importa o tipo de objeto, desde que nele haja intensidade. Estou sugerindo, assim, que todo objeto crítico é um objeto intenso. Objeto intenso – no sentido amplo de ser considerado digno de observação, isto é, algo reconhecido ou que se deseja reconhecer como objeto. Nesse sentido abrangente, a crítica é criadora de objetos. E tal criação é um dos componentes, ou níveis, da intensidade do objeto.

Entretanto, por mais que circunscreva e interrogue objetos necessariamente intensos – e é bom lembrar que, no caso da obra literária, a palavra é, por definição, sempre intensa –, ¿será que a crítica é em si uma experiência de intensidades? ¿Será que o gesto crítico de se voltar para a palavra intensa significa, em alguma medida, assumir a intensidade como qualidade da própria palavra crítica? ¿Será que a palavra crítica precisa ser, de algum modo, intensa? Se sim, ¿quais são os modos de intensidade possíveis – e, em certos contextos, desejáveis – para a crítica? ¿Será que, para ser intensa, toda crítica deveria ser metacrítica, deveria indagar sua própria força, sua própria

intensidade? Se não, ¿o que define uma crítica não intensa? ¿A trivialidade?
¿O uso de um método e de uma linguagem meramente convencionais? ¿O
uso da palavra que não indaga seu estatuto de palavra?



Figura 2: Imantações do exílio
Fonte: Luis Alberto Brandão

NOMES

Caixas. Muitas caixas. Caixas pesadas, que acreditamos – ou talvez acreditemos – conter livros, tão somente livros. Distribuamos pelo espaço da casa, por toda a casa, essas muitas caixas. Por aqui, Pedro, frente al ventanal.

No, Pedro, tan juntas no, que parecen ataúdes. Más al centro, João, como mesitas ratonas. Paradas, no, Laura; mejor acostadas o de medio lado, Davi, para separar los ambientes. Más arriba, Ana, más a la derecha; perdón, quise decir a la izquierda. ¿Estás cansado, Grínor? Descansemos un rato. ¿Quieres un café?

Así, cual abejerro zumbón, iba y venía por la casa emplumado con su estola de: Sí, Chile. No, Chile. Tal vez, Chile. A lo mejor, Chile. Sí, Brasil. No, Brasil. Tal vez, Brasil. A lo mejor, Brasil. Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Pedro João Laura Davi Ana Grínor Chile Brasil tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada entre las letras de esa persona que iluminaba toda la casa.

Os nomes e as caixas que os nomes transportam, que os nomes distribuem pelo espaço (caixas de livros, talvez; livros de literatura proibida, talvez), compõem a casa. Nomes e caixas de livros *são* verdadeiramente a casa: a nossa casa. Transfigurando nomes, livremente me apropriei de uma cena do romance *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel. Minha intenção é destacar a importância, para a crítica, de incansavelmente retomar as diversas e polêmicas questões concernentes à identidade – individual, coletiva, qualquer tipo de identidade. ¿O que cabe, o que pode caber em um nome? ¿O que diz o nome Pedro Lemebel, ou simplesmente Pedro, ou simplesmente João? ¿O que pode transitar em um nome, ou atravessá-lo?

ATRAVESSAMENTOS

Outras perguntas para a crítica: ¿será que ela não é sempre uma espécie de atravessamento de nomes? ¿Será que esse atravessamento pode ser explícito, provocador, realçador do indecidível que existe na relação entre nomes e identidades? ¿O que significam os nomes Chile e Brasil? ¿Não é fundamental, para a palavra crítica, suspeitar da autoevidência das identidades, sobretudo das macroidentidades, como é o caso das identidades nacionais, supostamente definidoras de outras identidades?

¿Será que, a partir dessa suspeita, a crítica pode se aventurar, se arriscar não apenas a nomear os muitos problemas de toda nomeação (inclusive a nomeação do próprio crítico), mas também tornar viáveis experiências em que tais problemas sejam compartilhados tanto em sua intensidade intelectual quanto em sua intensidade sensível, experiências como a que desejei realizar há pouco, citando nomes ao mesmo tempo tão concretos e tão vagos, tão familiares e tão desafiadores, e citando-os com o desejo de fazê-los vibrar?

¿A crítica não apenas dizendo, não somente discorrendo, e sim fazendo vivenciar o atravessamento dos nomes e das identidades?

Inventar objetos

Outra mais, mais outra pergunta para a crítica: ¿como inventar um objeto Pedro, um objeto João, um objeto Pedro-e-João?

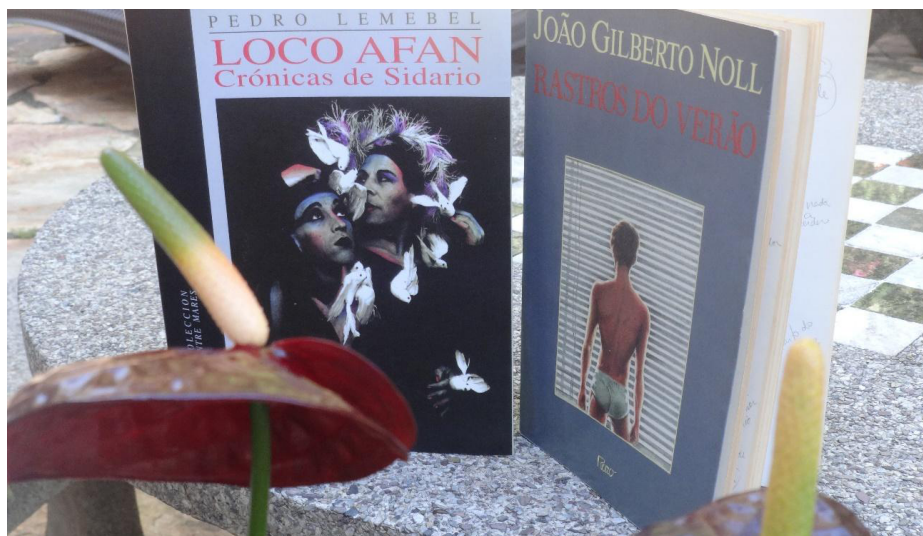


Figura 3: Imantações do corpo
Fonte: Luis Alberto Brandão

TRANSJOÃO, TRANSPEDRO

¿Quem é você, João? ¿Quem é você, Pedro? ¿Quem é você, João, Pedro, esse você que não dá para saber direito quem é, apesar de tantas páginas escritas, palavras ditas, imagens registradas? ¿Quem é você, Pedro, João, esse você que dá, sim, para saber exatamente quem é, com sua humanidade vigorosa, suas contradições expostas, ou expostas na medida precisa do talento de caminhar no limite entre exposição e ocultamento, entre espontaneidade e pose?

¿Em que consiste a sua intensidade, João? ¿A sua intensidade em si ou fora de si mesmo, de ser quem você é ou parece ser ou fantasia ser; em nós que dizemos a palavra João; em mim que murmuro, quase em silêncio, o seu nome de João?

¿Como é que você vibra, Pedro? ¿E faz vibrar e sabe muito bem fazer vibrar, de um jeito todo seu, o seu nome de Pedro; em nós que nos deixamos levar pelas muitas ressonâncias desse nome forte? ¿Como vibra forte em mim o nome Pedro que invento para mim mesmo, para que esse nome seja só meu, mesmo que seja de tantos para quem esse nome também é ímpar, único!

*

¿João em si, João de todos, meu João, João de ninguém, João nem João?

*

¿Pedro Pedro, Pedro todo Pedro, Pedro quase Pedro, Pedro anti-Pedro?

*

¿E quem é o João que se transmuta em Pedro? ¿E quem é o Pedro de João? Fundem-se João-e-Pedro, amam-se João-e-Pedro, lutam como dois meninos furiosos João-e-Pedro, e cheios de tesão e rancor e vertigem e pavor João-e-Pedro, arrasam-se e arrastam-se e resgatam-se e se salvam João-e-Pedro, pacificam-se e se embrutecem João-e-Pedro, enlouquecem e atingem a mais suprema e radical e insuportável lucidez João-e-Pedro.

SINS E NÃOS

Desdobrando a pergunta para a palavra crítica: ¿como inventar um objeto Pedro-e-João e, ao mesmo tempo, inventar um objeto Chile-e-Brasil?

*

As mãos vazias do João. O abanico rendado do Pedro. João melancólico. Trágico Pedro. Saltos altos do Pedro. Pés descalços do João. E tudo ao contrário. ¿Qual é o não-Pedro que é você, João? ¿E você, hein Pedro, de que jeito você se revela um desJoão? Pedro extravagante. João monocórdico. Brilhos do Pedro. Roupas puídas do João. O corpo de João-e-Pedro como um cão. O corpo de João-e-Pedro como um cão sem dono, um cão sem plumas, cão que nem é cão. Ou um corpo múltiplo, mutante, de plumas improváveis, absurdas. A vedete. O mendigo. A vedete-o-mendigo-ambos-atores-atrizes. Cores berrantes do Pedro, invisíveis de tão visíveis. João sem cores, visível de tanta invisibilidade.

Na face de Pedro, marcas profundas. João e seu rosto atônito, quase inexpressivo. Pedro-e-João de semblantes fartamente perplexos, porque tudo se atravessa. João perambula, hesitante. Um Pedro militante, aguerrido explode. João perambula suas explosões e converte hesitação em verdade. Pedro explode tanto, tanto, tanto que as fagulhas se dissipam, partículas de certeza ficam à deriva, quase mansas.

*

Sim: João-e-Pedro lânguidos.

Não: João-e-Pedro sóbrios.

Sim-e-não: quase-João-quase-Pedro depauperados.

Nem-sim-nem-não: além-João-além-Pedro revigorados, vivos.

*

Ele e ele, um ele e outro ele.

Esse ele e aquele ele que é um-e-outro.

*

Ele-e-ele: vivos, sobrevivivos.

*

Vivíssimos, ultravivíssimos.

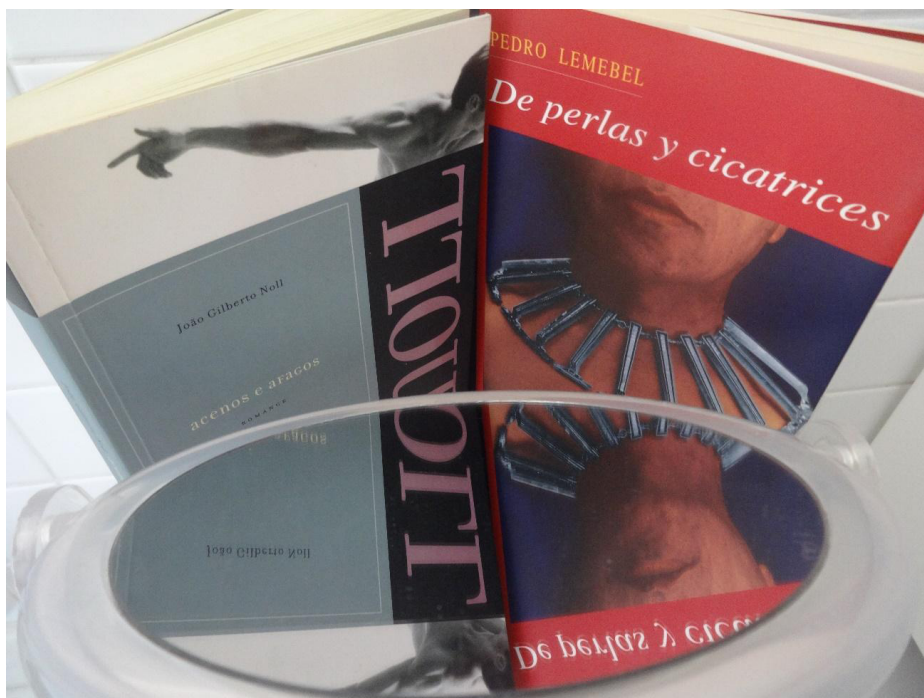


Figura 4: Imantações de dobras
Fonte: Luis Alberto Brandão

TRIBALIZAR O DESEJO

Fundir-se no pantanoso anonimato coletivo.

LÍNGUAS ESTRANHAS

O meu nome não. Com essa frase se inicia o romance *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. Afirmar, negando, “o meu nome não”, não é apenas fazer a escolha por esconder meu nome. Meu nome é também não ter um nome. É ter qualquer nome. Ou um nome qualquer. Meu nome é também a negação de um nome, de todo e qualquer nome. Ambiguamente, *não* me nomeia. Eu me chamo a palavra não. Mas eu não me chamo palavra nenhuma, pura e simplesmente porque eu não me chamo. Por tudo isso, João pode ser o nome não de Pedro.

A fúria do corpo: com certeza poderia ser o título de um livro de Pedro Lemebel, ou de um de meus livros, quando me chamo Pedro. Com meu nome de Pedro eu escrevo aqui o meu livro de João. Assim, mais ou menos assim: O meu nome não. Vivemos nas ruas de um tempo onde dar nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo, palomita: nome de ninguém não. Me chame como quiser: La Tacones Lejanos, La Patas Negras, La Carmen Miranda, La Puente Cortado, La Tarántula, La Apocalíptica, La María Camaleon. Não que meu nome seja algum desses. Não sei de nada, ou quase nada, ou quase tudo desse nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. Sim, está bem assim, está ótimo assim: o meu nome não, o meu nome, esse nome de Pedro e João – é o que pode haver de mais instável nas ruas do nosso tempo.



Figura 5: Imantações de arrabaldes
Fonte: Luis Alberto Brandão

METADIZER

Mais outra pergunta para a crítica: ¿como fazer vir à tona a intensidade do atravessamento das línguas?

*

João. Não. ão, ão – esse som meio alucinado. Esse som tão redondo e voluptuoso. Quero ouvir você, Pedro Segundo Mardones Lemebel,

pronunciando esse som, tentando deixar vibrar a musculatura do rosto, tentando falar pelo nariz, pelas orelhas, pelos poros do corpo todo, esse som que para você parece impossível, parece não existir, quero ouvir esse ão ão soando em você plenamente, pronunciado com a boca cheia, com a boca de quem cai de boca, alguém faminto que cai de boca em um pedaço de pão, em uma fruta suculenta, em um prato de feijão, alguém caindo de boca no sexo de alguém irresistivelmente tesudo, com a boca gigante de um lobo de conto de fadas, uma boca se abrindo sem limites, querendo devorar tudo, uma boca de volúpia desmesurada, um bocão, infinitamente aberto, enlouquecidamente aberto, um bocão de pleno puro impuro incontrolável selvagem tesão.

*

¿A palavra crítica não deveria, também, saber rir? ¿Reconhecer a intensidade, a complexidade, as muitas ambivalências do riso? ¿Reconhecer o riso como uma experiência de deslocamento ou de suspensão – de referências, expectativas, códigos – e não ter pudor de fazer rir? Na contramão do caráter solene e distanciado frequentemente definidor da palavra crítica, ¿ela poderia ser risível?

*

Dizer. Contradizer. Metadizer. Transdizer.

ROTEIROS DE IMANTAÇÕES

| | | |
|-----------------------------------|---|---------------------------------|
| <i>Loco afán</i> | : | <i>Rastros do verão</i> |
| <i>Acenos e afagos</i> | : | <i>De perlas y cicatrices</i> |
| <i>Zanjón de la Aguada</i> | : | <i>Hotel Atlântico</i> |
| <i>O quieto animal da esquina</i> | : | <i>La esquina es mi corazón</i> |
| <i>Tengo miedo torero</i> | : | <i>Bandoleiros</i> |

PERPLEXIDADES

¿Qual é o nome de um país que sonha pouco?

*

Brasil que não há. Chile que não há. Brasil-e-Chile que não há.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón: crónica urbana*. 2ª. ed. Santiago: Cuarto Propio, 1997.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán: crónicas de sidario*. 2ª. ed. Santiago: LOM, 1997.
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*. Santiago: LOM, 1998.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix Barral, 2001.
- Lemebel, Pedro. *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral, 2003.
- Noll, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- Noll, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- Noll, João Gilberto. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- Noll, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- Noll, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Diálogos entre la
novela chilena y
brasileña actual:
una lectura de
*De mim já nem se
lembra* y *Chilean
Electric*

*Dialogues between Chilean and
Brazilian contemporary novel:
A lecture on De mim já nem se
lembra and Chilean Electric*

Matías Rebolledo

Professor de Literatura na Universidad de Chile. Autor de "Representación de la violencia y la marginalidad en el discurso de *Cidade de Deus*" (2015) e " 'Eles eram muitos cavalos' y las búsquedas del realismo actual" (2018).
Contato: majorebo@u.uchile.cl
Chile

Recebido em: 02 de julho de 2021

Aceito em: 05 de julho de 2021

PALABRAS CLAVE:

Novela brasileña; Novela chilena; Identidad; Indicialidad; Autoficción.

KEYWORDS: Brazilian novel; Chilean novel; Identity; Indexicality; Autofiction.

Resumen: En este artículo se presenta una mirada comparativa y crítica sobre algunas de las directrices que siguen la narrativa chilena y brasileña actual (así como en general del Cono Sur), a través del análisis particular de dos novelas breves, *De mim já nem se lembra* (2007, revisada y ampliada en 2016), del brasileño Luiz Ruffato, y *Chilean Electric* (2015), de la autora chilena Nona Fernández. En ellas se analizarán aspectos formales y temáticos que configuran propuestas tan estéticas como políticas, y que se vinculan con diferentes escrituras contemporáneas. En particular, se discutirán dimensiones como las nuevas modalidades del realismo y la representación (realismo indicial), los límites/diálogos entre memoria, historia y ficción (autoficción), y la posible recuperación (ficcional) del sujeto en tanto subjetividad e identidad.

Abstract: This article presents a comparative critical view of some directions taken by Brazilian and Chilean contemporary fiction (in the context of the Southern Cone as a whole), through the interpretation of two novellas, namely *De mim já nem se lembra* (2007, revised and expanded in 2016) by Luiz Ruffato, and *Chilean Electric* (2015) by Nona Fernández. I analyze formal and thematic aspects of these novellas that convey aesthetic and political stances, establishing links to other contemporary narratives. Specifically, I discuss elements pertaining to new forms of Realism and Representation (indexal realism), the limits and intermingling of Memory, History, and Fiction (Autofiction) and the possibility of the Fictional Recovery of the Self, both as subjectivity and identity.

Existe un relativo consenso en cuanto a que uno de los rasgos más evidentes de las escrituras actuales es su heterogeneidad y falta –al menos aparente– de una ‘ideología estética’ representativa. Por eso, me parece tan imposibles como infructuosas propuestas como los ordenamientos a la Goic, en Chile, o José Veríssimo en Brasil. Lo único que podemos encontrar son problemas y preguntas, y desde esas preguntas, búsquedas que son lo que proponen en su diversidad gran parte de escrituras más críticas y propositivas en la actualidad. Desde ese mismo punto de vista, en este breve artículo sería imposible (y pretencioso) proponer un mapeamiento de dichas producciones. Lo que se busca acá es más bien un acercamiento crítico, un esbozo teórico sobre miradas, sobre propuestas en la literatura brasileña y chilena actual, trabajando comparativamente con dos novelas muy actuales, particularmente breves, relativamente experimentales y bastante diferentes entre sí, que pueden iluminar algunas de estas directrices actuales. En particular, quiero traer algunas de las miradas críticas con que se han estudiado las novelas actuales en Brasil y que en Chile solo se han abordado tangencialmente, y en el sentido inverso también. Quiero traer esa mirada crítica, pues, para dar una lectura conjunta a estas novelas, sobre todo en una dimensión más bien pragmática: ¿dónde se sitúan estos textos?, ¿cuáles son sus efectos pretendidos, y por qué?

Partimos situándonos en algunas propuestas narrativas de las últimas dos décadas que, aunque estilísticamente muy diversas, se caracterizan por lo que podría ser una extraña hibridación entre la experimentación formal vanguardista y particularmente postmoderna, con el proyecto realista clásico. Estas propuestas han sido discutidas bajo el concepto paraguas de “nuevos realismos”, para designar a escrituras que se centran en el problema

crítico de la representación y los límites formales de la literatura. Luiz Ruffato, de hecho, puede ser considerado una de las figuras emblemáticas de estas narrativas, pues ha sostenido un proyecto estético planteado desde un principio como una búsqueda, trazando una línea ética con las narrativas realistas y naturalistas del XIX, preguntándose por los modos en que la novela podría comunicar la experiencia actual, con la misma eficiencia que la novela realista del XIX intentó representar (y, de paso, intervenir en) las condiciones sociales e históricas de la época del capitalismo industrial.

El realismo idiota de Speranza (2015), el re-realismo y desrealismo de Delgado (2015), el realismo despiadado de Cordeiro (2012) el realismo ostensivo e inverosímil de Horne (2011), etc., muestran la diversidad de perspectivas con que se ha planteado el problema, y el obsesivo intento por domeñar un problema complejo a través de la nomenclatura. Yo no quiero detenerme en la crítica de la crítica, ni el inabarcable problema del realismo, sino ver de qué modo algunas de estas perspectivas críticas, que han sido muy fructíferas para explicar y analizar algunos de los problemas centrales, especialmente de la narrativa brasileña y argentina, permiten trazar vasos comunicantes entre las dos series literarias acá estudiadas. A mi juicio, este punto de comparación entre ambas literaturas no solo es válido, sino que necesario, y nos permite ver más continuidades que rupturas en este heterogéneo panorama. Hay, de hecho, diversos núcleos temáticos e histórico-políticos que fundamentan esta comparación: la experiencia traumática de la dictadura, la neoliberalización extrema de las 'transiciones' y la consecuente descomposición de las estructuras identitarias o la reestructuración del sistema de los afectos, así como la recuperación de la memoria silenciada y la corrosión de la historia oficial, en particular desde

la experiencia traumática de las dictaduras, por dar solo algunos ejemplos. Aparece en los textos actuales una urgencia por retomar la realidad histórica y la experiencia actual, entendiendo que la realidad nunca podrá ser percibida ni comunicada directamente¹, y de esta manera la literatura se instala como una posibilidad de, al menos, significar esa evanescencia, de responder, con *urgencia*, a esa realidad inmediata².

Me interesa rescatar, en este breve artículo, dos aspectos centrales en esta búsqueda: la incorporación en la novela de elementos tomados de la 'realidad', de la materialidad factual: documentos, cartas, fotos, como si la realidad se quisiera enquistar a la ficción; y, en segundo lugar, el intento de recuperación de la subjetividad del *otro* (el hermano, en la novela de Ruffato; la abuela, en la de Fernández), como un intento de preguntarse por la propia identidad, en un momento marcado por la desintegración del sujeto unitario; dicho sea de paso, este último aspecto me parece de una considerable amplitud y complejidad, y solo lo puedo trabajar acá a modo de propuesta e hipótesis.

Como señalaba en un principio, Luiz Ruffato debe considerarse un autor central, si es que no modélico, de las diversas propuestas de los realismos actuales, tanto por la radicalidad experimental de sus textos como por la conciencia autorial que pone en ellos. Y aun cuando no hagamos la

1 "O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente" (Schöllhammer, 2009, 10).

2 "[U]ma escrita que tem urgência, que realmente 'urge', que significa, segundo o *Aurelio*, que se faz sem demora, mas também que é *eminente*, que *insiste*, *obriga e impele*, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma. Ao mesmo tempo, trata-se de uma escrita que age para 'se vingar', o que também pode ser entendido, recuperando-se o sentido etimológico da palavra 'vingar', como uma escrita que *chega a, atinge* ou *alcança* seu alvo com eficiência" (Schöllhammer, 2009, 11).

pregunta específica sobre el realismo (que no se va a discutir en este trabajo, y que tanta polémica sigue generando), esta pregunta simplemente puede desplazarse a la tan antigua problemática entre realidad y representación, entre experiencia y escritura. Y en ese terreno el autor minero ha jugado precisamente a romper los duros esquemas de la novela burguesa del XIX, que mal que mal aún pesan en el corpus mayor de la literatura actual. Y no se trata del desprecio a esa novela, todo lo contrario. Se trata de volver a formularse la vieja pregunta: cómo puedo representar la experiencia – fragmentaria, fugaz, caótica, hipermedializada– contemporánea, *tal como* la novela decimonónica (la más crítica) lo hizo con la experiencia vigente en su tiempo, vinculada al desarrollo capitalista industrial y el ascenso social y político de la burguesía, junto a un estado constante de crisis y transformación política y tecnológica.

En sus últimas novelas³, sin embargo, pareciera haber un quiebre escritural en su propuesta, aunque yo lo leo desde el mismo proceso de búsqueda. Aparecen novelas más ‘simples’ y unitarias, con historias contadas por personajes comunes, casi anónimos, reales, que el autor asegura reproducir y, eventualmente, editar. Así, a partir de *De mim já nem se lembra* y las siguientes novelas, Ruffato parece cambiar radicalmente la fragmentariedad y la experimentación por las que fue reconocido en sus primeras novelas (particularmente *Eles eram muitos cavalos*), por una narrativa mucho más asequible, en un estilo directo y oralizado. En su “Explicação necessária” (el prólogo de *De mim...*, 9-22) el autor presenta el texto como la recopilación y

3 Me refiero a la novela aquí trabajada, además de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) y *Flores artificiais* (2014). Algunas de estas ideas están trabajadas con mayor profundidad en mi artículo “Afecto, efecto y realismo en las tres últimas novelas de Ruffato” (2020).

edición de las cartas que su hermano mayor supuesto, José Célio, mandó a su madre entre 1971, cuando emigra a São Paulo “en busca de oportunidades”, hasta 1978, cuando muere en un accidente camino a su hogar en Cataguases. “Luizinho” aparece como un personaje secundario en el trasfondo de las cartas, el Ruffato-autor aparece en esa explicação, en algunas notas al pie, y en un emotivo epílogo, presentado como una carta a su hermano. En la nota final del prólogo indica: “As cartas reproduzo-as integralmente, apenas atualizando e corrigindo a ortografia e muito raramente a pontuação” (22).

Aun siendo declarativamente una recopilación de cartas encontradas más un prólogo, apéndice y notas⁴, se presenta, sin embargo, como novela, lo que inmediatamente sitúa el estatuto óptico de la narración en la ficción. Y bien, puede que las cartas no sean *auténticas*, pero poseen una enorme carga de verdad, en una ficcionalidad muy cerca de romper sus propios límites⁵. Los hechos en ellas relatados son reales, así como el discurso autorial que las presenta, y claramente su disposición afectiva. Pero, a su vez, en ella vemos la historia de un migrante cualquiera, como un personaje más de sus anteriores novelas: vemos su llegada a la metrópolis (“Nunca tinha viajado tanto tempo dentro de um ônibus [...] A rodoviária é muito bonita.

4 Trabajo en este artículo con la versión definitiva de 2016, que considero definitiva. El texto apareció primero -sin pena ni gloria, habría que decir- como libro infanto-juvenil en 2007. En la de 2016 se presenta ya como novela ‘adulta’, y se le añade el prólogo y el epílogo.

5 Una confidencia, que solo puedo referir de palabra: en una conversación con una importante crítica brasileña, me contó la decepción que sufrieron, hasta sentirse traicionados, sus alumnos investigadores cuando se enteraron, por boca del mismo Ruffato, de que las cartas eran inventadas. Pero, argumenta el autor, las cartas son “iguales” a las que podría haber escrito su hermano, y todo lo que se cuenta en ellas es cierto. “Soy un novelista, cómo pueden esperar que todo lo que cuente sea verdad”. Mi lectura del texto no cambia ni un poco por el hecho de que las cartas nunca las escribiera su hermano; estoy leyendo una novela, no una recopilación epistolar.

Grande que só vendo”, 25-26)⁶, el incierto futuro y la *saudade* implicada en el proceso de desarraigo (“... e me deu uma coisa na garganta, medo de nunca mais voltar a ver a senhora, o pai, o Luizinho, a Lúcia, os meus amigos, a nossa casa”, 26); el deseo del imposible regreso (“... a sensação que fica é que nunca mais vou voltar. Isso é muito triste, porque aqui não é o meu lugar. Mas sinto que aí já não é o meu lugar”, 89)⁷, junto a la progresiva politización del hermano-personaje. El movimiento obrero, las desapariciones, las huelgas y la represión, se mencionan constantemente en las cartas⁸. Nos muestra la reorganización obrera luego de los años más duros de la dictadura, en un contexto de globalización incipiente y del ‘milagro económico’. El anclaje con la actualidad viene marcado por la penúltima carta, de febrero de 1978: “O negócio aqui está pegando fogo. O nosso primeiro de Maio vai ser uma demonstração de força da categoria” (126), que anuncia las huelgas generales de mayo del 78, de donde emerge Lula como líder obrero y político.

La novela de Nona, por su parte, forma parte de una serie en que juega tanto a exponerse como autora, cuanto a incorporar elementos de la historia reciente del país, donde ficción y ‘realidad’ reniegan a distinguirse⁹.

6 Fragmento n° 9 (“La madre”) de *Eles eran muitos cavalos*.

7 Varias de las historias de los dos primeros tomos de *Inferno provisório*.

8 Esta frase, de la carta de enero del 76, podría responder al epígrafe de *Eles eram...*, tomada del Salmo 82 (“Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios”): “As vezes, Deus me perdoe, chego a desconfiar se Deus existe mesmo. Porque às vezes eu fico pensando que se ele existe só protege os ricos” (101). Así dialoga constantemente este texto con sus novelas anteriores, que buscaron, uno, una reformulación del realismo para nuestro contexto, posmoderno si se quiere; dos, una ‘épica’ de la clase obrera, bajo la misma premisa.

9 Podemos citar aquí prácticamente toda su producción literaria, pero en particular las tres novelas publicadas por Alquimia: *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* y *Preguntas frecuentes* (2020), además de *Fuenzalida* (2012) y especialmente *La dimensión desconocida* (2016), aparecidas en Random House.

Dentro de la breve novela se incorporan también diversos elementos de la realidad, partiendo por el paratexto, donde aparece una cuenta de luz de la desaparecida Chilectra (ahora Enel) a su nombre, hasta la foto de su infancia en la Plaza de Armas, no solo descrita e incorporada a la narración, sino que incluida en el cuerpo del texto¹⁰. Todos los contenidos de esta breve novela, en que la voz narrativa se confunde con la autorial, se cruzan con los temas e imágenes que obsesivamente pueblan sus textos. E incorpora elementos ‘documentales’ que en ningún caso quieren ser marca de autenticidad, sino una forma de traer lo extratextual a la ficción, de convertir los fantasmas en letra, en imagen, como si la palabra no fuese suficiente.

Es una novela muy breve, pero difícil de resumir, en la medida en que no hay un argumento propiamente tal. En lo que me parece central de ella, el relato parte contando el recuerdo que alguna vez le contó su abuela sobre la llegada de la iluminación pública a Santiago, en la Plaza de Armas (por ende, relato sobre un recuerdo del relato de un recuerdo), marcado por un reiterativo “así me dijo”, que sirve de ‘marcador’ en el tejido. Esa historia sirve de base para recuperar la historia de su abuela, en parte, pero sobre todo su propia relación con ella, sostenida sobre la base de los relatos (memoriosos) de esta a su nieta. Siguiendo la novela, nos encontramos con algunos recuerdos aparentemente aleatorios de la narradora-autora, de su propia experiencia entre los cuatro y veinte años (los que llama “Cortocircuitos”); aleatorios, pero asumidos como posibles narraciones

Cabe destacar, a su vez, su obra teatral *Liceo de niñas* (2012), y su ensayo *Voyager* (2019), que, desde este punto de vista, forman un continuum con su narrativa.

10 Y, que, además, es citada en otras novelas, como una marca-indicio de la infancia indeleble, y que permite ir intersectando sus textos como emergencias de una sola gran escritura (así el personaje de Estrella, así el nombre -ya que no el personaje- Fuenzalida, etc.).

futuras a sus propios nietos: memorias indelebles que traspasarles, ocupando ella el lugar que ocupara su abuela, una posible Nona-abuela asumiendo esa conciencia subjetiva: dos subjetividades que se traslapan o se identifican, en su otredad, en tanto narradoras, contadoras de memorias¹¹. Se cruza además la novela con reflexiones personales, algunas más bien poéticas, otras trayendo esas historias a la experiencia actual: por ejemplo, todo ese relato de la llegada de la tecnología y la (así vivida) mágica iluminación del centro de Santiago, en que la noche se hace día (valga la imagen Ilustrada), va unida indefectiblemente con la historia de la venta de Chile a las grandes trasnacionales (en una modernización cosmética que siempre nos fue ajena), a la explotación e injusticia, y más tarde, a las desapariciones forzosas en dictadura. Y cierra la novela con reflexiones, emociones, sobre esa abuela que ahora solo es memoria y el relato que está escribiendo (el que leemos). Metaescritura, autorreflexión, memoria, historia, verdad, ficción y afectos se funden por retazos en esta brevísima novela¹².

Ambas novelas, por ende, establecen complejas relaciones con los elementos a los que se refieren. En tanto texto literario, en tanto novelas, suponen si no necesariamente clausurar, sí al menos poner entre paréntesis las condiciones de verdad¹³. Pero, a su vez, los contenidos relatados son, hasta cierto punto

11 "Podría contar algunas historias y heredarlas después a mis nietos en una pieza oscura [...] Pequeños cortocircuitos [...]. Lo que narraría a mis nietos sería una selección de recuerdos emblemáticos de mi paso por la plaza de armas [...]" (45).

12 La novela está cruzada por la metaescritura, y más aún, con la marca indicial de esa escritura: la escritura en la Remington. Hacia el final de esta leemos (el cambio de grafía es intencional): "Escribo en la Remington de mi abuela. Las teclas se sienten oxidadas y tiesas al contacto de mis dedos [...] Pienso en un título para la escena que escribiré. Uno que contenga y dé sentido a las imágenes que cruzan el relato. "Chilean Electric" se me viene a la cabeza [...]" (94).

13 Me refiero, claro, a una visión algo trasnochada pero aún útil del pragmatismo.

(¿hasta qué punto?), verdaderos, en la misma medida en que un relato sobre la base de un recuerdo puede ser verdadero¹⁴. En tanto efecto pretendido en las novelas, propongo discutirlo críticamente a través de lo que Schøllhammer (2012) llama realismo indicial. El crítico toma la definición del signo de Peirce para referirse a la relación indicial del texto con sus referentes. Reconocido el vínculo interrumpido entre el lenguaje y la realidad, las literaturas actuales retomarían la conciencia de esa distancia para construir de alguna manera un nuevo vínculo. De ahí que aparezca vaciada de sentido la relación simbólica y resurja con fuerza la relación inidicial, suponiendo que la relación entre el índice y el objeto al que refiere no es de semejanza (ícono) ni arbitrario (símbolo), sino que señala una relación de continuidad, una marca o efecto de la cosa dentro del signo; el signo es de alguna manera un ‘testimonio’ del objeto. De este modo, se trata de traer la presencia de lo real al texto, aunque sea en un nivel –contradictoriamente– simbólico. El texto literario mantiene, en tanto discurso conformado por signos lingüísticos, su condición simbólica (y por ende, arbitraria y sujeta a la convención e interpretación), pero ante el vacío referencial, la escritura busca un tipo diferente de relación signica entre el texto y lo real; es entonces que se ‘cuelan’ dentro del texto literario abundantes marcas indexicales que abordan la relación con lo real de otro modo. Lo que muestran estos signos “não está fora deles mesmos, apenas referem-se à sua própria existência [...] fotos que não servem apenas para ilustrar o texto, mas, ao contrário, criam uma tensão que corrói os recursos

14 Es cierto, las cartas no las escribió José Célio, sino Luiz. O sea, es la enunciación del discurso la que se ficcionaliza, no necesariamente el contenido. ¿Habría cambiado la novela si esta dijera algo así como “cuando vivía en Sao Paulo, José Célio nos contaba que...”, y luego el exacto mismo contenido, solo que cambiando de 1° a 3° persona? Sí, en cuanto “efecto de verdad”, en cuanto performatividad de la novela. Pero en cuanto al contenido referenciado, no. Y no existirían las críticas medioinfantiles del “Ruffato nos engañó”.

narrativos convencionais e a relação equilibrada entre a história e a imagem” (Schøllhammer, 2012, 141). Las cartas, así, no pretenden ser un documento sino un índice de realidad en la novela de Ruffato. Por su parte, la inclusión de imágenes reales, en *Chilean Electric*, pero también del relato o descripción de imágenes, como el niño que pierde un ojo por un culatazo en la Plaza de Armas, o Ana González buscando a sus queridos desaparecidos, que forman parte de un inconsciente colectivo de la dictadura, por tanto del relato factual socialmente construido de esta, y que, de este modo, vectorizan la novela hacia la realidad histórica, hacia el trauma compartido, hacia una lectura que busca explícitamente tensionar esos límites con lo real, atrayéndolo (a través del documento, de la historia) y repeliéndolo (en su metaescritura, en su permanente incerteza). Es lo real que quiere enquistarse en el texto y que la literatura tensiona.

Ya que en la literatura no se puede obliterar el sistema simbólico del lenguaje, se trataría más bien de un ‘efecto de indicialidad’, que reemplazaría el ‘efecto de realidad’ del realismo clásico¹⁵. Claramente no hay que confundirlo con una especie de documentarismo. Lo autobiográfico, por ejemplo, se incorpora como juego, que confunde los niveles con lo ficticio, poniendo en tensión lo ‘biográfico’, lo que implica que lo indicial vale como una marca ficcional más, como un efecto.

15 Este ‘efecto de realidad’ lo estoy considerando de manera amplia, y no en el sentido limitado, no muy convincente, en que lo propone Barthes en el artículo del mismo nombre (1970), donde se apropia del concepto. Para este autor la ilusión referencial se crea por la abundancia de datos ‘inútiles’ que solo están allí porque existen, creando esa imagen de completitud de mundo que el realismo reclama. Esta ‘inutilidad’ de los datos se define por contraste a la funcionalidad de los elementos estructurales del relato. Esto es, el eje de verificabilidad de la utilidad de un elemento es su funcionalidad para el desarrollo de la historia. Este dispositivo retórico me parece efectivamente convincente como disparador de un cierto efecto pragmático, pero, a su vez, creo que es un elemento muy limitado, que no agota para nada las posibilidades del ‘efecto de realidad’ realista.

Lo biográfico, de hecho, es el elemento organizador de ambas novelas, pero con la lucidez de la fictivización inherente a esos relatos personales. Aquí vale la pena hacer un alcance a la noción de autoficción que podría servir, sino para explicar, sí al menos para reflexionar sobre estos textos. Aun cuando sigue siendo motivo de discusión crítica y teórica, se puede caracterizar la autoficción como un interregno entre lo autobiográfico (y su respectivo “pacto” referencial) y la novela (y su “pacto” ficcional; su “regla F” según Schmidt, su habla imaginaria, según Martínez, etc.). En *Ficción y Dicción*, por ejemplo, Genette (1993) sitúa a la autoficción como un nuevo pacto, entre un hablante que se compromete como autor real (como en la autobiografía), pero que, a su vez, compromete que lo relatado sea ficticio. Pero, ¿y si lo relatado no es *ficticio*, propiamente tal, sino que se incorpora en un texto (autodeclarado como) ficcional?; ¿qué pasa si el yo que habla como autor es real (el prólogo y las notas de Ruffato), pero lo que se ficcionaliza quebrando el pacto no es el yo que habla como autor, sino el yo que *me* habla (el hermano, la abuela)?

Me quedo, pues, con un par de ideas que permiten introducir (y desestabilizar) el concepto de autoficción en el contexto de estas novelas: una, desde la mirada de Phillippe Villain (2009), cuando plantea que tanto la ficción como el discurso “real” no pueden distinguirse tajantemente, en la medida en que son, en el fondo, dos maneras de expresar la experiencia de la imposibilidad de lo real; la autoficción haría de esta indistinción su campo de acción. La otra, del excelente texto de Julia Musitano (2016), que discute todas estas posturas, y plantea como hipótesis basal comprender la autoficción desde su inestabilidad, como una de las múltiples modalidades de las escrituras del yo, que se generan desde que un “yo se escribe” (109).

Plantea, también, que “en la autoficción, a diferencia de la autobiografía, hay una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; [...] es esto justamente lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida” (105). Esta hipótesis es particularmente válida para el relato disperso y hasta desordenado de *Chilean Electric*. Pero en ambas novelas, y particularmente en la de Ruffato, uno podría pensar incluso en una autoficción “de segundo grado”. El autor real escribe el prólogo de la novela, donde asegura haber encontrado y haber dejado intactas estas cartas. Esa ‘mentira’ podemos leerla en un código autoficcional muy tenue. Pero la novela consiste fundamentalmente en el discurso del hermano: Luiz, ‘travestido’ en el yo de su hermano, se autoficcionaliza en una enunciación *que no le corresponde*.

Ni verosímiles ni verdaderos, a secas: ficcionales, aunque no por ello menos auténticos. Así sucede cuando se relatan los acontecimientos históricos de la ceremonia de la luz, dando vida y cuerpo al vívido recuerdo de la abuela, testigo –dice– de aquel evento, pero quien, en realidad, había nacido veinticinco años después de dicha ceremonia (¿en quién *otro* se autoficcionaliza la abuela?). Dice más adelante la narradora, en una pregunta en que se cruzan la recuperación de la abuela, la metaescritura, y los límites entre verdad y ficción:

Me pregunto por qué mi abuela quiso contarme como un recuerdo un hecho en el que no participó. Sé tan bien como ella que los límites entre la realidad y la ficción son débiles y se esconden bajo la misma piel sintética de un caballo de palo¹⁶, pero en el juego no logro ver la luz del flash del

16 El caballo de palo es el representado por la foto incluida en el libro (ya que no en el texto), y referido en otras novelas de la autora. Cito la reflexión sobre el ombligo del caballo, ya que es el punto de articulación de la conciencia ficcional del texto: “Los caballos de la plaza no eran iguales a los caballos de

fotógrafo, no entiendo cuál es el punto al que debo mirar en esa escena inventada por ella para mí. (69).

Pregunta que debemos asumir como lectores: ¿y nosotros, hacia dónde tenemos que mirar en estos recuerdos que Nona, a imitación de su abuela, nos entrega?; ¿dónde está la escena inventada por Fernández para nosotros?

Es, pues, evidente que el punto de arranque de ambos relatos es, como el signo mismo, como el recuerdo, una ausencia: el hermano, la abuela, y las palabras que los componen giran en torno a ese centro vacío e inalcanzable, intentando recuperar a través de las palabras y sus actos una subjetividad perdida. Y ambas, a su vez, extienden, vía esa pérdida, una mirada traumática sobre lo real: la muerte del hermano lleva también a la dictadura y a la organización obrera como resistencia; las memorias de la abuela llevan a las memorias de la autora, que giran siempre en torno al trauma de la dictadura y la recuperación de una elidida infancia. Y ese trauma se despliega no como un testimonio, sino como una historia compartida con el lector, a través de estos efectos indiciales.

Las novelas, así, tensionan fuertemente los límites de lo ficcional y lo real. Aun sabiendo que las cartas no fueron escritas por su fallecido hermano, o que las historias de la abuela nunca sucedieron tal cual, el compromiso afectivo es tan real como las cartas que ‘podría haber escrito’ el hermano. El epílogo de la novela de Ruffato, de 2008, es una emotiva carta que termina con un “envelheci, envelhecemos todos... Menos você, que permanece

verdad. Nunca había visto un ombligo de caballo [...] pero en ese momento [el descubrir que estos no tenían] fue como una iluminación [...] No es que no supiera que eran falsos, de mentira, simplemente creo que los delgados límites entre la realidad y la ficción todavía no se definían claramente en mi mente” (47-48).

com 26 anos, ardendo inexoravelmente em minhas lembranças” (136), cuyo dolor no puede ser cuestionado en su autenticidad. O cuando, en las últimas páginas de *Chilean Electric*, Fernández hace esta enumeración, donde se cruza política, memoria y escritura:

Soy yo la que vengo del futuro y funciono como un contenedor de discursos y recuerdos ajenos [...] Yo, la que alguna vez vi el ojo ahorcado de un niño que ahora me mira. Yo, la que repite palabras que no son mías, pero que alguna vez aprendí encerrada en la soledad de mi pieza [...] Yo, la que copió todos los mensajes de auxilio que me fueron transmitidos [...]. (99-100).

Palabras escritas en la Remington de su abuela (el texto aquí expone su propia materialidad: la tipografía es de la máquina de escribir), que es “la herencia más preciada del oficio de mi abuela” (38). Solo por estampar las palabras en la página, la imagen de la abuela se hace indeleble y la (meta) escritura se vuelca a la ficción (“lo primero que escribí en esa máquina fue un cuento”, (39)).

Esa tensión que he venido trabajando nos permite abrir brevemente otra propuesta que el mismo Schøllhammer junto a otros críticos llaman “realismo afectivo” (que se relaciona, por supuesto, con el “giro afectivo” que se ha dado principalmente en las ciencias sociales, pero que ha calado fuerte en los estudios culturales y literarios hoy en día). Plantea que la literatura actual busca ser referencial sin necesariamente ser representativa o mimética, comprometida sin estar filiada ideológicamente, y apunta a intervenir en la realidad del receptor a partir de experiencias afectivas que, de este modo, trascienden la textualidad. La crisis de la representación va de la mano de la reorganización de los afectos. Ante esto, surgen propuestas como la de Hal Foster (principalmente en *El retorno de lo real*), de quien Schøllhammer

toma la idea de un ‘realismo del shock’, proponiendo un desplazamiento del realismo desde la representación hacia un evento de trauma –en términos lacanianos, como una fuerza de irrupción en el espectador. Las posibilidades de este realismo de los afectos son muchas:

Na prosa contemporânea o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso à procura do impacto cruel da palavra-corpo. (Schöllhammer, 2012, 139).

El encuentro con lo real se da por efectos performáticos de la escritura, que actúan agenciados por la expresión textual, en un nivel que el autor llama “no-hermenéutico”: “Os afetos expressam as potências em geral, e é nas obras de arte e na literatura em particular que atuam na produção social e ganham poderes fisiológicos, ontológicos e éticos” (Ídem, 140). En una extrema síntesis, se trata de la realidad de lo que el texto hace y no de lo que el texto representa. Ahora bien, esa diferenciación radical puede matizarse en el sentido de que es casi imposible desligarse del nivel referencial del lenguaje articulado, por lo que, a mi juicio, habría que pensar en cómo se produce dicho efecto performático-afectivo, junto a (y no a pesar de) la representación, en una interacción dialógica que ayuda a repensar las posibilidades de la representación, en vez de suprimirla.

Así, en ambas novelas podemos ver cómo la incorporación de elementos autobiográficos junto con el material histórico-referencial que lo enmarca (la migración, las dictaduras, los documentos históricos, la historia familiar), así como los aspectos materiales del lenguaje (las notas de *De mim...*; la

escritura en la máquina de la abuela, que ya no escribe la h, doblemente muda en *Chilean*) conducen hacia un reencuentro afectivo del lector con su propia historia, utilizando el trauma y la exposición de la memoria, para, tal vez, recuperar una nueva forma de profundidad y una historicidad *otra*¹⁷, a través de diégesis inconclusas que proponen, o intentan, una lectura afectiva precisamente entre los intersticios de los textos. Y así los afectos hacen política.

Por último, me interesa rescatar de ambas propuestas cómo, a través de los recursos antes descritos, se proponen reconstituir la imagen de este sujeto escindido, su (imposible) unicidad, a partir del ejercicio estético de la recuperación de una subjetividad *otra*, a la cual, sin embargo, ya es imposible llegar. Y entonces, tal vez, son estos mismos autores los que buscan re-constituirse como sujetos a través de una subjetividad que no es la suya, indicando el camino (afectivo) que nosotros lectores podríamos seguir, en este ejercicio que es tan estético como político. Parto de la idea de una de las características que recurrentemente se instala como central de la posmodernidad, que es la concepción de un sujeto escindido, fragmentado o diferido, que ha perdido sus determinaciones y que ya no puede, como en la modernidad, concebirse como unitario ni construirse a sí mismo en tanto identidad, con una subjetividad en crisis¹⁸; se trata, pues, de “la muerte del sujeto como tal –esto es, el fin de la mónada, del ego o del

17 Lo propongo como respuesta (posible) a algunas de las características propuestas por Fredric Jameson como definitorias de la postmodernidad: “... una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la ‘teoría’ contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada...” (Jameson, 2001, 25).

18 Como aparece en Jameson (2001 y 2002); el sujeto “hedonista” de Lipovetsky (“el Yo pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un ‘conjunto impreciso’”, 2002, 56); la caída del “sujeto solar” en Luiz Costa-Lima (2000), etc.

individuo burgués autónomo” (Jameson, 2001, 32), lo que se traduce, estéticamente, en “uma nova posição do sujeito marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto” (Schøllhammer, 2009, 31); esto trae como consecuencia, a su vez, “no sólo una liberación de la angustia sino también de todo tipo de sentimiento, al no estar ya presente un yo que siente” (Jameson, 2001, 33). El sujeto enajenado de principios del XX muta al sujeto fragmentado y deconstruido de finales del mismo siglo; la pérdida de las certezas que sustentaban la ideología moderna ha transformado a este sujeto supuestamente en plenitud de sus libertades en un sujeto atrapado en su propia falta de identidad, en su desmembramiento, inconsistencia y sin reconocimiento de su lugar dentro de una estructura más amplia.

Pero la imposibilidad de representar es también la imposibilidad de intervenir críticamente, de autodeterminarse como sujeto, abrazando la fragmentación identitaria. Por eso el sujeto se incorpora críticamente al discurso, nuevamente, como una posibilidad, como una búsqueda constructiva, ficcionalizándolo. Esto es muy claro en estas narrativas donde se rompen los límites con la ficción, integrando índices de identificación entre autor real y narrador, por ejemplo, en que mediante este proceso de ficcionalización la identidad real se convierte en un índice ficcional más. En tanto que “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’”, y que “la ‘subjetividad’ [...] es la capacidad del locutor de plantearse como ‘sujeto’” (Benveniste, 2004, 180), la disolución del sujeto podría entenderse como la imposibilidad de situarse como un *ego* que enuncia, de subjetivarse en el lenguaje. Pues bien, tanto en esta como en sus últimas

novelas, Ruffato pareciera querer elidirse como sujeto, como autor en tanto hablante: asume el discurso de *otros*, supuestamente reales. Y, sin embargo, es precisamente en estos donde más podemos comprender la subjetividad del autor en tanto hablante (que “no habla”). En su propia imposibilidad de autodeterminarse como un *ego* que enuncia, Ruffato habla desde un sujeto que se constituye como posible subjetividad en tanto discurso (literario). Por su parte, la ficción autorial en Nona Fernández, como vimos, es tal vez una de las marcas de su escritura. Nuevamente, su búsqueda identitaria pareciera estar marcada por imágenes o personajes obsesivamente recurrentes, como si entender o reconstruir ficcionalmente a ese otro recompusiera sus propios fragmentos. Me refero a su compañera Estrella González, hija del coronel González –jefe operativo del caso degollados–, centro vacío en torno al cual gira *Space Invaders* (y que vuelve a aparecer en otras novelas), o Andrés Valenzuela Morales, el CNI que confesó sus torturas, elaborado como un caleidoscopio en *La dimensión desconocida*; pero sobre todo la abuela de *Chilean Electric*, esa marca indeleble de la infancia, el afecto y el efecto: la escritura. Casi un sujeto metaescritural, lugar de origen de la escritura de Nona: [armando las guirnaldas de navidad, cada año] “Cada una de esas ampolletas es una historia de esas que me contaba para quedarme dormida. Cada una es un cuento o la huella de ese cuento” (62). La Remington de la abuela, como dije, aparece como materialidad en la novela, como la huella de esa abuela; es, también, el origen de la escritura: en ella escribe su primer cuento. Y a través de los “Cortocircuitos” asume simbólicamente el habla de la abuela, *se vuelve su voz*¹⁹.

19 Esta búsqueda de la subjetividad del *otro*, como modalidad autofictiva de la reconstitución identitaria, de la recuperación de la propia subjetividad perdida, es algo que, como señalé al principio de este texto,

¿Se construye una realidad referencial, o más bien la realidad es una excusa de los narradores para encontrar una verdad que no trasciende el texto?; o bien ¿es un otro el que se busca ‘tejer’ en el entramado textual, o es la propia voz como identidad? Mi lectura es que todas esas cosas se dan a la vez. O se pretenden, como gesto (existencialmente válido). El referente real, histórico, está siempre presente en estos textos, pero se hace cada vez más claro que más que ‘lo real’, de lo que se trata aquí es de sujetos en busca de una historia, escribiendo la memoria (¿yo-ificándose en la memoria de otro?). Es una autobúsqueda existencial a través de una historia externa. Satya Mohanty, en “*The Epistemic Status of Cultural Identity*”, propone una revaloración del concepto de identidad que lo libere tanto de los esencialismos de las políticas de identidad como del escepticismo posmoderno (que desestima la noción misma de identidad y la posibilidad de conocimiento objetivo), a través de una concepción cognitivista de la experiencia, entendiendo la(s) identidad(es) como maneras de obtener sentido de nuestras experiencias (“*Identities are theoretical constructions that enable us to read the world in specific ways*”, 43). En este sentido, estas novelas exploran en las posibilidades del sujeto para su reconstrucción identitaria, que aun siendo ajeno permite armar ciertas bases para una nueva autopercepción y confirmación identitaria que ya no se sostiene en una estabilidad esencial, pero no se disuelve en puro lenguaje tampoco.

En conclusión, si el sujeto es aquel que se manifiesta en el lenguaje y por el lenguaje; si las identidades son construcciones que nos permiten leer el

solo presento acá a modo de hipótesis y como borrador de un tema más amplio y complejo. Lo veo, en la literatura chilena, en casi todas las novelas de Nona Fernández, pero también en *Ruido y Taxidermia*, de Bisama, o *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna. En Brasil, es el tema fundamental de *Nove noites*, de Carvalho; *A resistência*, de Julián Fuks; *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera; de *O irmão alemão*, de Chico Buarque, solo por citar algunos ejemplos.

mundo; y, por otra parte, el sujeto moderno ha perdido su centralidad, estas novelas, en su aparente simpleza, me parece serían ejercicios radicales de la posible reconstitución de una subjetividad en tanto que hablante: un sujeto que *en el habla* es capaz de afirmarse y trascender las experiencias vividas. A través de un desplazamiento para nada inocente, ejercitan la posibilidad de (re)constituir la subjetividad perdida a partir del *otro* que habla en la voz vaciada del autor²⁰; ese otro al que ya no se puede llegar y que se convierte en la posibilidad –quizás traumática– de traer lo real al texto, en ese imposible encuentro intersubjetivo entre sujetos desplazados, desaparecidos, vaciados, y vueltos a construir, como relatos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. "El efecto de realidad". In VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 95-102.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. Vol. I. México D.F.: Siglo XXI, 2004.
- Cordeiro Gomes, Renato. "Por um realismo brutal e cruel". In Margato, Izabel y Renato Cordeiro Gomes. *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, 71-90.
- Costa Lima, Luiz. *Mimesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- Delgado, Sergio. "El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual". In: BOLETIN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 12, 2005, s/p.
- Fernández, Nona. *Chilean Electric*. Santiago: Alquimia, 2015.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 2001.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Jameson, Fredric. "Realismo afetivo: evocar realismo além da representação". In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 39, 2012, 129-148.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Mohanty, Satya. "The Epistemic Status of Cultural Identity". In: Moya, Paula M.L. y Michael R. Hames-García. *Reclaiming Identity. Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000, 29-66.

- Musitano, Julia. "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". In: *Acta Literaria*, 52, 2016, 103-123.
- Rebolledo, Matías. "Afecto, efecto y realismo en las tres últimas novelas de Ruffato". In: *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 61, 2020, 14 pp.
- Ruffato, Luiz. *De mim já nem se lembra*. 2ª edição revista, ampliada e definitiva. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- Schøllhammer, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota". In: *BOLETIN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, 2005, s/p.
- Vilain, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Paris: Grasset, Les Editions de la Transparence, 2009.

O cinema de Jorge Durán

The Jorge Durán's cinema

Romance policial:
el deber de
memoria y el cine
de género acerca
de la dictadura
chilena

*Romance policial: Memory's
Duty and Film Genre about the
Chilean dictatorship*

Ignacio del Valle Dávila

Professor adjunto de Cinema Latino-americano na Universidade Federal da Integração Latino-americana e professor permanente da pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. Publicou *Cámara en trance: el nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental* (2014).
Contato: elvalledeignacio@gmail.com
Brasil

Recebido em: 17 de junho de 2021
Aceito em: 23 de junho de 2021

PALABRAS CLAVE:

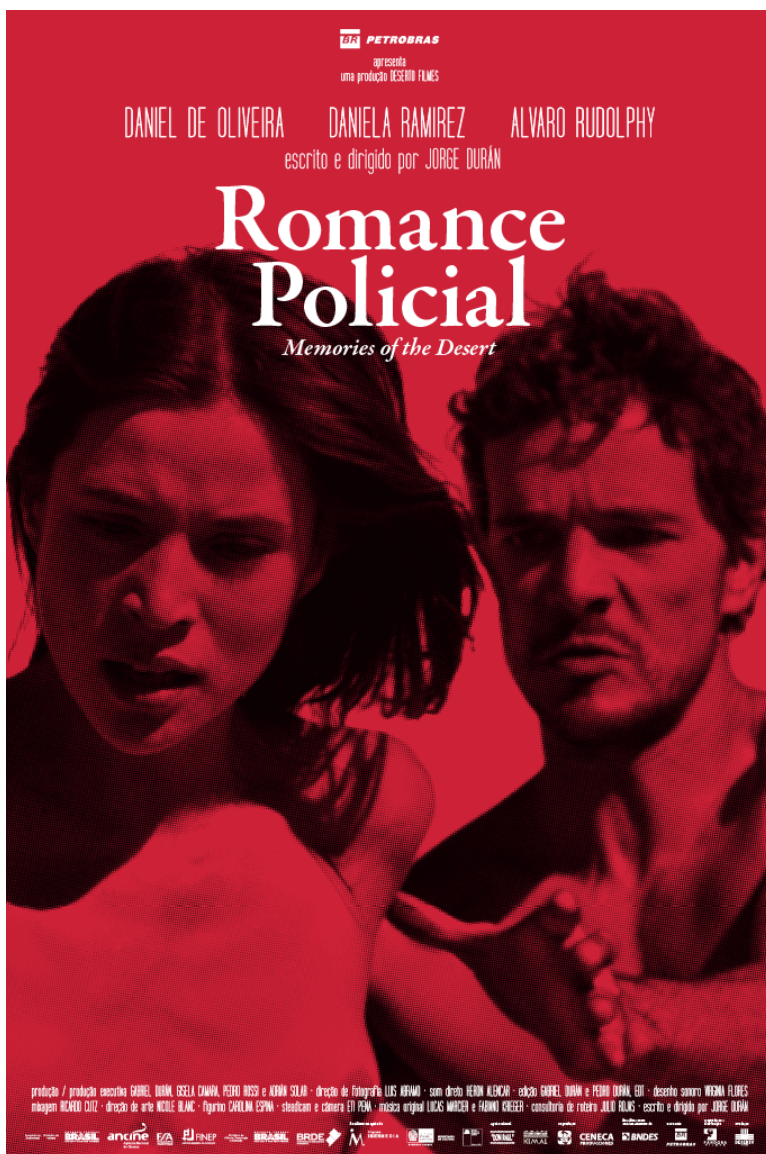
Dictadura; Orestes; Géneros cinematográficos; Conflicto central.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo estudiar la memoria de la dictadura chilena en la coproducción cinematográfica brasileño-chilena *Romance policial* (2015) del cineasta Jorge Durán. Mi hipótesis es que este largometraje de ficción, aunque no hace alusiones explícitas a la dictadura, puede ser interpretado como una relectura del mito de Orestes, donde la investigación de un parricidio funciona como una metáfora de la búsqueda de justicia ante los crímenes perpetrados por el régimen de Pinochet. Para ello, Durán utiliza los códigos del género policial, en una película que procura hacer llegar a un público masivo el imperativo moral del deber de memoria. Finalmente, analizaré las limitaciones que el principio narrativo del conflicto central y las convenciones de los géneros cinematográficos pueden significar para una reflexión profunda sobre el terrorismo de Estado y sus consecuencias en las sociedades contemporáneas de Brasil y Chile.

KEYWORDS: Dictatorship; Orestes; Film genres; Central conflict.

Abstract: This article aims to study the memory of Chilean dictatorship in Brazilian-Chilean film co-production *Romance policial* (2015), by filmmaker Jorge Durán. My hypothesis is that this fiction film, although with no explicit allusions to the dictatorship, can be interpreted as a re-reading of the myth of Orestes, where a parricide investigation functions as a metaphor for the search for justice faced to the crimes perpetrated by the Pinochet regime. To do so, Durán uses *thriller's* codes in a film that seeks to bring Memory's Duty moral imperative to a mass audience. I will analyze what the central conflict's narrative principle, as well as the conventions of the film's limitations mean for a profound reflection on the state of terrorism and its consequences in contemporary Brazilian and Chilean societies.

CARACOL, SÃO PAULO, N. 23, JAN./JUN. 2022
ROMANCE POLICIAL: EL DEBER DE MEMORIA Y
EL CINE DE GÉNERO ACERCA DE LA DICTADURA
CHILENA
IGNACIO DEL VALLE DÁVILA



Cartel del largometraje Romance policial (2015)
Fuente: Imagen cedida por el cineasta

INTRODUCCIÓN

El largometraje *Romance policial* (2015) significó el retorno cinematográfico a Chile del director Jorge Durán, después de más de cuarenta años de exilio en Brasil. Es también el primer film en el que el cineasta hizo alusiones a la dictadura de Pinochet desde que, en 1986, estrenó *A cor do seu destino*, la historia de un joven chileno expatriado en Brasil. El objetivo de este artículo es analizar las diferentes formas a través de las cuales que *Romance policial* elabora una reflexión sobre la memoria de la dictadura chilena, valiéndose para ello de las convenciones del cine policial y de una ambigüedad referencial que, sin nunca aludir explícitamente a ese pasado, siempre termina por evocarlo. En ese sentido, puede afirmarse que este largometraje, coproducido por Brasil y Chile, es un terreno fértil para las hibridaciones y préstamos entre las tradiciones cinematográficas de ambos países, en particular, por su manera de representar en la ficción un pasado traumático con elementos comunes en ambos países. Con el fin de comprender las formas sensibles de este ejercicio de memoria, comenzaré analizando los principales motivos de la película y su forma cinematográfica. A continuación, pondré en perspectiva *Romance policial* tratando de mostrar sus vínculos con el cine de género brasileño, para, por fin, debatir las potencialidades y limitaciones que tiene su apuesta formal en relación con el llamado deber de memoria.

LA ESPIRAL DE ORESTES

La historia de *Romance policial* es bastante sencilla, pero su descripción resulta necesaria para este análisis. Antonio, joven escritor brasileño va de vacaciones al desierto de Atacama, en busca de inspiración. Después de visitar Bolivia, llega a San Pedro de Atacama, haciendo autostop en la camioneta

de un hombre que procede de Salta. Una vez en la ciudad, el protagonista conoce a Florencia, la dueña de un establecimiento para turistas. Mientras visita los alrededores del pueblo, Antonio descubre el cadáver del hombre que lo había traído en su camioneta, huye asustado e intenta abandonar la localidad, pero la policía lo considera sospechoso de asesinato y le prohíbe salir de San Pedro. Mientras está siendo investigado, entabla un romance con Florencia y no tarda en descubrir que el hombre muerto era el padre de la joven, que ella fue amante del comisario de policía a cargo del caso y, finalmente, que cuando Florencia era niña perdió a su madre en extrañas circunstancias y el cuerpo fue enterrado en un lugar desconocido. En su intento por descubrir la verdad, Antonio enfrenta los silencios y mentiras de Florencia, que no quiere mirar hacia el pasado, pero las razones que llevaron a ambas muertes acaban por desvelarse.

Romance policial es una película con varias capas sucesivas articuladas entre sí, que pueden descorrerse como una serie de velos. Bajo las convenciones del cine policial, la trama recuerda poderosamente al mito de Orestes, transformado aquí en una joven chilena que, a través del parricidio, venga el asesinato de su madre a manos de su padre. La época y el género de los personajes cambia y también cambia el motivo del viaje, pues no es Orestes/Florencia quien regresa a Micenas/Atacama, sino su padre que va al encuentro de la hija y de la muerte. A pesar de ello, la estructura básica del mito no se altera. Como en *La Orestíada*, la muerte de uno de los padres inicia lo que podríamos llamar de círculo intergeneracional que se cierra con el ajusticiamiento del asesino a manos de su prole¹.

1 No se trata del único filme brasileño que adapta el mito de Orestes para reflexionar sobre una dictadura. En 2015 Rodrigo Siqueira estrenó *Orestes*, adaptación experimental de la tragedia de Esquilo que

El relato funciona recursivamente, estableciendo una lógica autorreferencial entre la trama y la narración. Al adentrarse en San Pedro de Atacama, el protagonista va descubriendo que las cosas no son lo que parecen. Por debajo del carácter apacible, exuberante e idílico de los paisajes se esconde una realidad perturbadora, de la misma manera que por debajo de la primera capa narrativa se esconden referencias al pasado reciente de Chile. La costumbre del padre –asesino y víctima– de dibujar espirales sirve como una metáfora de lo anterior: el relato, al igual que Antonio, se adentra en una espiral que lo lleva hacia el interior de las cosas. De la misma manera, las constantes alusiones a los volcanes chilenos sirven como una metáfora de ese descubrimiento gradual del trauma enterrado bajo la superficie. Bajo la capa de aparente tranquilidad, se esconde un poder destructivo en estado de latencia. Por ello Antonio afirma, al final: “Los recuerdos son como un volcán que explota dejando muerte y desolación. La memoria, como el tiempo es circular, siempre vuelve”.

Mi hipótesis es que la adaptación policíaca del mito de Orestes es una metáfora sobre los crímenes impunes de la dictadura chilena, es decir, un ejercicio de lo que suele denominarse el deber de memoria, entendido como el imperativo moral de recordar a las víctimas de los atropellos contra los derechos humanos, como una forma de evitar tanto el olvido de esos crímenes, como su repetición (Eric Sebares, 2008)². Como veremos a

conjuga testimonios, sesiones de psicodrama y performances para reflexionar sobre los crímenes de la dictadura y la actual violencia de la policía brasileña.

2 El deber de memoria al igual que la reflexión contemporánea sobre las relaciones entre memoria e historia ha estado en gran medida pautado por el estudio de la *Shoah* (Napolitano 2020, Eric Sebares, 2008). Se suele considerar como uno de los orígenes del deber de memoria el llamado de Theodor Adorno a orientar la acción y el pensamiento para Auschwitz nunca se repita (Eric Sebares 2008, 91).

continuación, a lo largo de *Romance policial* diferentes elementos en los diálogos y en las imágenes hacen referencia a la dictadura de Pinochet, a pesar de que la historia suceda en el presente de su producción, hacía 2014, y casi no haya menciones explícitas al régimen militar.

LA AMBIGÜEDAD REFERENCIAL

La opción por situar una historia sobre asesinatos y desapariciones en el desierto de Atacama parece por sí sola una alusión a la dictadura. El desierto chileno es uno de los lugares más emblemáticos de la represión, no solo por los Campamentos de Prisioneros Políticos de Pisagua y Chacabuco, sino también porque fue allí donde actuó con más violencia la Caravana de la Muerte, operación militar responsable por la ejecución de decenas de presos políticos a fines de 1973.

Muchas de las alusiones indirectas se entregan a partir de los diálogos. Martínez, el agente de policía, afirma hacia el final de la película que, a veces, la tortura puede ser efectiva, aludiendo así a una práctica tristemente común en la dictadura. A su vez, su ayudante se presenta como Romo, en una clara referencia a Osvaldo Romo, uno de los agentes más sanguinarios de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), la policía secreta de Pinochet. Martínez también afirma haber vivido en Brasil, lo que podría interpretarse como una referencia al entrenamiento en ese país de policías y militares chilenos en el marco de la Operación Cóndor. Por lo demás, Osvaldo Romo fue enviado por la dictadura chilena a Brasil en 1975, y solo fue deportado en 1992, lo que refuerza los paralelos entre Martínez y ese agente. Finalmente, al contarle a Antonio dónde se encuentran sus padres, Florencia le miente y le dice que se exiliaron en España durante la dictadura.

Se trata de la única vez en que el régimen militar chileno es explícitamente mencionado en todo el filme.

Si las alusiones verbales son bastante obvias, las referencias visuales se caracterizan por una mayor profundidad intertextual e intermedial. Las cruces de madera que aparecen en dos cementerios del desierto, al principio de la película, anticipan el conflicto central, pero también remiten de modo general al camposanto de Pisagua, cerca de donde los agentes de la dictadura inhumaron a 19 ejecutados políticos. Al final de la película, Antonio desentierra en una fosa ilegal los huesos de una mano de la madre de Florencia. La toma en plano picado de la escena recuerda la exhumación de los ejecutados de Pisagua, llevada a cabo en 1990, cuyas imágenes se encuentran entre las más conocidas y difundidas de la transición chilena (Imágenes 1 y 2). La acción de *Romance policial* se sitúa a cientos de kilómetros de ese centro de detención y en otro momento histórico; sin embargo, es perceptible que la imagen del cuerpo de una desaparecida emergiendo desde el fondo de una fosa ha transitado desde el documento fotográfico de 1990 hacia el filme de Durán. Estamos ante un proceso de reciclaje y reapropiación intermedial de una imagen emblemática de las violaciones a los derechos humanos en Chile, lo que le confiere una carga simbólica que va más allá de los límites de la trama policial. Por ello, la exhumación en *Romance policial* puede ser interpretada a partir de las reflexiones de Ana María Mauad sobre el origen y tránsito de las imágenes: “las imágenes se reciclan en el proceso continuo de producción de sentido, de ahí la posibilidad de que las imágenes como símbolos acampen en cuerpos diferentes y se vuelvan nuevas imágenes en nuevos procesos de simbolización” (Mauad, 2014, 115).



Figura 1: *Romance policial* (Jorge Durán, 2015)
Fuente: fotograma del filme



Figura 2: Exhumación en Pisagua, 1990
Fuente: fotograma del filme

De manera bastante más general, otras imágenes de *Romance policial* recuerdan algunos documentales de Patricio Guzmán. Los grandes planos generales del desierto de Atacama y las imágenes de los petroglifos precolombinos –emblemas del rastro, de la ruina, del vestigio humano– están presentes en *Nostalgia de la luz* (2010) que, al igual que *Romance policial*, tiene en el motivo del desaparecido uno de sus ejes temáticos. Sin embargo, se trata de una conexión que, en lo que respecta a las formas cinematográficas, se limita esencialmente a la repetición de paisajes similares. Bastante más precisa resulta la correspondencia entre la escena de la exhumación en *Romance policial* y el inicio de otro film de Guzmán, *Salvador Allende* (2004). Al comienzo de este último documental, vemos una mesa filmada en picado, sobre la que hay una serie de objetos que el director manipula con sus manos. La *voice over* de Guzmán afirma: “Esto es casi todo lo que queda de Salvador Allende, presidente de Chile en 1970”. Esos objetos que Guzmán define como “historia desperdigada”, son una billetera, un par de carnés, la banda presidencial y un reloj. En la película de Durán, durante la exhumación del cuerpo de la madre de Florencia, Antonio también descubre una billetera, que le entrega a la joven. Ella manosea, abre y registra el interior con curiosidad análoga a la de Guzmán. En ambos films, el mismo objeto cumple una función similar de vestigio aislado o, en palabras de Guzmán, de “historia desperdigada” (Imágenes 3 y 4).



Figura 3: *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004)

Fuente: Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad



Figura 4: *Romance policial* (Jorge Durán, 2015)

Fuente: fotograma del filme

Las alusiones se vuelven más explícitas en la primera de las escenas que explica cómo se produjo la muerte de la madre. La *voice over* de Antonio cuenta que el padre de Florencia formaba parte de una trama de contrabando de armas, pero fue traicionado por sus socios. El relato del escritor no menciona a ningún militar, pero vemos a cuatro hombres en la escena: el padre de Florencia, Martínez, un oficial del ejército y la espalda de un soldado. Los dos últimos aparecen en tres tomas cortas. En cambio, en la escena del asesinato de la madre no hay militares. El ejecutor de la muerte – que parece no haber sido premeditada– es el padre. De esa forma, al mismo tiempo que la brevísima imagen de los militares refuerza los nexos con la dictadura, en la resolución del conflicto central la conexión explícita entre la dictadura y la desaparición es negada. No se trata de un crimen político, sino del resultado secundario de una operación de contrabando. Como puede verse, las imágenes y los diálogos del filme refuerzan las conexiones simbólicas con los crímenes de la dictadura para, inmediatamente, negar ese vínculo en el terreno específico de la trama. A pesar de su obviedad, las referencias no salen nunca de la alusión implícita y de la metáfora.

Hay, además, cuestiones de orden cronológico que dificultan la asociación directa con el régimen militar, pensando en términos históricos y no metafóricos. Martínez ronda los 50 años, lo que significa que al término de la dictadura, en 1990, como mucho tendría 25 y difícilmente podría haber participado en la fase más represiva de la policía secreta. En segundo lugar, Florencia parece tener menos de 30 años y haber nacido, por lo tanto, a fines de los ochenta, lo que hace poco probable que sus padres se hayan

exiliado con ella. Incluso como mentira, la hipótesis del exilio es inverosímil³. Finalmente, en la escena del asesinato de la madre, Florencia tiene unos nueve años, lo que vuelve imposible que esa muerte haya sucedido durante la dictadura. La película oscila siempre entre el avance alusivo y el repliegue, sin salir nunca de una cierta ambigüedad referencial. Es como si en *Romance policial* el trabajo de memoria debiese seguir siempre una línea tangencial que roza el trauma sin penetrar explícitamente en él. Como si solo pudiese elaborar una memoria del pasado a partir de una poética de la evocación velada, que sirve como vía de escape para lo reprimido.

¿LA HISTORIA QUE VEMOS ES LA MISMA QUE ESCUCHAMOS?

El protagonista de *Romance policial* es un escritor brasileño que comienza a escribir una novela mientras viaja por el norte de Chile. El director es un chileno exiliado en Brasil que viajó al norte de su país para realizar una película. Entre la labor creativa de uno y otro se establece un paralelismo frecuente en el cine brasileño desde el Cinema Novo, que Jean-Claude Bernardet ha llamado la “metáfora literaria” (1995). De modo general, la identificación entre el cineasta y el protagonista de una película se podría producir a través de otras artes, sea como sea, lo que interesa es la recursividad de esa metáfora, pues la obra realizada por el protagonista establece una relación metacomunicacional con la obra en la que está inserida.

En *Romance policial* ese recurso se ve intensificado por la *voz off* de Antonio, que interviene frecuentemente con comentarios. Sin embargo, tras el asesinato del padre de Florencia, esa voz ya no corresponde a una

3 Álvaro Rudolphy (Martínez), nació en 1964 y Daniela Ramírez (Florencia) en 1987, ambos interpretan personajes de aproximadamente su misma edad.

reflexión sobre lo que está sucediendo, sino a la novela policíaca de carácter autoficcional que Antonio está escribiendo. Como toda autoficción, la *voz off* de Antonio establece un pacto de lectura ambiguo, de forma que “nunca llega a ser de hecho confiable” con respecto al mundo diegético, “sus declaraciones asertivas están en jaque, son inestables e imprecisas, sujetas a sus contingencias, indiscernibles de sus circunstancias” (Fuks, 2021, 181). El público se enfrenta a una laguna entre el acontecimiento (ficticio) y su narración en *voz off*—suerte de autoficción dentro de la ficción—, entre la historia vivida por los personajes y el “romance policial” que la voz de Antonio lee dentro de *Romance policial*. Esa relación ambigua llega a su clímax en las escenas de la muerte de la madre de Florencia. El público solo conoce cómo se produjo el deceso a partir de la narración de Antonio, y la escena que acompaña a las palabras del escritor refuerza la imprecisión casi onírica de esas explicaciones: los cuerpos se mueven en cámara lenta, la luz está sobreexpuesta, los colores son pálidos, lo único que brilla en la noche es el rojo de la sangre. Es como si se quisiera poner de relieve el carácter inestable e incierto del testimonio de Antonio, que ha sido elaborado a partir de otros testimonios. La película pareciera cuestionar los límites de la memoria y de su capacidad de transmisión. La ambigüedad referencial se vuelve aún más profunda. Incluso, si terminamos creyendo saber lo que sucedió, el relato del pasado se presenta bajo formas intangibles, escurridizas y fantasmagóricas.

FANTASMAS

Hay pocas escenas ambientadas en las calles de San Pedro de Atacama. Al escoger las localizaciones, Durán optó por oponer la inmensidad luminosa del

desierto—muchas veces filmado en grandes planos generales, monumentalizado por el teleobjetivo de la cámara— y el interior de viviendas, comisarías y hoteles, levemente sombrío y opresor. En esos interiores, las sombras y claroscuros velan los rostros de los protagonistas. Por lo demás los cuerpos de los personajes proyectan continuamente sus sombras sobre los muros de las habitaciones, contribuyendo a crear una atmósfera visual fantasmagórica. Esa utilización de la sombra, como metáfora de un pasado que se proyecta sobre el presente, se vuelve explícita en la secuencia en la que Antonio descubre que el hombre muerto era el padre de Florencia. Antonio abre las puertas de un pequeño mueble en la casa de su novia y, dentro, descubre una vieja fotografía de familia. La acción recuerda numerosas escenas de documentales en primera persona, en que el cineasta abre el baúl de los recuerdos y saca un álbum de fotos que sirve como desencadenante de la memoria privada de su núcleo afectivo⁴. En el caso de *Romance policial* la fotografía cumple una función similar, como documento, índice y vestigio del pasado, pero quien accede a ella no es un familiar de los retratados, sino un intruso. Inmediatamente después de esa escena, vemos la sombra de Antonio sobre los petroglifos milenarios del desierto, la sombra como indicio incorpóreo de lo humano se proyecta sobre el índice material de un pasado remoto. El protagonista recorre la piedra con las yemas de los dedos como recorrió la fotografía, palpando los restos del pasado. (Imágenes 5 y 6).



Figura 5

Fuente: fotograma del filme



Figura 6

Fuente: fotograma del filme

La presencia de lo fantasmagórico es palmaria al principio, el día en que Antonio descubre el cadáver del padre. El joven se pasea por el pueblo, entra en el cementerio, visita una *pucará*, pasa su mano por la corteza de los árboles añosos y, finalmente se detiene a escribir en su cuaderno, junto a un desfiladero. Entonces aparece a sus espaldas, fuera de foco, la imagen de un indígena que avanza hacia él, volviéndose poco a poco totalmente nítido. Cuando llega hasta Antonio, coloca una mano en su hombro, mientras la *voice over* del protagonista afirma: “Había llegado a la hora precisa, el indio era el dueño de esta tierra y venía a darle la bienvenida. Era una buena señal. El fin de una vida aburrida y cobarde”. En la secuencia que sucede a la aparición, el protagonista halla el cuerpo del hombre que lo había traído hasta San Pedro de Atacama. Todo el segmento descrito está acompañado de una música extradiegética que le confiere un aura de suspense. El leitmotiv del fantasma que rodea al padre, se hace totalmente evidente al final de la película, cuando Florencia confiesa que ella lo mató: “Cuando lo vi tuve tanto miedo, era un fantasma acercándose. Me dijo que se estaba muriendo. Quería contarme lo que había pasado. Como si yo hubiese podido olvidar algo. Le dije que se callara (...). De repente quiso abrazarme. Sentí pánico y le pegué. Le pegué, pero para que se callara”.

La confesión de Florencia retoma el mito de Orestes. Sin embargo, está ausente un elemento central de esa tragedia: no hay un juicio público contra el parricida, ni tampoco la absolución final a cargo de Atenea. En otras palabras, la institución de la justicia no existe, lo que podría interpretarse como una crítica a la limitada acción de los tribunales contra los crímenes de la dictadura. A falta de justicia, el trauma reprimido emerge recurrentemente en el presente como una erupción destructora que no ha podido ser

elaborada ni encauzada. El pasado cierra su espiral fantasmagórica sobre el presente y el perdón individual de Antonio a Florencia se vuelve un gesto estéril. La relación entre ambos se torna imposible y el protagonista acaba vagando perdido por las montañas, incapaz de construir un futuro, a raíz de su impotencia en relación con el pasado.

MEMORIA Y GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Romance policial establece conexiones con los géneros cinematográficos que quedan de manifiesto ya en su título. Estamos ante un film que sigue los códigos del thriller policial. A la vez, la palabra ‘romance’ alude en portugués al libro que escribe el protagonista y, con ello, a la relación metacomunicacional entre ese libro y la película. En segundo lugar, ‘romance’, con el sentido de relación amorosa, anuncia la matriz melodramática del filme, estructurada a partir del triángulo entre Antonio, Florencia y Martínez.

La asociación entre las convenciones del cine de género y los contenidos con cariz político, no es un fenómeno nuevo. En el caso de Durán, la aproximación a la memoria traumática de la dictadura a partir del thriller, perceptible en *Romance policial*, ha sido una constante que puede rastrearse ya en sus primeros largometrajes de los años setenta. Antes de salir de su país de origen fue asistente de dirección de Costa Gavras en *Estado de sitio* (1972) –recordemos que el director franco-griego es uno de los máximos representantes mundiales del llamado thriller político– y de Helvio Soto, el cineasta chileno más proclive a la asociación entre temáticas políticas y fórmulas del cine comercial, como puede verse en trabajos como *Caliche sangriento* (1969) o *Llueve sobre Santiago* (1975).

Ya en el exilio, Durán fue uno de los responsables por los guiones de dos

películas de Héctor Babenco, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) y *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) y colaboró con el guión de *O beijo da mulher-aranha* (1985). También dirigió *A cor de su destino* (1986), uno de los principales filmes de ficción de los años ochenta sobre los exiliados chilenos. Las relaciones evidentes con el cine de género –sea policial o melodrama– son reveladoras de una tentativa de aproximación con el público, aunque sin por ello dejar de lado su intento por abordar temas vinculados a la memoria de la dictadura. En ese sentido, tanto los tres trabajos de Babenco como el que Durán dirigió en 1986 pueden clasificarse dentro de lo que Ismail Xavier (1993) ha llamado “naturalismo de la abertura política”, típico del cine de esos años que abordaba las violaciones de los derechos humanos. Ese tipo de naturalismo cinematográfico característico al final de la dictadura o durante la transición política, en países como Argentina y Brasil, puede definirse como:

un cine eficiente en el mercado, competente en su factura como espectáculo, ya sea en la esfera del cine de acción o del drama psicológico, filmes que buscan proyectar en pantalla una verdad encubierta, un dato inconfesable del orden vigente, de la realidad de cada país reprimida por la “historia oficial” de regímenes militares caducos. (Xavier, 1993, 117. Traducción del articulista)⁵.

Es interesante destacar que en ambos países el género policial sirvió a lo largo de los años 1970 y 1980 para abordar de forma metafórica el terrorismo de Estado y la acción de los escuadrones de la muerte, por medio de historias de agentes de policía corruptos y violentos que combatían el crimen siguiendo métodos poco ortodoxos. Ese tipo de cinematografía,

5 Xavier cita como ejemplos de ese naturalismo el filme brasileño *Lúcio Flávio...* (Héctor Babenco, 1977) y el argentino *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

en la que podrían enmarcarse los filmes de Babenco *Lúcio Flávio* (1977) y *Pixote, a Lei do mais Fraco* (1980) y otros como *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias (1982), muestra la tortura y la violencia policial como el resultado de agentes o grupos parapoliciales que actúan como justicieros, pero sin establecer nexos explícitos con la represión sistemática, organizada por los regímenes militares. En lo que muchos han visto como una forma de eludir la censura, esas películas optan por representar la violencia como práctica de individuos específicos, omitiendo la responsabilidad del Estado. En palabras de Patricia Machado (2021) el cine de género, por medio de ello, “encuentra resquicios para tocar las heridas abiertas de los años de la represión”.

Romance policial puede considerarse como un heredero tardío de esa tendencia del policial brasileño surgida en pleno apogeo de la Embrafilme; tendencia a la que Durán contribuyó como director y guionista⁶. Conserva de esas películas policiales la estrategia de eludir los nexos entre la violencia de los agentes del orden y la responsabilidad del Estado. Ahora bien, su peculiaridad reside no solo en ese carácter, en cierto modo, extemporáneo, sino que también en el desplazamiento territorial que lleva a cabo, pues aplica esa estrategia narrativa ya no al Brasil de la dictadura, sino que a la herencia dictatorial en el Chile contemporáneo. Se trata de un caso singular visto desde el contexto chileno, ya que, salvo algunas excepciones, como *Johnny cien pesos* (1993), de Gustavo Graef Marino, el cine policial no se empleó en Chile con esa finalidad metafórica. Por ello, puede decirse que Durán aplica al caso chileno una tradición cinematográfica brasileña.

6 La misma tendencia se observa en otro filme de Durán, *Proibido proibir* (2006), aunque en este caso la estructura del policial sea utilizada para hacer referencia a la violencia de la policía y las milicias en Río de Janeiro.

Ahora bien, el género policial sí ha sido usado por la televisión chilena para abordar el pasado dictatorial, particularmente en la ficción seriada *Los archivos del cardenal* (2011, 2014). Sin embargo, a diferencia de los films anteriormente citados, se trata de una ficción de reconstrucción histórica, ambientada en la dictadura, y en la que el género policial sirve para presentar casos de violaciones de los derechos humanos investigados por la Vicaría de la Solidaridad. De esa forma, en este caso específico, la responsabilidad del Estado es puesta de relieve bajo los códigos del género policial.

Las conexiones entre *Romance policial* y la ficción audiovisual destinada a un público masivo no se restringen a la adopción de las convenciones del cine policial o a la matriz melodramática. Es más, tampoco se restringen al cine. Es perceptible el diálogo con la teledramaturgia, particularmente con las telenovelas y la ficción seriada. La hibridación de los códigos del cine y la televisión en Brasil comienza a hacerse evidente, con fuerza, a partir de la *Retomada* cinematográfica de mediados de los años noventa que se acelera con la llegada de la Globo a la producción cinematográfica, a comienzos del siglo XXI. Ese proceso, insertado en plena globalización de las comunicaciones y aceleración de la circulación transnacional de los bienes del mercado audiovisual, ha contribuido a una uniformización estética de las ficciones destinadas al entretenimiento masivo, un proceso en el que participan diferentes agentes culturales, muchas veces convergentes, como televisiones, producciones cinematográficas y plataformas. Aunque *Romance policial* no pertenezca a los grandes conglomerados de los medios, sí adopta los patrones estéticos naturalistas de ese tipo de producciones, como puede apreciarse particularmente en su fotografía, su montaje y en la fotogenia de sus actores.

Los principales personajes son encarnados por nombres reconocidos de la televisión chilena y brasileña, una forma de llamar la atención del público masivo de ambos países. Daniel de Oliveira, que interpreta a Antonio, tiene una amplia carrera como "galán" de series y miniseries de la Globo y algunos papeles protagónicos en largometrajes. Algo parecido ocurre con Daniela Ramírez, que encarna a Florencia, y Álvaro Rudolphy, a cargo del antagonista Ramírez: ambos son actores famosos en Chile, con una larga trayectoria en telenovelas y series, así como en algunos papeles cinematográficos. Incluso personajes secundarios, como Miriam y la madre de Florencia son interpretados por actrices conocidas en la televisión chilena, respectivamente, Roxana Campos y María Izquierdo. Como puede verse, es bastante notoria la búsqueda de establecer sinergias con los emisoras brasileñas y chilenas, a partir de una estrategia comercial basada en el *star system* televisivo.

Además de reforzar vínculos con la industria televisiva, el criterio de selección del elenco también sirve para establecer asociaciones intertextuales con ficciones audiovisuales que recrean el pasado dictatorial de Chile y Brasil. Cabe destacar que Daniel de Oliveira interpretó a dos víctimas emblemáticas de la dictadura brasileña: Frei Betto, en *Batismo de sangre* (2006) de Helvecio Ratton, y Stuart Angel, en *Zuzu Angel* (2006) de Sergio Rezende. Por su parte, Daniela Ramírez fue una de las actrices protagónicas de la serie *Los archivos del cardenal* (2011, 2014). Esa intertextualidad trazada a través de los actores cumple con el objetivo de hacer alusiones implícitas a la dictadura, de evocarla sin nunca llegar a hacer evidente la referencia. Con la selección de actores se vuelve a mostrar una lógica de desplazamiento, de migración de la imagen. Sin embargo, la elección de Ramírez y De Oliveira

como protagonistas no hace referencia directa al pasado autoritario, sino a un corpus fílmico que ha servido para construir, en Chile y Brasil, una memoria audiovisual colectiva sobre el terrorismo de Estado. No se alude a la dictadura, sino que a su reelaboración artística.

LA QUERRELLA SOBRE EL CONFLICTO CENTRAL

Terminaré este texto haciendo referencia a las teorías de un cineasta que se encuentra en las antípodas de Jorge Durán. Me refero a Raúl Ruiz, cuya *Poética del cine* es una de las últimas reflexiones elaboradas por un cineasta latinoamericano para cuestionar las formas de narración del cine dominante. El primer capítulo del primer libro de la *Poética* (Ruiz, 2000) está íntegramente dedicado a deconstruir la teoría del conflicto central. El director chileno acusa al cine dominante –particularmente a Hollywood– de adoptar mecánicamente ciertos principios de la poética aristotélica y, de ese modo, estructurar todas las historias a partir del enfrentamiento entre un protagonista que desea algo en particular y un antagonista que busca impedir la consecución de ese deseo. Ruiz denomina a esa disputa el “principio de hostilidad”, que abarcaría todo el cine convencional. La centralidad del conflicto principal es tal que acaba dominando jerárquicamente el resto de los conflictos posibles dentro de la película o, incluso, llega a eclipsarlos. Como consecuencia, todas las decisiones que los personajes toman en la historia están orientadas a satisfacer sus objetivos dentro de ese conflicto. Ruiz considera la teoría del conflicto central como un tipo de naturalismo cuyas convenciones, aunque plenamente dominantes, se alejan de la vida real, se apoyan excesivamente en la lógica causal, que pretende que los personajes siempre estén en posición de tomar decisiones trascendentes para

sus intereses, y se sustentan sobre un psicologismo burgués y superficial. Ruiz no solo tacha esa visión de conservadora, sino que la acusa de ejercer un tipo de hegemonía que atenta contra cualquier visión alternativa:

En la trama sutil de las acciones premeditadas pero inconsecuentes, hecha de decisiones inconscientes y de accidentes que la vida cotidiana nos propone, me temo que la teoría del conflicto central no sea otra cosa que aquello que la epistemología llama un "concepto depredador": un sistema de ideas que devoran toda otra idea susceptible de restringir su radio de acción. (Ruiz, 2000, 23).

Puede parecer paradójal concluir un texto sobre *Romance policial* evocando una teoría que busca deconstruir el tipo de propuesta que esta película representa. Sin embargo, me parece sugerente y necesario hacerlo, pues el ejercicio de oponerla a esa teoría al filme sirve para sacar a la luz, por medio del contraste, algunos aspectos fundamentales del segundo. De tal ejercicio podemos extraer tres grandes conclusiones.

La primera de ellas es la más evidente. A Jorge Durán y Raúl Ruiz los unía la edad, la nacionalidad, la profesión, la militancia a favor de la Unidad Popular y la experiencia del exilio. Sin embargo, su concepción del cine fue radicalmente opuesta, lo que sirve para mostrar los límites de una historia cultural demasiado centrada en el *Zeitgeist* o demasiado proclive a determinar una obra a partir de las "herramientas mentales" del autor, es decir, las ideas, conceptos y representaciones culturales con las que todo artista trabaja. Como nos recuerda Didi-Huberman, si esas herramientas existen y pueden ser compartidas, lo son porque están en constante transformación, porque son maleables, con formas, significados y valores de uso diferente dependiendo del artista (Didi-Huberman, 2000, 17).

No puede hablarse, en términos estéticos, de la existencia de características que hayan sido comunes al grueso de los cineastas chilenos que partieron al exilio tras el golpe de Estado de 1973. Esa uniformidad no existe ni siquiera en el caso de cineastas que, como Ruiz y Durán, cuestionaron los pilares del llamado Nuevo Cine Latinoamericano –abiertamente defendido por chilenos como Miguel Littín o Aldo Francia– y su imperativo de realizar un cine de urgencia, destinado a servir como arma de la descolonización cultural y sustento de procesos revolucionarios⁷. El rechazo obedece a razones distintas. Si Ruiz contestó algunas propuestas del cine revolucionario por considerarlas panfletarias y doctrinarias, Durán cuestionó la condena de los géneros comerciales típica de ese cine militante. Ese cuestionamiento toma la forma de filmes en diálogo directo con el policial y el melodrama, siendo *Romance policial* el último de ellos.

En segundo lugar, la apuesta de Durán por la teoría del conflicto central domina toda su carrera de director y guionista. En su caso, apropiarse de las técnicas del cine hollywoodense tiene como objetivo una búsqueda por alcanzar un público masivo –cuestión que reviste muy poco interés para Ruiz– ofreciendo bajo las convenciones del cine de género una reflexión política. Es interesante pensar en las consecuencias de ello cuando nos referimos a una película, como *Romance policial*, tan profundamente asociada al deber de memoria. Podría decirse que, para Durán, solo sería verdaderamente efectivo un ejercicio memorialístico que tenga como finalidad alcanzar un público amplio y variado, un público al que no se le exige un alto nivel de instrucción ni de cinefilia. El deber de recuperar del olvido el pasado

7 Para una discusión de los postulados teóricos del Nuevo Cine Latinoamericano ver los trabajos de Isaac León Frías (2013), Ignacio del Valle Dávila (2014) y Fabián Núñez (2009).

traumático –el deber de elaborar el trauma– es un imperativo social que solo tendría sentido cuando llega a extensos y diversos sectores sociales. El cine de género, tan apegado a la teoría del conflicto central, cumpliría, al menos hipotéticamente, con esa misión.

La última conclusión viene a relativizar los alcances de ese ejercicio de memoria. El cine de género, con sus dinámicas de repetición de formas y estructuras, en las que toda mudanza es gradual, contribuiría a uniformizar tanto los contenidos de los filmes como su expresión sensible, con el consecuente riesgo de pérdida de profundidad en la reflexión. *Romance policial* propone una metáfora sobre los desaparecidos y el drama de sus descendientes, pero no dice nada sobre los motivos políticos de esa desaparición. Como afirma Xavier, a propósito de las relaciones entre el cine de género de los años ochenta y la memoria de las dictaduras:

el precio es la reducción de todo el proceso a esta polaridad que opone régimen criminal y víctimas inocentes sin especificar los términos del conflicto. Hay un esfuerzo por despolitizar a las víctimas de las dictaduras traídas a primer plano: la maldad del régimen se traza en el plano del atentado a la "naturaleza humana". (Xavier, 1993, 120. Traducción del articulista).

Si volvemos la mirada hacia las críticas de Ruiz contra la teoría del conflicto central, cabría agregar que la utilización de ese modo de representación, construido a partir del principio del enfrentamiento, acabaría por reforzar la dominación cultural estadounidense, plasmada en el *american way of life*, con la consecuente pérdida de la diversidad y riqueza de otros sistemas culturales. Ruiz veía en la expansión global de esa teoría un caso raro de "sincronismo" entre "la teoría artística y el sistema político" y llamaba la atención sobre lo problemático que resultaba su aceptación por la mayor

parte de los países (Ruiz, 2000, 30).

El caso de *Romance policial* resulta fecundo para analizar los impases del deber de memoria en su dimensión audiovisual. La búsqueda de la masividad tiene como fin establecer consensos sociales y construir imaginarios compartidos, suficientemente amplios como para solidificar las bases —a menudo precarias en nuestros países— del respeto a los derechos humanos y los valores democráticos. Sin embargo, la búsqueda de esos acuerdos no puede silenciar, eludir o vaciar bajo procedimientos retóricos la complejidad y especificidad de las fracturas que condujeron a la imposición de la doctrina de Seguridad Nacional y al terrorismo de Estado. En las circunstancias actuales, cuando las sociedades chilena y brasileña experimentan profundos cambios políticos —de signo radicalmente opuesto—, que han conducido a un dramático aumento de la polarización social, la necesidad de analizar los límites de todo ejercicio de memoria que no apunte hacia la complejidad y especificidad del pasado traumático se hace más necesaria que nunca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernardet, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- Erice Sebares, Francisco. “Memoria Histórica y Deber de Memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico”. In: *Entelequia. Revista Interdisciplinar*, 7, 2008, 77-96. Disponible en: https://revistaentelequia.wordpress.com/2008/09/04/memoria-historica-y-deber-de-memoria-las-dimensiones-mundanas-de-un-debate-academico/?iframe=true&theme_preview=true. Acceso en 14 jun. 2021.
- Fuks, Julián. *Romance: História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013.
- Machado, Patrícia. “Tortura e extermínio: a violência de Estado nos filmes de gênero dos anos da ditadura militar no Brasil”. In: *Limite*, 2021. Disponible en: <https://www.cinelimite.com/post/tortura-e-extermínio-a-violencia-de-estado-nos-filmes-de-genero-dos-anos-da-ditadura-militar-no-brasil>. Acceso en 14 jun. 2021.
- Mauad, Ana Maria. “Como nascem as imagens? Um estudo de história visual”. In: *História: Questões & Debates*, 61, 2014, 105-132.
- Napolitano, Marcos. “Desafios para a história nas encruzilhadas da memória: entre traumas e tabus”. In: *História: Questões & Debates*, 68, 2020, 18-56.

Núñez, Fabián. *O que é 'Nuevo Cine Latinoamericano'? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado. IACS/UFF, Niterói: 2009.

Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.

Xavier, Ismail. “Cinema político e gêneros tradicionais - A força e os limites da matriz melodramática”. In: *Revista USP*, 19, 1993, 115-121.

O 'Bildungsfilm' de Jorge Durán: um cinema nômade entre Brasil e Chile. Entrevista con Jorge Durán

*The Jorge Durán's
'Bildungsfilm': a nomad
cinema between Brazil and
Chile. Interview with Jorge
Durán*

Alejandra Bottinelli Wolleter¹

Laura Janina Hosiasson²

Recebido em: 01 de outubro de 2021

Aceito em: 01 de outubro de 2021

¹Professora do Departamento de Literatura da Faculdade de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile. Dois dos seus livros no prelo são: *González Prada: una intelectualidad radical*, e *Nación y cultura en el Brasil finisecular*; *La Troya de barro contra la república: Os Sertões, de Euclides da Cunha*. Atualmente, é pesquisadora visitante convidada no Käte Hamburger Centre for Apocalyptic and Postapocalyptic Studies da Universität Heidelberg.

Contato: alejandra.bottinelli@u.uchile.cl
Chile

²Professora Associada do Departamento de Línguas Modernas da Universidade de São Paulo (USP). Autora de *Nação e Imaginação na Guerra do Pacífico* (2012). Traduziu ao português, entre outros, *María Luisa Bombal* e publicou diversos artigos sobre Literatura Hispano-americana em periódicos e revistas especializadas brasileiras e internacionais. Prepara um livro sobre Alberto Blest Gana.

Contato: lhosiass@uol.com.br
Brasil

Esta entrevista fue realizada en pleno contexto pandémico, el 22 de junio de 2021, desde São Paulo y desde Heidelberg, donde Alejandra Bottinelli se encontraba haciendo una pasantía de un año. A raíz de eso, Jorge Durán, desde Río de Janeiro, hizo recuerdo de una temporada de un mes en Münster para escribir un guión sobre un físico chileno trabajando en una universidad alemana. Pero esa película terminó sin rodarse y con respecto a eso Durán afirmaba que

los guiones son una cosa peligrosa porque después que uno inventa a los personajes y los desarrolla, cuando no se transforman en película, te visitan y te hacen acordarte de alguna escena que persiste en la memoria dolorosamente y causa una cierta nostalgia. Lo curioso es que nada de eso me pasa con aquellos que sí se transformaron en película y de ellos no me acuerdo de nada, se me borran...

Guionista primero y luego productor y director de cine, Jorge Durán ha protagonizado una trayectoria vinculada a la de muchos de sus compatriotas, que lo llevó a huir de Chile tras el golpe de 1973. Todavía como joven aprendiz en Chile, fue guionista de Aldo Francia (*Ya no basta con rezar*, de 1972), asistente de dirección de Helvio Soto (*Voto+Fusil*, de 1971 y *Metamorfosis del jefe de la policía*, de 1973), y asistente de producción de Costa Gavras (*Estado de sitio*, de 1972). Como nos cuenta en esta conversación, su llegada y su permanencia en Brasil se dieron un poco como consecuencia de azares, todos ellos relacionados con su pasión por el cine. Entre sus múltiples actividades en el Brasil se destacan sus colaboraciones con Héctor Babenco, de quien fue primer asistente en *O rei da noite*, de 1975, y guionista de sus películas más importantes: *Lucio Flavio, passageiro da agonia*, de 1978, *Pixote, a lei do mais fraco* de

1981 y *O beijo da mulher aranha*, de 1986. También colaboró, entre otros tantos, con Tizuka Yamasaki en *Gajin, caminhos da liberdade*, de 1979, y con Murilo Salles, en *Nunca Fomos tão Felizes* (1984) e *Como Nascem os Anjos* (1996).

En 1986, lanzaba su primer largometraje, *A cor do seu destino*, con el cual ganó el Primer Premio del Festival de Brasilia de ese año. Su segunda película, veinte años después, *Proibido Proibir*, de 2006, recibiría varios reconocimientos nacionales e internacionales entre los que se destacan los de Mejor Filme en los festivales de Biarritz, Marsella y Viña del Mar, de Mejor Guion Original en Huelva, Premio Especial del Jurado en Habana, Premio del Público para la Mejor Película en Utrecht y Mejor director en Valdivia (Chile). Después de su tercera película, *Não se pode viver sem amor*, de 2010, viene su cuarto trabajo como director, *Romance policial*, en 2015, una coproducción chileno-brasileña, con localizaciones en el desierto de Atacama y en Rio de Janeiro. Durán dirige hoy junto a sus hijos la productora independiente Deserto Filmes, y acaba de concluir un último trabajo, el documental *Pelas ruas do Rio* sobre la capital carioca, ciudad en la que ha vivido durante los últimos 48 años.

Dentro de un clima de mucha tranquilidad con relación a su pasado, a los fantasmas de ese pasado que han ido decantando en su memoria, munido de una idea muy personal sobre los tiempos más recientes y del papel que juega el cine en la actualidad, fue que Jorge nos concedió esta entrevista. A cada paso se revela el sujeto ávido por aprender (el verbo se repite una y otra vez), de aprovechar todas las experiencias que le ha tocado vivir. Todo ello transforma su testimonio en una suerte de *bildungsfilm* de este cineasta chileno-brasileño.

Laura Janina Hosiasson

Alejandra Bottinelli

En primer lugar, queremos preguntarte sobre los orígenes, el momento en que comienza tu relación y tu encantamiento con el cine.

JD: Pareciera que ese encantamiento vino de una manera distante, pero que en realidad fue muy próxima, a través de mis abuelos paternos. Ellos iban al cine a ver dos películas los domingos y una película los sábados. Eran generalmente estrenos y, alrededor de mis doce años, empecé a comprarles yo las entradas para las que ella escogía los lunes. Con las sobras del dinero que me daban, yo me quedaba andando por el centro y a partir de los trece años empecé a ver películas yo también. Era una en la mañana y una, dos o incluso tres, en la tarde. Veía cualquier cosa, nada artístco ni intelectual; la tradición en mi familia era de trabajadores y micro industriales, no de intelectuales. Solo sé que, desde muy pequeño, lo único que me interesaba era leer y ver películas que eran muy genéricas para mí, no eran los clásicos, eran de preferencia los westerns, los thrillers y las películas de guerra. Yo nací en medio de la segunda guerra, en 1942, y me fui interesando por la primera y por esos temas, a través del cine. Diría que mi encantamiento surge por esos años, cuando vi los buenos y los peores westerns, desde John Ford, pasando por los *spaguetti westerns*, que nunca me gustaron mucho. Después vi todos los clásicos: John Ford, John Huston, Elia Kazan, Nichoas Ray, Alfred Hitchcok, Billy Wilder, algunos rusos y europeos. Las películas de crimen siempre me fascinaron. Mi relación con las películas nunca fue

de “cine culto”.

Mi madre desde siempre nos compraba libros que dejaba a mano. Leí los clásicos del *Pulp Fiction*, Raymond Chandler, Jim Thompson, Dashiell Hammet, George Simenon y algún europeo. Compraba libros usados, así encontré *Crimen y Castigo* (¡con ese título no podía perderlo!) y *La montaña mágica* que prometía entretenimiento. Conrad fue un descubrimiento, así como tantos otros... Entre los chilenos, *Hijo de Ladrón*, de Manuel Rojas, las bellas novelas del mar de Francisco Coloane y del triste Nicomedes Guzmán. Un escritor fue llevándome a otro, todo me interesaba: escritores españoles, alemanes, chilenos, argentinos, norteamericanos, latinoamericanos que leía vorazmente, interesado en las historias sin preocuparme si eran clásicos o no. Ese gusto por la literatura, que mantengo hasta hoy, seguramente es algo que se reflejó en la forma de los guiones que escribí y en las películas que he escrito y dirigido. Y mi admiración por Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Machado de Assis, Graciliano Ramos, y dando un salto en el tiempo, Roberto Bolaño, se mantiene intacta.

Había, por lo tanto, algo de motivación familiar en ese gusto/vicio por el cine...

JD: Ahora que lo dices, creo que sí y que es también lo que me ha sucedido con el proceso de escritura. Eso duró mucho tiempo. Recuerdo que llegué un día a mi casa a eso de las dos y cuarto de la tarde, que era el horario exacto para probar que yo había salido de liceo a las dos, y mi madre me preguntó cómo me había ido. Yo le respondí “normal”, como dicen los niños de hoy. Entonces ella me mostró una carta del liceo diciendo que yo había sido expulsado por inasistencia. De hecho, después del segundo día escolar, nos

íbamos con los amigos al centro, a vagabundear, a jugar a las cartas o a los dados en el cerro Lucía, al cine. Para mí el cine era algo que me sacaba de una realidad que no siempre era fácil.

Pensando en una línea más o menos cronológica, ¿nos podrías hablar un poco de la injerencia que tiene en tu trayectoria la experiencia en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile?

JD: Mucha. Yo empecé a hacer teatro hacia los dieciocho años, en un grupo de teatro aficionado que había en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, dirigido por Domingo Tessier y donde enseñaban también Víctor Jara, Alfonso Unanue, que era profesor de expresión corporal, y Patricio Bunster. Fueron dos años y medio, cuando yo estaba saliendo del colegio, a los diecisiete. Por milagro terminé el colegio, y entré a esa academia porque yo ya había visto algunas piezas de teatro. Un primo mayor me convidaba con él, su mujer y su hija, al teatro Caupolicán a ver zarzuelas que a mí me gustaban mucho. Era algo muy distante de mi vida familiar y con nadie de mi familia yo comentaba esas experiencias. Como no pasé en el bachillerato, empecé a hacer trabajos esporádicos. Uno que recuerdo con cariño fue el de rondín, vigilante diurno y nocturno, de terno y corbata, bien 'a la chilena' en esos días, con la intención de mis padres de que consiguiera, por ese camino, un lugar en el servicio público. Pasaba la noche leyendo en un conjunto habitacional de diez edificios vacíos, para familias de obreros. De a poco iban llegando las familias, gente cordial que me convidaba para almorzar, o llevaban té y sándwiches. Después fui un vendedor que no vendí nada, me iba al cine o a los billares en el Centro, a la Biblioteca.

Casi con veinte años, el teatro vino como una decisión y me inscribí en la

Universidad sin esperanza de entrar porque yo sabía que era mal actor. En realidad, quería ser director de teatro, pero era una idea muy abstracta, yo no tenía esa formación cultural anterior. Entendía cómo funcionaba la cosa, pero no en profundidad. Pasé en el examen vocacional de la Escuela de Teatro que, evidentemente, tuvo influencias en mi trabajo posterior. La primera de ellas, fue que aprendí a construir personajes. Yo no quería ser actor y esa fue una experiencia terrible para mí porque trabajé en muchas piezas durante unos seis años. Aprendí mucho, estructura dramática, construcción de personajes, leí mucho teatro clásico. De hecho, cuando empecé a trabajar en el cine, lo hice directamente a través de la Escuela de teatro y, desde el primer día, mi vida tomo el rumbo que ha seguido hasta hoy.

Creo que mi generación y las anteriores tuvieron la suerte de tener los mejores maestros. Como becado, empecé a trabajar en obras del Teatro de la Universidad junto a grandes actores y actrices. Nos pagaban para aprender, mejor imposible. Evidentemente, la Escuela y el trabajo como actor tuvieron enorme influencia en mi trabajo posterior en el cine. Fue ahí que aprendí a construir personajes, a entender de estructura dramática, ser actor me hizo comprender la complejidad de esa transformación del actor 'persona' en personaje, observar los estilos y formas, cómo se construían los espectáculos, los estilos y modos de conseguir lo mejor de cada actor/actriz, amateur o profesional.

Actuar era una experiencia terrible para mí, pero trabajé en muchas piezas durante seis años. Me casé joven y nació mi primera hija, Tatane y, al terminar la escuela, me convidaron a trabajar en el teatro de la Universidad de Concepción. En un año conocí bien el sur de Chile con tres obras que montamos en un año. Volví a Santiago para trabajar nuevamente en el teatro de la Universidad de Chile, siempre como actor. Se me ocurrió entonces

formar una compañía llamada *Vértice* con Hugo Medina, Manuel Aránguiz, mi hermano Eduardo y Gregorio Roseblum. Le escribimos a los teatros universitarios de las universidades de varios países. Nos respondieron de Perú, de Ecuador y de Guatemala, donde presentaríamos las tres obras de nuestro repertorio y yo dirigiría una pieza con elenco nuestro y actores del país. Ensayamos *Las Criadas*, de Genet y *El Cruce Sobre El Niágara*, del peruano Alonso Alegría. Mi hermano Eduardo escribió una pieza infantil. Con esos compadres partimos por tierra, vendiendo presentaciones y conociendo esos países. Estábamos en 1968, y en América Latina había guerrillas, secuestros, gobiernos más a la izquierda y más a la derecha, escuadrones de la muerte. Recorrimos Chile, Perú y Ecuador por tierra, y de ahí hasta Panamá en avión, y fuimos subiendo hasta Guatemala, haciendo teatro donde conseguíamos presentarnos con bastante suerte y éxito. En Guatemala ensayamos una obra para el Teatro Nacional y, al mismo tiempo, hicimos temporada con nuestras obras.

Creo que mi profunda relación con nuestro continente nació de ese viaje y sigue viva hasta hoy. Nada como viajar así, sin saber cómo será el próximo día. Si hay algo aburrido son los aeropuertos, por tierra puede ser duro, pero uno conoce gente y paisajes con tiempo para hacerlos tuyos. Con el dinero que guardé de ese viaje, me fui a Europa. En esos días yo sabía que no haría más teatro. Pensaba en el cine que era aún muy distante, apenas una fantasía no realizable.

De hecho, cuando empecé a trabajar en el cine, lo hice con lo estudiado y aprendido en la Escuela de Teatro. El primer guion que escribí fue un accidente: yo estaba trabajando como asistente de dirección con Aldo Francia, en su película *Ya no basta con rezar* (1972), filmada en locaciones en Valparaíso. Marcelo Romo era el protagonista junto con Tennyson

Ferrada. Interpretaban a padres de la iglesia católica y el personaje de Marcelo quería romper el celibato, además de tener ideas de izquierda o socialistas, un tema en pauta en esa década. Pero la filmación no avanzaba. Marcelo no conseguía decir su texto: ¿Cómo mi personaje va a decir esto, hacer esto otro? No le gustaban los diálogos, o encontraba equivocadas las escenas. Aunque era una producción pequeña, se trataba de mucho dinero. Una noche, mientras conversábamos con Marcelo en un bar, él anotaba todo en servilletas. Yo quería convencerlo de que aceptara el papel o sería un desastre para Aldo, quien al día siguiente me preguntó si yo podría reescribir el guion. Le dije ¡claro, ningún problema! Me tranquilé unas dos o tres semanas con una máquina de escribir, mientras el equipo esperaba. Lo hice sin ninguna angustia, adoptando una perspectiva diferente, menos teatral, más cinematográfica con escenas y diálogos más realistas, menos panfletarios o didácticos, para que los conflictos se tornasen menos obvios. Se lo entregué a Aldo y le gustó. Marcelo estaba contento y Tennyson también. Las discusiones se terminaron. Aprendí que cuando un actor no consigue interpretar el texto, en general la escena tiene algún problema. Quienes deciden, finalmente, son el encuadramiento, la luz, la imagen el ritmo, el tiempo, y los intérpretes - actores o actrices.

Después de eso quise dirigir una película con un guion mío que ya había escrito. Había comprado el negativo de 16 mm, había hecho contacto con gente de Cine Experimental y entonces vino el golpe de estado del 11 de septiembre y mi vida tomó un rumbo inesperado cuyo personaje central se relaciona para mí con los conflictos del personaje central de mi última película, *Romance Policial*.

¿Cómo recuerdas la colaboración con el cineasta Helvio Soto?

JD: En mi viaje a Europa, estuve primero en Bélgica, después pasé un tiempo por Londres y en seguida llegué a París. Recorría la ciudad caminando, pasaba los días en la cinemateca, museos, librerías, almorzaba en La Sorbonne con carné de estudiante falsificado, comida buena y barata. Andando por una calle en Montparnasse, reconocí a una antigua amiga, Patricia Guzmán, actriz de teatro y de cine, que estaba casada con Helvio Soto. Por esa época, él recaudaba dinero para su próxima película. Pasamos semanas conversando y un día me convidó para ser asistente de dirección y escenógrafo y partió a Londres atrás del presupuesto y después a Chile. Meses más tarde, recibí telegrama suyo para ir a Santiago.

La experiencia de trabajo con Helvio en *Voto + Fusil* (1970) fue fulminante, por decirlo de una manera. Yo no entendía nada al principio y para hacer una escenografía tuve que aprender que los muebles no podían estar pegados a la pared porque había que dejar espacio para la cámara y la iluminación. Pero pasé la prueba y eso me valió seguir trabajando con Helvio, en *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1971-72). El director de fotografía y socio de Helvio era Silvio Caiozzi.

Helvio no era un compañero políticamente muy querido, aunque fuera de izquierda, porque sus películas eran "francotiradoras", como él mismo las definía, y por eso *Metamorfosis del Jefe de la Policía Política*, fue muy cuestionada. Pero Helvio era un cineasta respetable, muy fiel a la Unidad Popular, un tipo honesto. Sus películas me atraían políticamente, más allá de si estaba de acuerdo con sus opiniones. En realidad, lo que me interesaba era cómo funcionaba la fabricación de una película, ver los encuadramientos, cómo organizar la producción.

Después trabajé con Aldo Francia en 1971, con Costa Gavras en *Estado de Sitio*, en 1972, y ya en 1973, con Pablo de la Barra nos hicimos socios y produjimos *El Tercer Día*, que fue finalizada, años después, en Venezuela, por causa del golpe, con el título *Queridos Compañeros*. La película contaba la historia de un joven militante del MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionario, con Marcelo Romo, perseguido por haber organizado y liderado la expropiación de un banco; el equipo juntaba chilenos y brasileños exiliados. Vino el golpe de estado. Nuestra productora fue allanada, encontraron armas falsas, uniformes de carabineros falsos, fotografías de la filmación. Cuando me detuvieron, mi ficha como cineasta no me ayudaba mucho. Durante los años del gobierno Allende, entre película y película, había trabajado en la Televisión Nacional. Ahí la pelea política era dura. El director general era Augusto Olivares, también conocido como “el perro Olivares”, persona amable, generosa, socialista y muy amigo del presidente Allende, y Helvio era el gerente de producción. Fueron días intensos y creo que fue una de las épocas más felices de mi vida, porque nos juntamos con mi mujer Fernanda, que es brasileña, y nació mi segundo hijo, Pedro, y yo imaginaba que haría muchas películas, un tiempo de esperanza, y un futuro de país más feliz.

Cuéntanos mejor cómo fue esa experiencia con Costa Gavras.

JD: *Estado de Sitio*, fue filmada en Chile, como si fuese Montevideo. Helvio Soto y Silvio Caiozzi eran los co-productores chilenos. Christian de Chalonge era el director asistente, y yo el primer asistente de dirección, encargado del 2º plano y de buscar locaciones. Tenía que indicar y escoger a los actores secundarios, coordinar el trabajo de mi hermano Eduardo y de

Pablo de la Barra, asistentes encargados de los figurantes, y de organizar las escenas de acción, con muchos carros, camiones, policías, cientos de extras. Una superproducción. Ives Montand encabezaba el elenco, con actores franceses y gran elenco chileno. La preparación demoró unas ocho semanas. El trabajo era vertiginoso y rodamos tres meses, 95% de la película. Filmamos en Santiago, en Viña del Mar y Valparaíso y en una salitrera en el Norte. El resto fue filmado en USA. El negativo era revelado y copiado en Francia y partía todas las semanas por Air France. Mi trabajo incluía preparar el plan de filmación con ficha técnica, buscar locaciones y mantener el contacto con el elenco chileno. Creo que fue una especie de "graduación como técnico de cine".

Los detalles de los personajes, el vestuario y los escenarios eran muy importantes y el archivo utilizado era algo que yo nunca había visto. Eran portafolios con fotografías del caso del ajusticiamiento del agente de la CIA, Dan Mitrione, en el Uruguay. Él había sido instructor de espionaje y de tortura, incluso en el Brasil. Había fotografías de los uniformes, de las casas donde vivió y de la calle donde lo ajusticiaron. Me acuerdo de que le mostré a Regis Debray, que estaba en Santiago en esa época, dos tipos de boina militar, para saber cuál era la correcta en las escenas de lecciones de tortura a militares de Brasil y Uruguay.

Hay una anécdota también muy emblemática. Estábamos en Viña del Mar y necesitábamos a un actor chileno que estaba trabajando en una obra de teatro en Santiago. Le conté el problema a Costa Gavras y me respondió que le comprara la sesión, por lo que pidiera. Yo le dije que saldría muy caro. Me respondió que tenía un presupuesto de tres millones de dólares y que si gastaba menos, la próxima vez se lo iban a cortar. Eso lo recordé con

nostalgia cuando, ya en Brasil, empecé a correr atrás de presupuestos para dirigir un proyecto mío.

En todas esas películas, para mí lo fundamental fue ver cómo los guiones se transformaban, cómo había que relacionarse con equipos diferentes, presupuestos diversos, ver los escenarios siendo iluminados, la selección de lentes, las cámaras, los tipos de negativo conforme el género, el estilo narrativo.

Respecto de tu llegada a Brasil, ¿cuáles fueron los factores que determinaron que te fueses quedando, como nos contaste en alguna ocasión, sin ninguna premeditación? ¿Cómo fue tu relación con Héctor Babenco?

JD: Hacia finales de octubre de 1973, estuve preso una semana en Santiago, en Capuchinos, frente a la cárcel pública. De lo que me acuerdo es de que yo estaba en la casa de mi hermano y tocaron el timbre. Nos llevaron presos porque estábamos en una lista. Me interrogaron y yo pensaba que me iban a preguntar sobre mi trabajo en el cine, pero sólo me preguntaron sobre la escuela de teatro, sobre Bárbara Martinoya, la madre de mi hija Tatane, y sobre todo por su padre que había sido Decano de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile, acusado de ser comunista. En esos días de cárcel vi sufrir a muchos que se llevaban de la celda y que volvían muy heridos. Dormíamos como salchichas, sin ropa para abrigarnos.

Quien nos sacó de ahí fue un primo que era de una familia de socialistas militantes. Estábamos con mi hermano parados en la puerta de rejas, mirando el pasillo de una mazmorra que terminaba en una escalera y lo vimos bajar; estaba buscando a otra persona, pero se encontró con nosotros. Este primo negoció con colegas de derecha y días después estábamos en la

calle. Pero a partir de entonces, él nos alertaba diariamente que seríamos presos nuevamente. Mi "prontuario" de películas políticas podía ser muy complicado. Además, había colaborado en el canal 7, donde internamente había lucha política entre izquierda y derecha, antes y durante el gobierno Allende. No hubiera sido fácil explicarles a los milicos, gente que nunca entendería que el cine no pasa de una ficción. Después del golpe, Fernanda había vuelto a Río de Janeiro con nuestro hijo, Pedro.

En esos días, yo no conseguía pensar en nada, lo único que sabía era que no sabía lo que iba a hacer. Ver a los amigos siendo presos, noticias de asesinatos, ese esperar ser nuevamente preso, fueron días y semanas de angustia. En diciembre llamó mi primo por teléfono para decirme que teníamos que irnos, había negociado con sus colegas de la policía nuestra salida, ya que mi hermano Eduardo estaba en la misma situación. Al día siguiente temprano, fui a la Varig, compré pasajes para mí y mi hija Tatane que estaba con seis años y me despedí de quien estaba en casa ese día. Mi hermano Ricardo nos llevó al aeropuerto. Yo iba de terno y corbata, bien afeitado y el pelo corto. Así fue como llegué a Rio el 5 de diciembre de 1973. Reencontré a Fernanda y a mi hijo que estaba con un año y poco, y un año después iba a nacer Helena.

Por un lado, al llegar quedé fascinado con la ciudad y por otro, atormentado por el calor intenso del verano. Yo no estaba acostumbrado a usar bermuda, usaba pantalones y camisa de manga larga en esa época. Era todo muy incómodo. Pero al mismo tiempo, era una ciudad fascinante. Durante meses me ocupaba de los hijos, paseaba por Ipanema, Copacabana, el Centro. Buscaba trabajo que no conseguía porque casi no hablaba portugués. Cuando podía, me iba a ver películas y estudiaba portugués con diccionario,

leyendo Graciliano Ramos, Lima Barreto, *Doña Flor* de Jorge Amado, sin saber que tres años después trabajaría como primer asistente de dirección en esa película de Bruno Barreto que iba a ser un éxito enorme de público. Mi gusto por el cine había ido cambiando durante mi paso por la Universidad, y sin dejar de gustarme el buen cine norteamericano, me interesaba el cine europeo y asiático. Pero conocí el cine brasileño en Brasil, el Cinema Novo, además de los excelentes cineastas que estaban fuera de esa corriente tan importante en esos días.

Yo había traído dólares para un buen tiempo, pero se iban terminando. Además, esperaba una visa para irme al Perú, adonde mi hermano se había ido el mismo día que yo salí de Chile. La visa no llegó nunca. Un día fui a ver en un cine de Ipanema, una película que se llamaba *A rainha diaba* (1974), de Antonio Carlos Fontoura. Me pareció maravillosa, todo lo que me gustaba en el cine estaba ahí, sin ser una repetición de película norteamericana: la imagen, el elenco, la calidad del texto. Recuerdo que fue en ese momento que decidí que me iba a quedar aquí y que me olvidaría del Perú. Aquí se hacían películas, me dije, y conseguí mi primer trabajo en agosto de 1974.

Abigail Pereira Nunes, productora, hija de un ex-militante comunista exiliado en Chile durante los sesenta, se acordó de mí y me llamó para reemplazar a un asistente de dirección. A pesar de mi pésimo portugués, logré entenderme con el director, Paulo Martins, y una semana después estaba yo en Arraial de Ajuda (Bahía), trabajando en la película *Ipanema Adeus*, 1974, con Hugo Carvana que fue una figura maravillosa. A Paulinho Martins le dije: “no necesito hablar portugués porque quien tiene que hablar eres tú. Yo tengo que prepararte todo y para eso no necesito muchas palabras”. La película funcionó muy bien y a partir de ahí enganché en el cine brasileño.

Hugo Carvana, que era muy generoso, volvió a Rio contando que yo era un asistente de dirección muy calificado y empecé a recibir invitaciones sin parar. Terminaba una película y a la semana siguiente estaba en otra, lo cual fue una inmensa experiencia; así fui entendiendo cómo funciona el cine brasileño y mi vida profesional se organizó. Tuve oportunidad de participar en la construcción de los planos, encuadramientos, uso de lentes, cámaras, iluminación, laboratorios, en fin, vivir el cine del día a día. Y conocí Brasil, pasando semanas de preparación y filmación en diversos lugares del país. A Babenco lo conocí a través de Lauro Escorel, que yo había sido director de fotografía en la última película en que yo había trabajado en Chile (*Queridos compañeros*, de Pablo de la Barra). Fue Lauro quien me recomendó a Babenco quien, como yo, hablaba portugués así que nos entendimos muy bien. Pasé tres meses en São Paulo haciendo su primera película, *O rei da noite* (1975), una linda película y después me convidó para escribir el guión de *Lúcio Flavio, passageiro da agonia* (1977), adaptación de una novela biográfico-policial de José Louzeiro. Ese guión, en realidad, lo escribimos a cuatro manos. Héctor venía a Rio y yo pasaba unos días en São Paulo y nos sentábamos a trabajar. Diseñábamos juntos todo y yo me quedaba escribiendo el guión y después lo revisábamos. En poco más de un mes y medio terminamos y Héctor me convidó a ser su asistente. La película fue un éxito absoluto, tuvimos seis millones de espectadores. En esos años, una película mediana lograba un millón. Aunque parte de la crítica la criticó por ser una película de estilo norteamericano, eso me tenía sin el menor cuidado. Yo creo que es una película sobre todo brasileña y bastante valiente que habla de la corrupción, robos, tortura y asesinatos con participación de un policía carioca muy famoso, eso en plena dictadura. Ese es uno de los

trabajos de Babenco que más se ha ido valorizando con el tiempo. En Chile, directores la conocen mejor que *Pixote* (1981), que se ha ido transformando en un clásico. Recuerdo que fui con Héctor al estreno de *Lúcio Flávio* en Santiago, en 1979. Fuimos muy bien recibidos por los cineastas chilenos. Ese fue mi retorno a Chile después de casi seis años. Algo que necesitaba hacer, porque sentía una falta terrible de ver a mi hermano, a los amigos, estar en esa ciudad que amo. Nunca me sentí un exilado, tal vez porque salí de la dictadura chilena para vivir la dictadura brasileña, y aquí, aunque no fue una matanza de muchos, como allá, el peso de la represión, de la muerte, de la violencia y de la censura, pesaba mucho.

Después, Babenco me pidió que escribiera *Pixote, a lei do mais fraco*. Esa fue una experiencia profunda para mí, pasé dos o tres meses visitando lugares donde estaban internados los niños infractores (se llamaban FEBEM, Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor). Así conocí otra faceta del Brasil, fue una manera diferente de entender este país. Una cosa es ver a los niños abandonados, mendigando en la calle y aspirando éter, otra cosa muy distinta fue visitar estos lugares y ver el tratamiento brutal que les daban. La película fue bien recibida (dos millones de espectadores), no tanto como *Lúcio Flávio*, pero terminó transformándose en la película más importante de Babenco. Ese guión lo escribí yo; cada uno hizo lo suyo, yo como guionista y él como director. Por ese tiempo, era costumbre en el cine brasileño dividir los créditos de argumento y de guión que figuran ambos como Babenco y Durán. En realidad, Héctor merecía aparecer como escritor porque hay escenas fundamentales de la película que son ideas tuyas. Cuando me las contaba, me parecían absurdas, pero reflexionando mejor, entendí que tenía razón, a pesar de que no supiéramos si iban a funcionar. Una de ellas

causa un impacto tan fuerte que cuando me preguntan algo de *Pixote*, me preguntan por esa escena, la del niño que le chupa el seno a Marília Pera, como si fuera un bebé, después de haber matado a su mejor amigo. Es una película terrible, pero es el retrato de un Brasil que no termina. Hace algunos meses, leí que descubrieron un centro de internación de niños, donde los maltratan y torturan, y si en esos años ese era un asunto fuerte y comentado por la prensa, hoy ya nadie habla más del tema.

En Chile sí es un tema muy importante, sobre todo en el contexto del estallido social de octubre de 2018.

JD: ¡Sí, lo sé! Y el estallido no fue sorpresa para mí. En 2011 estaba en Santiago, reescribiendo el guión de *Romance Policial* con mi hijo Gabriel. Quería sentir mejor el país y me fui a pasar un mes y medio; arrendé un departamento en el centro y me senté a reescribir. Entonces estaban ocurriendo las manifestaciones estudiantiles del 2011 gigantescas. Pude ver el entusiasmo de una linda juventud, y no se trataba de una manifestación de estudiantes solamente. Eran la familia, los profesores, los sindicatos de profesores, de alumnos universitarios, era una energía carnalesca en que cantaban y hacían coreografías. Fue muy lindo, fue como volver de alguna manera a los 1000 días de la Unidad Popular. Los cordones venían de barrios distantes de Santiago, multitudes marchando que se encontraban en la Alameda para marchar en dirección al Palacio de la Moneda. Yo grabé todo eso, en 2011, porque estaba hospedado a media cuadra. El país me parecía que nunca iba a cambiar, con gente cansada y de humor ácido, típico chileno, gente durmiendo en el metro, en el bus, un país cansado dentro de un sistema neoliberal terrible. Cuando vino el estallido, siete años

después, en octubre de 2018, yo sabía que eso no había ocurrido de un día para el otro. De esos movimientos de estudiantes salieron líderes que hoy son diputados, candidatos a presidente en 2021, como Gabriel Boric, que era uno de los líderes, en esa época, muy joven; como también la joven Camila Vallejo, hoy diputada comunista que cuando vino aquí fue muy bien recibida, muy inteligente y con una personalidad muy fuerte.

Ese estallido va exactamente en el sentido opuesto de lo que es el Brasil hoy, y digo esto con tristeza porque el Brasil vive hoy una experiencia que en Chile fracasó. Económicamente funciona para unos pocos, pero hace infeliz a la gran mayoría. En este gobierno de extrema derecha se venden ideas viejas, autoritarias, y se vive un neoliberalismo tal vez más radical que el que fue herencia de Pinochet. En Chile el estallido pide terminar con una época e inventar otra, más feliz, más igual. Yo creo que alguna cosa va a cambiar y deseo que vuelva a ser un país más feliz. Aquí vivimos exactamente lo opuesto: alguna cosa va a cambiar y probablemente va a ser para peor. Al menos, esa posibilidad existe aquí en Brasil. En 2022 espero que saquen a punta pies al actual gobierno.

Como artista, como creador de tu cine, ¿cuál es la columna vertebral?, ¿qué es lo que quieres decir? *Proibido Proibir* rearticula su esencia en *A cor de seu destino* y esto va a dar en *Romance policial...*

JD: Para mí ser asistente o director asistente, fue la posibilidad de entender que las películas se hacen con imágenes y no solo con narrativas escritas o teorías. Las películas son lideradas por el director, pero son fabricadas con colaboradores que construyen en mayor o menor medida eso que se llama “la película”. Yo fui director asistente en *Quilombo, 1983*, de Caca Diegues

(Cannes) y en *A Queda*, 1975, de Ruy Guerra (Oso de Plata en el festival de Berlín). La crítica y la academia, solo se interesan por el director, el "realizador" y hasta hace pocos años todas las películas eran firmadas como "una película de". Hoy casi todos los directores firman sus películas como "dirigida por", inclusive yo.

A cor de seu destino, de 1986, es sobre asuntos que me interesaban e interesan aún. Hay mucho de mi biografía y, en el caso de esta película, me preocupaba de qué forma la memoria (que es un asunto que siempre fue importante para mí) se relaciona con el acto creativo. En este sentido, me gusta citar a Lucrecia Martel que dice: "Si todos los detalles son biográficos, el todo no lo es". Ahora, cuando escribo y dirijo, no estoy pensando en ello, estoy pensando en lo que me gustaría ver. Si hay un privilegio para un guionista de cine, es ser el primero que "ve la película". Después que has estado durante mucho tiempo desarrollando un proceso de escritura, pasas a convivir con tus ideas en forma de espacios, tiempo, ritmo, personajes; para escribir un guión necesito comprender qué imágenes tengo que juntar, qué personajes, el sentido de todo ese material que tiene que ser expresado dentro de un tiempo y espacio. Necesito imaginar los escenarios, el ambiente, las distancias. El que dirige debe hacer lo que cree mejor para la película, en términos de seguir o no el guión; y el guionista, lo mejor que puede hacer, es esperar que sea una gran película.

Siempre trabajo sobre los mismos temas: la memoria, de dónde vienen las ideas, la pertenencia o no a algún lugar, ya sea a la familia, a un país, a tu memoria más oculta de la infancia o la de la vida adulta. Son esos mis temas y los que aparecen en todas mis películas y en algunos de los guiones que escribí, porque un buen guionista escribe desde su punto de vista.

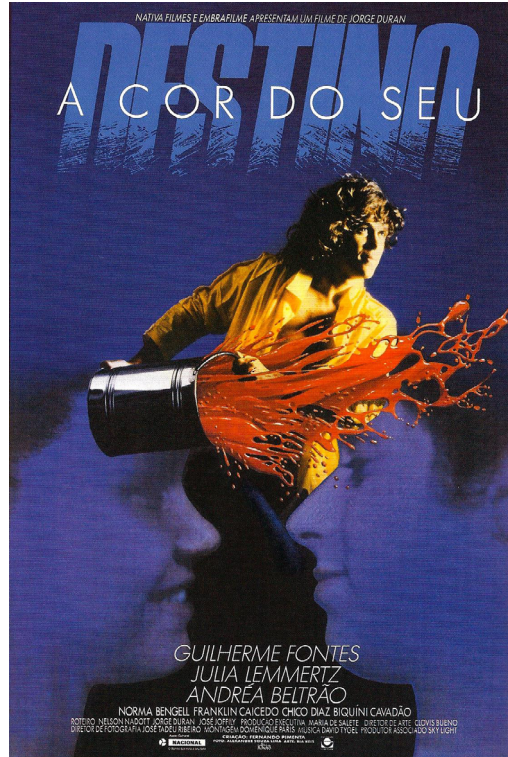


Figura 1
Fuente: acervo del cineasta

En *A cor de seu destino...* se trata de un joven que pertenece a un lugar del cual se siente parte, pero viviendo una historia impuesta por la memoria de los padres, sin ser la suya. El único vínculo se da a través de un hermano muerto, al que mal conoció cuando era un niño chico: ¿quién soy yo, y qué hago aquí, y por qué no soy de aquí? Esto se vincula con la historia del protagonista y con mi forma de ver la historia de esos días y de los hijos de

exilados chilenos en Francia, en Bélgica, en Holanda, en Estados Unidos y en otros países. Durante los 100 minutos de la película, por las decisiones que toma y las acciones que realiza, el protagonista termina por encontrarse con "su destino" que es ser un brasileño, sin por eso abandonar sus orígenes. Esto fue algo que no agradó a mucha gente. Algunos compañeros vieron la película como abogando por un abandono de los orígenes. Para mí, uno nunca abandona su origen. Nadie quiere dejar su tierra y si quiere dejarla no veo problemas. Pero en una dictadura, quien te abandona, te deja al garete, es la historia de tu país. Al vivir intensamente la realidad en que vives en un nuevo país, terminas por sentirte como uno más de ese lugar. Yo siempre seré ciudadano donde pueda estar con mi mujer, mis hijos y nietos y donde pueda trabajar con el cine y vivir la política local.

El problema es complejo en la película: ese muchacho está dividido por su historia personal entre dos espacios, dos países. Al mismo tiempo se le presenta una encrucijada emocional con las dos chicas. Es esa edad en que tienes que tomar decisiones y la pertenencia es una decisión...

JD: Esa estructura se mantiene en mis trabajos. En *A cor de seu destino* se trata de un chico con dos chicas, en *Proibido proibir* son dos amigos con una chica, y en *Romance policial* son dos hombres y una mujer... Siempre hay un triángulo, no necesariamente amoroso, sexual o sentimental, pero siempre está esa estructura triangular que me parece que es un tipo de esquema fuerte, porque los conflictos se arman dentro de fuerzas bien definidas, en que cada uno de los vértices tiene que escoger un lado, no necesariamente vinculado a cuestiones como el amor y el sexo. En realidad, el triángulo amoroso principal en *A cor de seu destino* es pasajero, aunque haya una

decisión que tomar; pero está también la decisión de una chica brasileña entre el profesor y el protagonista; y está la joven chilena -que es una actriz brasileña- que mantiene un vínculo amoroso con el recuerdo de su país, que es muy próximo y está al mismo tiempo encantada con el primo del Brasil; él, a su vez, tiene también una relación con Chile y con Brasil... Esas estructuras reaparecen en *Não se pode viver sem amor*, de 2006, donde hay un joven negro, un joven blanco y una chica, todos de clase media. La chica tiene un auto caro y vive en la zona *Sul*, y ellos viven cerca de la universidad donde dividen un departamento barato, en un barrio de clase media pobre. Entonces, la cuestión es siempre triangular: quiero a mi amigo como a un hermano, la quiero a ella como mujer, pero quiero también mi ética, por eso no puedo traicionarlo a él porque es mi amigo, ni enamorarme de ella y no cumplir mi deseo... En *Romance policial* también tenemos un triángulo que está puesto en la joven, un policial y un joven escritor brasileño que aparece visitando el desierto de Atacama. Pero a ella no le interesa ninguno de los dos, y sí lo que está viviendo y que oculta del brasileño, que le atrae, y del policía que es su amante y la protege. Ella oculta un crimen que cometió y presiente que el escritor brasileño se está acercando a la verdad. El policía también le oculta un crimen: mató a su padre, de quien, durante la dictadura, fue guardaespaldas. Y el brasileño está interesado en escribir una novela sobre lo que está viviendo, buscando a sus personajes, armando el puzzle, luchando con el miedo en un país desconocido, tan distante del paisaje tropical del que viene. La estructura, el tema, son las relaciones amorosas entre esos tres personajes. Pero es una película que pasa lejos del amor. Más que eso, es una película sobre lo que me interesa: la memoria que atormenta a la joven, que es motor para la creación del escritor; y la historia del país, que reunió en otro tiempo a ese policial con un

hombre asesinado. Los tres en un desierto donde están enterradas víctimas de la dictadura, aunque nunca sabremos si esos crímenes ocurrieron o no, ya que la intención es dejar un camino abierto a la lectura. Todo puede no haber pasado de un escritor escribiendo una novela policial.



Figura 2

Fuente: acervo del cineasta

Todos estos personajes están ubicados en encrucijadas éticas...

JD: Así es. El personaje central de *Romance Policial* es un joven escritor con un cuento premiado que se ve involucrado como principal sospechoso de un crimen que no cometió, ¿Por qué me pasó esto?, se pregunta y responde: “porque nunca me interesé por nada, nunca me interesaron los otros”. Hay aquí un comentario directo sobre algunas generaciones con las que me cruzaba en los años 1980 en Brasil, que decían: *ah não, política já era!* La política nunca dejó de ser algo central en cualquier país ni en ningún grupo humano. De eso viene algo que me ata a Chile: con todo lo bueno y lo malo

que eso tiene. Me siento orgulloso de lo que se dio en los años setenta, de los maestros que tuve en la escuela de teatro, del cine chileno que me parece bello y poderoso. Y en estos días, admiro el renacimiento que la juventud chilena en el estallido, en la pelea por una Constitución más solidaria y para todos.

Pero hay cosas que aprendí en Brasil y que son muy buenas también. En Chile te lo dicen todo directamente a la cara, mientras aquí las cosas son dichas, muchas veces, con algodón; un ejemplo de eso es cuando dicen: “*Desculpe-me dizer, mas o senhor é um sem-vergonha; sua excelência me desculpe, mas o senhor é um ignorante*” ¡Quién te va a decir eso en Chile! Te dicen que eres un ignorante y que no digas estupideces. Cito aquí el caso de un brasileño que hizo exactamente lo opuesto de lo que se hace en Brasil. Fue en el encuentro al que ustedes me convidaron, donde hubo un debate en que un intelectual chileno, Grínor Rojo, hizo un comentario sobre un ensayo del crítico literario brasileño, Davi Arrigucci, que se encontraba allí presente. Entonces se dio un debate muy brusco, para mí sorprendente: vi, como pocas veces, a un brasileño ser muy directo (y creo que con toda razón). Le dijo al intelectual chileno “que no era nada de eso y que tenía opiniones equivocadas en su ensayo”, si entendí mal, que me disculpen los intelectuales. La vida sigue y no creo que por eso van a dejar de ser amigos. Pero en ese momento, pensé inmediatamente: “ese señor Arrigucci no parece brasileño, parece un chileno o un argentino respondiendo a una opinión que considera equivocada o falsa”¹.

1 De Arrigucci leí hace años, como lector de Julio Cortázar, su estudio *O Escorpião Encalacrado*; y en 2004, nuevamente, cuando escribí junto con Robert Gervitz, el guión para una película suya, *Jogo Subterrâneo*, adaptación del cuento de Cortázar “Manuscrito hallado en un bolsillo”.

En *Não se pode viver sem amor* la encrucijada vuelve a aparecer: un chico atrás de las memorias del padre y de la madre que está perdida. Él vive con una mujer que lo recibió y lo crió cuando se enamoró de su padre que, tiempo después se fue, sin dejar rastros, en una segunda fuga; antes, casado con la madre del niño, había huido llevándose al bebé porque su mujer llevaba una vida caótica. Entonces, se trata de un niño con lo poco que recuerda de su padre y de su madre, viviendo con una joven que lo ha criado, y con una enorme curiosidad. Este niño se encuentra con un sucedáneo del padre, un profesor universitario, un físico que, a su vez, está descontento con su relación matrimonial y empieza a interesarse por la mujer que cuida al niño. Nuevamente triángulos: él, la nueva mujer y la que está dejando; el niño, la mujer que lo crió, y su madre a la que reinventa en sus fantasías. Y otro triángulo, accidental: el niño, el padre, y esta nueva imagen paterna que aparece. Así voy buscando temas que parecen nuevos, pero en realidad estoy siempre hablando de la misma cosa.

Los grandes artistas son aquellos obsesionados por un tema, por una pregunta que le hacen a la vida...

JD: Lo que me interesa en el cine es cómo construir las imágenes, la relación de los objetos dentro de la imagen, el encuadramiento esencial para la comprensión de las ideas que irán transformándose en imágenes; incluir lo que está dentro del cuadro y lo que está fuera de campo torna interesante lo que estamos viendo porque, muchas veces, lo que ocurre en la tela no es lo más interesante, y sí lo que imaginamos y que está fuera de campo. Eso el espectador lo imagina y procesa en su memoria. Cuando escogí al actor chileno Franklin Caicedo para *A cor do seu destino* y le entregué el guión

y el aceptó, lo hospedé en mi departamento y le cedí mi cuarto que era más amplio. Franklin era mayor que yo pero éramos muy parecidos –**¡sí, parece tu alter ego!**– Mi hijo Gabriel, pequeñito, despertó en la noche y se metió en la cama donde estaba él y le decía “papá” (risas). Pero no busqué a Franklin por nuestro parecido, sino porque era un gran actor y yo lo admiraba desde la época del teatro del ITUCH. Durante ocho meses lo vi haciendo Marat en *Marat Sade, de Peter Brook*, donde yo era el Newly Rich, un pequeño personaje.

A mí me fascina trabajar con el elenco y aunque aquí en Brasil se usa mucho convidar a un preparador de actores, prefiero hacer ese trabajo yo mismo. Parte fundamental de la puesta en escena son los actores y las actrices y para mí la relación con ellos es esencial. Nunca le he dicho a un actor “has la escena de esta manera”, sino que trato de construir con ellos el ritmo del tiempo: “déjalo más lento, ve si lo puedes hacer más rápido, no revela lo que sientes” y por ahí va. El público en general poco sabe o se interesa por quien dirige las películas, pero se interesa mucho por el elenco, los protagonistas, que son quienes establecen un vínculo directo con él.

En *A cor de seu destino* tú estabas trabajando con ese actor de experiencia, pero los demás eran adolescentes, o sea, se ve que tú estás por detrás.

JD: Yo creo que en las pruebas vi a toda esa generación que en 1984 estaba con 17 y 20 años. Trabajé con Guilherme Fontes, el protagonista, con Marcos Palmeira, que era el primer candidato, con Chico Díaz que hablaba castellano y también quería hacer ese personaje y aceptó ser el hermano asesinado; a su hermano, Quique Díaz, un chico con una expresión dura, lo

llamé para hacer un test, pero él usaba aparato para los dientes y yo le pedí que se lo sacara. No, me dijo, eso no lo hago. Pero vas a ser el protagonista. No, insistió él, con aparato, si no, no lo hago. Así es que no lo hicimos. Quique es hoy un gran director de teatro y también un gran actor.

¿La opción por Julia Lemmertz y no por una actriz chilena fue cuestión de presupuesto?



Figura 3

Fuente: acervo del cineasta

JD: No, en esos años (1983 y 1984) era plena dictadura y pensé que era mucha responsabilidad traer a una chica de Chile para hacer un personaje de ese tipo. Después ella iba a tener que volver y era complicado, no quise correr ese riesgo. Además, lo pensé como un desafío: el espectador de cine acepta lo que ve, desde que el personaje parezca y sea lo que dice que es, y,

aceptó a Julia como chilena. En Chile, donde no te perdonaban que tuvieras acento, nunca nadie me dijo que la chica tenía acento. Para Julia fue un gran desafío. Estudió español con un amigo chileno que había sido el primer asilado reconocido como tal por el gobierno brasileño. Era del comité de apoyo a la resistencia chilena y Julia era muy estudiosa y talentosa. Se dedicó meses a aprender el sonsonete, el acento y la forma de hablar chilena. No hay dinero que pague la generosidad y el talento de una persona como Julia Lemmertz. El tercer vértice del triángulo era Andrea Beltrão, me gustaba mucho su trabajo, su estilo, y la había visto en la película *O Rei Do Rio*, de Fábio Barreto, en que yo había escrito el guion.

Es curioso eso que cuentas, porque el hecho de que tuvieras recelo de traer a Brasil a una muchacha que a la vuelta podría verse implicada, es parte del guion que tú estabas trabajando... o sea, el chico que quiere volver y el padre que no le paga el pasaje porque tiene miedo.

JD: Sí, como te digo, todos los detalles son biográficos, pero la suma no lo es. Yo no siento que sea una película sobre mí, pero los detalles están allí. Porque los seis primeros años aquí, los pasé con mi hija, Tatane, que cuando cumplió doce años quería volver y tú sabes la energía que tienen los adolescentes... Virginia, con quien estaba casado en ese momento [madre de Paulo Renato y de Gabriel, mi socio], tuvo entonces mucha paciencia, porque Tatane insistía todos los días, hasta que terminó por volverse a Santiago. Eso para mí fue una pesadilla, tenía terror de que le pasara algo grave. Algo de la escena en que el hijo exige que el padre le compre pasaje para Chile, y el padre se lo niega, yo lo viví; pero eso debe haber ocurrido en muchas familias mundo afuera.

Tenemos dos preguntas más, la primera es acerca de la difícil encrucijada entre cine comercial y cine independiente, cómo articulas tú eso... Y la otra, es sobre tus cineastas de cabecera, quiénes son aquellos que fueron fundamentales, cuáles cineastas chilenos te interesan...

JD: Comienzo por la segunda. Yo no soy un cinéfilo en el sentido de archivar, de organizar la experiencia de ver películas. Más bien, diría que viví momentos con ciertas películas que las tornaron inolvidables para mí. Una de las que más admiro es *Memorias del subdesarrollo*, del cubano Tomás Gutiérrez Alea, que me ayudó a entender que las circunstancias en que él hace la película son opuestas a lo que hace su personaje. Me explico; cuando empieza a endurecerse el régimen cubano, Alea hace las *Memorias del subdesarrollo*, en que un burgués se queda en la isla por una curiosidad intelectual que no se realiza ya que él desea ser escritor, pero no consigue escribir; se trata de un *voyeur* de la revolución que está en curso. Si algo aprendí con esa película, está en el personaje del joven chileno que quiere definir su identidad, su relación con alguna tierra, plantar los pies, aunque esta relación se me haya ocurrido ahora. En la película de Gutiérrez Alea todo eso está muy bien colocado, hay un desarraigo, un proceso de transformación en el cual un hombre es un extranjero dentro de su tierra, porque socialmente ya era un extranjero; es un hombre de una familia rica en un país miserable, en plena revolución socialista y en plena ebullición. Para él eso despierta una curiosidad enorme, sin apego a lo que era y sin apego a lo que es; lo mantiene vivo su curiosidad por los otros, pero no consigue transformar esa curiosidad en un objeto.

En Chile, recuerdo que vi *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, y descubrí que el cine chileno podía tener una calidad superior. Tuve la sensación de que era

una película y punto, no era una película latinoamericana a la que “todavía le falta una cosita”, era una película completa, encantadora, simpática, cínica, con tres grandes actores. El cine de Jorge Sanjinés² también fue importante. Y también lo fueron Truffaut, Resnais, Polanski, Cassavetes y los directores del cine inglés de los años 60, grandes filmes realistas, con directores y elencos maravillosos. La primera película que me cambió la visión del cine fue *Acosado* de Godard. Cuando la vi, comprendí que el cine podía ser otra cosa y empecé a interesarme por el cine europeo, el ruso. Para eso están las cinematecas, a pesar de que la de Rio de Janeiro está cerrada, con riesgo de incendio, por la política cultural del actual gobierno...

En este momento estoy haciendo una serie con trece cineastas latinoamericanos: ya filmamos siete episodios. Uno de ellos es con la directora chilena Dominga Sotomayor, que es muy talentosa. Acompañé de muy cerca el cine chileno, de Matías Bise, de Pablo Larraín, de Maite Alberdi, de Sebastián Lelio, de Fernando Lavanderos que hace un cine poco conocido pero muy original. Lissette Orozco, que hizo *El pacto de Adriana*, es fascinante y Marcela Said, que hizo *El mocito y Cachorro*, bellísima película. De los anteriores, Andrés Wood me parece un cineasta de primera línea. Espero que no se interrumpa ese flujo porque como dicen Dominga Sotomayor y Ciro Guerra, que es el director del *Abrazo de la serpiente*, el apoyo del Estado es absolutamente necesario.

Después de *Romance Policial*, hice un documental sobre Rio de Janeiro, que pasan en la TV, se llama *Pelas ruas do Rio*, y conseguimos hacer una serie llamada *Territórios* sobre artistas de documentales y de literatura de las

2 Cineasta boliviano, realizador del clásico *El conaje del pueblo* (1971).

periferias no geográficas, de Rio de Janeiro. Encontramos diez personajes, lo que me permitió entrar en contacto con lo que uno conoce poco, porque una cosa es conocer la periferia a través de la literatura y otra es ir a conversar con su gente. Ese es un proyecto que ya está pasando en YouTube.

Con relación al cine comercial, yo no tengo nada contra, creo que cada uno tiene su espacio. Lo que sí sé es que yo no sé hacer una película divertida, livianita. Pero no tengo ningún desprecio por quien hace películas simpáticas, de las que a las personas les encantan, porque sé que hacer esas películas es tan difícil como hacer una película intelectual. Los públicos van formándose. En nuestros países hay un analfabetismo de la imagen que es terrible, porque las personas crecen viendo lo que ya está más que probado, les interesa ver lo que es una garantía de entretenimiento asegurada. Pero yo también disfruto una buena comedia que me asegure un buen entretenimiento. Es decir, cualquier película buena, conforme los gustos, ¡siempre será un gran entretenimiento!

VÁRIA

VARIA

Impuesto a la carne
de Diamela Eltit:
un libro *ready-*
made

Impuesto a la carne by Diamela
Eltit: a ready-made book

Marina Cecilia Ríos

Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires. Publicou "La villa de César Aira: Fundamentos de un ready-made literario" (2020) e "Mario Bellatín: el arte escrito" (2020).

Contato: riosmarina@hotmail.com

Argentina

Recebido em: 23 de junho de 2021

Aceito em: 21 de setembro de 2021

PALABRAS CLAVE:

Diamela Eltit; Libro *ready-made*;
Voz; Cuerpos.

Resumen: A partir de la trayectoria literaria y artística de la escritora chilena Diamela Eltit, el siguiente artículo se propone indagar sobre una arista posible de los vínculos entre literatura y arte: la relación de la novela *Impuesto a la carne* (2010) con el *ready-made* de Duchamp como una figura del arte que se despliega en su prosa. Para llevar a cabo esta hipótesis se parte de las conceptualizaciones que el escritor argentino César Aira realiza del *ready-made* Duchampiano. Este cruce permite indagar acerca de las configuraciones del cuerpo y la voz en los personajes de la novela desde una perspectiva artística, más allá de los análisis biopolíticos desarrollados por la crítica literaria.

KEYWORDS: Diamela Eltit,
Ready-made book; Voice;
Bodies.

Abstract: Based on Chilean writer Diamela Eltit's literary and artistic career, this article aims to investigate a possible edge of the following links between literature and art: the relationship of the novel *Impuesto a la carne* (2010) with Duchamp's ready-made as a figure of art that unfolds in her prose. To carry out this hypothesis, we start from Argentine writer César Aira's conceptualizations on the Duchampian ready-made. This intersection allows us to inquire about the configurations of the characters body and voice in the novel, from an artistic perspective, beyond the biopolitical analyzes developed by literary criticism.

INTRODUCCIÓN

Es conocida la relación que la escritora Diamela Eltit entabla con las diversas formas de arte y prácticas artísticas. Desde sus inicios como integrante del CADA (Colectivo de Acciones de Arte) ha establecido conexiones entre su práctica escrituraria y sus acciones artísticas y performáticas. Junto a artistas como Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raul Zurita, Eltit ha explorado la relación entre escritura y arte con el objetivo de intervenir en la escena social durante los años de dictadura chilena.

En este artículo me interesa desarrollar un modo específico y poco abordado por la crítica de estos cruces entre literatura y arte. Me refiero precisamente a un vínculo posible: leer la novela *Impuesto a la carne* a través de un prisma duchampiano. Para llevar a cabo esta hipótesis inicial es necesario mencionar a otra figura que contribuye a pensar en los cruces entre *ready-made* y literatura. Se trata de César Aira, quien a través de sus ensayos pero también de sus textos literarios, ha pensado y escrito a partir de una suerte de transposición de esta imagen-concepto creada por el artista francés.¹ En su ensayo *Las tres fechas* Aira esgrime:

La experiencia se escribe a sí misma en tanto se organiza psíquicamente en el que la vive. Una utopía recurrente en los escritores es escribir y vivir a la vez de modo de ganar tiempo. En los hechos, casi siempre algo se escribe mientras sucede la experiencia: diarios, cartas, notas. Ackerley había llevado un diario en su viaje a la India, que le sirvió de base (...) para escribir *Hindoo Holiday*.

1 En otro artículo he desarrollado la relación entre el escritor César Aira y Duchamp, como también el recorrido que la crítica literaria ha realizado de este vínculo (me refiero a las investigaciones centrales de Graciela Speranza 2006, Sandra Contreras 2002 y Mariano García 2006) y finalmente, un modo de transposición del *ready-made* en la literatura de Aira que sirve como figura del arte susceptible de leerse en otras ficciones. Ríos Marina. 2021. "La villa de César Aira: fundamentos de un *ready-made* literario". Revista Laboratorio 23.

Foster fue más lejos, porque compuso *The hill of Devi* sin escribir nada, salvo unas páginas de introducción y transición: se limitó a recopilar las cartas que había enviado. De modo que es *un libro ready-made*: ya estaba escrito desde el momento en que sucedieron los hechos, lo que actúa retrospectivamente sobre éstos e identifica la escritura con la experiencia: lo que sucedió no fue otra cosa que la escritura de un libro. (Aira, 2001, 48 énfasis mío).

Entonces, uno de los modos en que la figura del *ready-made* cobra presencia en el texto ficcional se vincula con la idea que César Aira denomina *libro ready made* en este ensayo. Para el escritor, aquellos casos como el de Ackerley, quien escribe a partir de su diario de viaje, o el de Foster quien se limita a recopilar sus cartas y editarlas en forma de libro, son *libros ready-made* porque ya estaban escritos desde el momento en que se sucedieron los hechos y actúan retrospectivamente sobre éstos. Esta lectura resulta sugerente para analizar un modo de funcionamiento de esta reformulación aireana del *ready-made*. La vida del artista o escritor se vuelve libro desde el momento en que su vivencia se narra como un acontecimiento. O en verdad el libro ya tenía existencia a partir de las propias experiencias del artista o escritor. Aclaremos: experiencias ficcionalizadas en personajes que mucho o poco tendrán que ver con las experiencias reales de los escritores. Cabe destacar que el *libro ready-made* funciona como una figura que parte de lo hecho (una serie de escritos de la narradora, por ejemplo) hacia lo no hecho (constituir la experiencia en un libro impreso, una canción, una memoria escrita) y se despliega fuertemente en la novela de Diamela Eltit.

LA ENUNCIACIÓN PERFORMATIVA

Este *libro ready-made* que proponemos también puede estar hecho no sólo de figuraciones de vida sino también de retazos de una historia nacional.

Es el caso de la novela *Impuesto a la carne* (2010). La propuesta de partida es desarrollar cómo a través de la situación enunciativa que he denominado performativa puesto que se producen diversos grados de concomitancia entre el presente de enunciación y el enunciado se configura una idea de libro en curso, fragmentado, hecho de relatos, documentos que se sitúan entre la escritura y la oralidad.

Impuesto a la carne presenta a una madre y una hija, ambas en un mismo cuerpo que permanecen en un hospital a la deriva de los médicos y sus fans. Desde la voz de la hija que contiene en su pecho a la madre, se delinea la historia de ambas que es también la historia de “la patria o el país o el territorio o el hospital” (Eltit, 2010, 18) –así como el texto repite en una de sus variaciones– a través de 200 años de historia. Eltit elige el año 2010 como fecha de publicación para conjurar una escritura de un Chile bicentenario. Desde el paradigma biopolítico surgen las lecturas en dónde ingresa la metáfora del hospital como Nación, el control y disciplinamiento de los cuerpos que a su vez resisten a un estado pos-dictatorial inmerso en la regulación del mercado y la globalización tal como la crítica ha señalado.²

Sin embargo, el texto traza en paralelo a estas lecturas pertinentes, otro recorrido que intenta reflexionar o posicionarse desde una perspectiva artística. La hipótesis inicial es que la novela propone una trama entre la oralidad y la escritura que disloca el carácter irreductible a sus formas instalando un discurso sobre el cuerpo en el que la voz y sus modulaciones,

2 Capote Cruz, Zaida. Reseña de “Impuesto a la carne” de Diamela Eltit. En *Revista de Estudios de Género. La ventana* [en línea] 2011, IV (Julio-Sin mes), 321-333. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88421343013>. Último acceso: 18 de junio 2021. Solorza, Susana. “El estado-hospital: corporalidades anárquicas, biopolítica y violencia en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit.”. En *Revista de Estudios de las Mujeres* - Vol. 2, 2014, pp.159-171.

vuelven a pensar la relación entre literatura y arte. Para llevar a cabo esto, Eltit elige una construcción enunciativa particular para proponer una toma de posición sobre el Chile bicentenario y sus 200 años de historia en el que es posible advertir la figura de un *libro ready-made*.

La hija narra la historia médica de ella y su madre que, a su vez, es la historia nacional o la historia de un continente. La hija es la vocera, la que lleva adelante un relato que de modo yuxtapuesto narra, describe, sugiere, una serie de intervenciones médicas que padecen ella y su madre. Ambas comparten el mismo cuerpo y la hija es interrumpida por la voz de la madre o, en ocasiones, es la propia hija quien absorbe su discurso.

¿Por qué le dije al médico que no quería que mi mamá durmiera? Ese fue un error imperdonable. Pero es que mi mamá se queda dormida y yo le hablo y no me contesta y francamente me desespero porque no sé qué me pasa con ella, con mi madre./ Si mi madre no me contesta, yo prácticamente me paralizó, experimento sucesivas complejidades vasculares, mientras espero un signo, un murmullo, una frase de mi mamá que me saque de una encarnizada indolencia que me invade y me deja laxa, expuesta a los síntomas de una muerte en curso, una muerte que se aproxima a mí de manera suave aunque decidida. (Eltit, 2010, 52).

La enunciación tendrá momentos dialógicos entre la madre y la hija y por otros, será la hija quien esté a cargo de la narración. Un texto cuyo punto de referencia es, como anticipé, el bicentenario. Porque en términos narrativos no existe una progresión del relato, no se narra una serie de acontecimientos encadenados sino breves “escenas” sufridas, experimentadas en el cuerpo de las protagonistas cuyas lecturas se abrirán a las metáforas y alegorías que la novela armará y des-armará. Entonces, la enunciación se desdobra: por un lado, son dos mujeres en un mismo cuerpo- la hija contiene a la

madre en su pecho. Por otro, cada una se identifica a partir de su voz (no siempre articulada). Y mientras que su cuerpo se configura como un cuerpo intervenido, medicalizado, popular, la hija dice: “diagnosticadas por los médicos (y sus fans) como extremas, bajas, demasiado morenas” (Eltit, 2010, 33) sus voces se alzan en una suerte de monólogo-dialógico interior que completa la posición desde la cual se narra.

En efecto, el relato alterna el presente de enunciación a través de un presente histórico como la frase “hoy, nos pertenecemos” (Eltit, 2010, 11), un presente simultáneo³ evidenciado en oraciones como “ahora mismo deambulamos” (Eltit, 2010, 11) y un pasado configurado a partir de evocaciones, reminiscencias y recuerdos. María Isabel Filinich desarrolla esta cuestión que recupera Genette para estudiar las narraciones latinoamericanas, respecto del relato simultáneo en el que existe una concomitancia entre el presente de la enunciación y el enunciado, y esgrime: “Esta concomitancia debe ser tomada más bien como un intento nunca logrado por parte del tiempo de la enunciación de captar el tiempo enunciado. [...] se pretende dar la imagen paradójica de narrar al mismo tiempo que se actúa (Filinich, 1994, 54). Este recurso contribuye a fundar una escena enunciativa que trasciende el procedimiento en sí y permite diversas posibilidades en el juego escriturario a partir de dos mujeres que intentan hacer oír su voz. Por esta razón es posible reconocer el despliegue de una performatividad tal como Butler (2011) contempla esta categoría. Esto implica que la performatividad en el lenguaje respecto al género responde a una práctica discursiva regulada por el poder que requiere de la cita y la reiteración de la norma, y es por

3 Genette define al tiempo “simultáneo” como “un presente contemporáneo de la acción” (1989, 274).

ello que no es un acto individual y consciente. Esta reiteración de la norma señala que el cuerpo no posee una naturalidad *a priori* y, por lo tanto, se hace posible otro tipo de comportamientos que expone a los cuerpos como abyectos. Desde este lugar, estas mujeres enuncian, traman un discurso alternativo que pretende ir por fuera de las regulaciones médicas (y patriarcales) discursivas. Así, por medio de esta enunciación performativa, la novela desarrolla un efecto de perpetuidad en los personajes que parecen condenados a sufrir (confinadas al hospital).⁴

LA MEMORIA ESCRITA: UN LIBRO *READY-MADE*

El comienzo de la novela promueve un sintagma que estructurará en parte el propósito de esta hija y su madre: “Nuestra gesta hospitalaria” (2010, 9). Me detengo en esta idea de gesta que aparecerá de modo reiterado a lo largo de todo el relato porque es el punto de partida en donde se establece esta tensión entre la oralidad y la escritura. La crítica italiana Laura Scarabelli advierte:

Ya a partir de la primera línea de la novela, el elemento que más llama la atención [...] es [...]: una <gesta> hospitalaria, término que remonta a la actividad de los juglares medievales que en los cantares de gesta divulgaban oralmente las principales hazañas de los héroes, debido al analfabetismo de las sociedades de la época. (2015, 978).

Scarabelli traza una lectura vinculada a una forma de testimonio, la madre y la hija son “meta-testigos” de papel y desde esa función Scarabelli analiza un segundo movimiento relacionado con las formas de resistencia a partir de la idea de comunidad desarrollada por Roberto Esposito. Más

⁴ Butler, Judith (2011), “Cuerpos que importan” en *Estudios avanzados sobre performance*. Op. Cit.

allá de la lectura sugerente de Scarabelli, quien hace foco en la palabra y sus derivas para pensarlo desde el testimonio; me interesa detenerme en esta referencia sobre el concepto de gesta y su vínculo con la forma oral y artística. La hija narra la hazaña que vive con su madre en ese hospital-nación. Dentro de la voz de la hija, por momentos se filtra la de la madre que, a veces, la calla, la corrige, la desmiente, la acompaña, la juzga, etcétera. La hija a su vez, quiere dar testimonio, dejar su historia para la memoria de la Nación. Y en ese intercambio, la novela propone dos caras de una misma moneda: por un lado, una oralidad ambigua y por otro, la configuración de dos voces (y sus modulaciones) unidas a un solo cuerpo. Con respecto a la oralidad ambigua, Eltit habitualmente representa o figura en sus textos las voces marginales, subalternas, populares muchas veces ligadas a la oralidad. *Impuesto a la carne*, no es la excepción: las mujeres son descritas a sí mismas como populares y catalogadas por los médicos como “negras curiches” o: “Así le dijo a mi mamá: Bajas/feas/seriadas...” (Eltit, 2010, 25). Las voces de la madre y la hija se pretenden como parte de una “gesta”, con marcas propias del discurso oral:

De inmediato la nación o la patria o el país se pusieron en contra de nosotras.
En contra de nosotras, ¿hace cuánto?, ¿unos doscientos años?
Sí, ya han pasado, quizás, ¿doscientos años?
Sí, doscientos años que estamos solas tú y yo, me dijo mi mamá.
Lo repitió cada día.
Solas tú y yo. (Eltit, 2010, 10).

Sin embargo, esa oralidad por momentos asumirá la pretensión de la escritura. El procedimiento de la repetición funciona de modo ambiguo. Por un lado, la repetición como recurso característico de la oralidad, propio de

los cantares de gesta. Pero por otro, también pueden leerse como repeticiones cercanas al discurso poético, no sólo por las ligeras variaciones que se van desplegando: a veces es “la nación o la patria o el país”; otras, “la patria o el país o el territorio o el hospital”; sino también por la utilización de los espacios en blanco, el armado de los párrafos y la puntuación que, sin dejar de ser un texto en prosa, juega con la idea de fragmento y de las posibilidades que permite la escritura. La hija dice: “Un médico blanco, frío, metálico, constante. / Eso me dijo mi mamá: Un médico frío, metálico, constante. Blanco” (2010, 13)⁵. De allí que la hija quiera dejar un testimonio escrito:

Por la sangre perdida cuento con el ímpetu anarquista que me traspasó mi madre para construir mi relato o mi crónica o al menos algunos apuntes que iluminen mis ideas. [...] Mi programa (humano) es apelar a un escrito sin pretensiones, escalofriantemente sencillo, a un simple diario local o a una memoria que no se termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia.

Una gesta encabezada por nosotras, unas mujeres solas en el mundo. (Eltit, 2010, 31 énfasis míos).

Entonces entre la oralidad y la escritura, el texto utilizará fórmulas propias del relato oral como la repetición casi a modo de epíteto, pero desarmando su función inicial: la de recordar en términos estables o patrones fijos; así, se incorporan variaciones que, a través de los diversos significantes, multipliquen el sentido y quiebren cualquier posible unicidad del discurso oral. La voz será lo que media entre ellas:

5 Capote Cruz reconoce el dato histórico de la cita: “Manuel Blanco Encalada fue el primer presidente de la República de Chile, electo en 1826 (2011, 327). Al mismo tiempo las narradoras constantemente destacan la blancura, palidez o altura de los médicos como una marca de clase social, rúbrica que en las novelas de Eltit es frecuente.

Lo decía con su voz más aguda y convincente hasta que el dramatismo lírico de su tono consiguió perforar un tercio de mi cabeza.

No tenemos a nadie, solo cuentas conmigo, murmuró mi mamá.

Gritó: Solas las dos.

Su grito resonó y se expandió por el canal más sensible e hysterizado de mi oído y después de herir mi audición, ella susurró de manera consistente: Solas en el mundo. (Eltit, 2010, 11).

Y en ese estertor de la madre, la hija define su identidad a partir de una perspectiva artística que contaminará todo el relato:

Su murmullo asoló mi espalda y luego repasó el milimétrico contorno de mi cara. Mi madre reiteró sus palabras mientras ensayaba una medición completa de mi cuerpo. Y así, en medio de una escalofriante simetría, hoy nos pertenecemos: *rebeldes, unidas, curvadas, teatrales*. (Eltit, 2010, 11 énfasis míos).

De esta forma, se termina de exhibir la otra cuestión, las variantes que estarán presentes en todo el texto: la voz, el murmullo, el grito, el susurro, el chillido entre otros. La madre y la hija se presentan como una suerte de “juglares” que relatan su propia gesta dislocada: entre la oralidad y la escritura. Esta contaminación desde una perspectiva artística es la que iluminará el texto constantemente como una suerte de telón de fondo para esas protagonistas que describirán sus asedios médicos, corporales a partir de su voz, de su gesta y de las escenas teatrales y las películas como modo de exhibir cuerpos cuyos significantes irán variando: cuerpo médico, cuerpos enfermos, medicalizados, intervenidos, orgánicos. Las caracterizaciones de los sucesos se realizan bajo esta perspectiva: “Mi madre todavía habla y habla de esa semana, la primera de nosotras. Una semana de nuestra vida convertida en un espectral teatro médico, un laboratorio teatral reforzado por un desatado ímpetu farmacológico” (Eltit, 2010, 17).

Ricardo Piglia a propósito del poder y los relatos sociales en la literatura, en una entrevista publicada en *Crítica y ficción*, esgrime acerca de la máquina de “hacer creer” que puede producir el Estado. Así, el crítico y escritor reconoce el discurso que circuló en plena dictadura argentina asociado al relato médico. La necesidad (argumentaba el propio Estado de excepción) de operar, intervenir quirúrgicamente al país para quitarle el mal que lo asolaba, el virus mortal que lo acechaba. Dado que las dictaduras de Chile y Argentina fueron parte del mismo plan de avance norteamericano, esta novela recupera ese relato de la Dictadura sobre la enfermedad para intervenirlo a partir del mismo proceso: una suerte de inoculación del lenguaje poético y de otras prácticas artísticas. De esta manera, el espacio del hospital, ese sistema que se presenta como inmunitario, se contamina de una visión artística. O mejor dicho, la narradora infecta, a través de las palabras y de las voces, a este espacio biopolítico para contagiarlo de uno escénico: “Los hospitales, la patria y cada uno de los consultorios de la nación son conocidos también como el teatro del grito” (Eltit, 2010, 59). Surgen así, escenas que se ubican entre la narración literaria y el cine:

El médico sacó una pastilla y la dio vuelta entre los dedos, jugó con la pastilla como en la escena muy repetida de un antiguo y anacrónico film de vaqueros, jugó con la pastilla como lo hacían los pistoleros cuando sacaban un dólar de plata para probar su suerte, un dedo de plata entre el dedo índice y el pulgar, girando el dólar, el dólar en el aire, el dólar muerto por un tiro y el vaquero, después de su acto[...]Era esa película antigua de vaqueros, en blanco y negro, la que estaba actuando el médico, jugando con la pastilla entre los dedos, mientras me preguntaba con el tono pesadillesco de un film de tortura: ¿por qué no quiere que su mamá duerma?, mientras seguía volteando la pastilla, una pastilla que me iba a dar tarde o temprano, una

píldora que debía tomar en su presencia para marcar de manera fastuosa el control que ejercía sobre mí, sobre nosotras, porque el médico también controlaba a mi mamá. (Eltit, 2010, 50-51).

Este extenso pasaje tiene varios elementos concentrados que cabe señalar. En primer lugar, el modo en que el momento se relata a partir de un conjunto de imágenes bien identificables que ilustran la escena: el médico con la pastilla en la mano. En segundo lugar, se cuenta la comparación explícita del film y se pone de manifiesto la diferencia entre el momento y la imagen que el texto crea, y la tematización acerca de esto. Y, por último, se describe el “tono” de terror con el que la hija caracteriza al médico.

El cuerpo se figura desde la voz y sus modulaciones. Madre e hija comparten un cuerpo que no sólo está intervenido, medicalizado y operado por los médicos, el territorio, la Nación en estos doscientos años de historia bicentenaria, sino que, además, es un cuerpo sin totalidad. Nancy establece: “El alma se escapa por la boca en palabras. Pero las palabras son todavía effluvia del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentados por el cuerpo” (2010, 15). El cuerpo emerge como extensión del alma que se escapa por la boca. Surge de este modo, otra dimensión del cuerpo: la voz como materialidad, sus modos: el grito, el murmullo, el susurro, la voz aguda; formas que las protagonistas encuentran para hablarse y hablar, confeccionar su relato que va más allá de la palabra.

En esta línea, Mdalen Dolar estudia la dimensión de la voz como objeto desprendido de un cuerpo orgánico, la voz es lo que une al Sujeto y al Otro sin formar parte de ninguno. Asimismo, estudia diferentes aspectos entre los que se encuentra la dimensión política, y establece que existe una

división en el interior de la voz: el habla, por un lado, y la voz propiamente dicha, por otro. De este modo, la voz al igual que los cuerpos, también posee una parte animal, una *zoé* y una parte política, una *bíos*, que refiere a la vida en comunidad. Lo importante para Dolar es que esta parte animal (excluida/incluida) habita en el corazón mismo de lo social y por lo tanto es el “producto del *logos* mismo, al que al mismo tiempo sostiene y atormenta” (2007, 131). Este recorrido que realiza el teórico indaga sobre el valor de la voz más allá del *logos*, por ejemplo, en aquellos actos rituales y performativos en los que se necesita (incluso a pesar de que haya un escrito) pronunciar la voz para darle validez y status a aquello que se presume como un acto, un ritual sagrado o de otra índole; incluso se necesita de la voz en los procedimientos seculares como ciertas acciones jurídicas. En efecto, ciertos tipos de testimonios deben ser leídos en voz alta o declarados para constituirse como tal. Dolar, además, dedica un capítulo a los usos de la voz en algunos cuentos de Kafka como el de “Josefina la cantante o el pueblo de ratones” o “Investigaciones de un perro”. El crítico establece que tanto el personaje de Josefina como el del perro crean su propio *ready-made* a partir de la nada. En el sentido de que los personajes recurren a la estrategia del arte, del arte no excepcional que puede surgir en cualquier momento y está hecho de “cualquier cosa”. En el caso de Josefina ella logra elevar su chillido a la categoría de arte y lo convierte en un chillido diferente (aunque no se diferencie del resto de los chillidos de los ratones) y en el caso del perro, éste lleva a cabo su inanición y también lo eleva a la categoría de arte como forma de abrir una grieta que permita una reflexión. Esta búsqueda también es susceptible de señalar en las protagonistas de *Impuesto a la carne* puesto que ellas transforman su voz, su vocalidad pero también su *logos* en una

gesta escrita que posibilite abrir una fisura capaz de marcar la diferencia en el sistema cerrado e inmunitario del hospital, la Nación o el territorio. La madre y la hija hacen uso de esa *zoé* de la voz a través del chillido, el susurro, el grito y el murmullo para inscribirse en una dimensión política a través de sus testimonios que conjugan escritura y oralidad desde esta vocalidad que la novela diseña. Ambas mujeres contenidas en un mismo cuerpo que no es orgánico, sino que a partir del desdoblamiento de sus voces se *exscriben* fuera del discurso médico, o si se quiere, fuera del discurso histórico de la Nación para ordenar performativamente uno alternativo, a través de un relato dislocado que se ofrece a dos voces. En suma, literatura, arte y voz se conjugan para modelar un cuerpo asediado por la medicina, por el territorio, la patria o el país que a través de los modos de la voz y también de la palabra, sale de sí, se descorporiza en esas emanaciones y se *excribe* fuera del discurso en las modulaciones de la voz que también son cuerpo. Esta palabra resiste en una doble y aparente materialidad: en la voz de la hija y de su madreórgano. O sea, en un cantar de gesta que se plasma en una segunda materialidad: un corpus de textos, apuntes, crónicas, documentos que conforma el relato de las mujeres. Voz y escritura se figuran en una idea de libro ya hecho, un *libro ready-made*, a partir del carácter performativo de su enunciación:

Mi madreórgano ahora se abre paso a través de mis arterias y entona una inédita canción nacional. Impone su tono lírico en los confines más peligrosos y lesionados de mi cuerpo (el dolor que me provocan mis extensos treinta puntos me resulta insoportable, insoportable, inhumano. Insoportable). La canción me recorre con una inexpresable armonía y pugna por aflorar e inundar nuestra sala común para adormecer a las operadas y proporcionarles un descanso mediante la paz de los acordes. [...] Tengo a mi madreórgano

adentro dirigiendo una sinfonía nacional dramática y hasta excesivamente monocorde. [...] nos hemos convertido en unas anarcobarrocas totales o finales. (Eltit, 2010, 184-185).

¿Sinfonía monocorde o escritura barroca? ¿Cuerpos teatrales o escenas filmicas? ¿Cantar de gesta o canción lírica? Una gesta escrita cuyo cuerpo textual propone, en términos de Rancière, una redistribución de lugares para pensar la relación entre diversos regímenes de expresión en los que las jerarquías de la palabra, la imagen o el drama no intenten estar subordinadas unas a otras; y en que las voces de estas mujeres trazan su propio cantar de gesta escrito, un *libro ready-made* que el cuerpo de la escritura diseña como producto inacabado de una memoria, de un testimonio o de un escrito en curso, que se va haciendo a medida que esas mujeres puedan tener su voz para resistir. La madre y la hija no dejan de intentar sus formas de resistencia mediante la palabra y la voz: “Es mi madre [...] la que quiere controlar y quizás amotinar a las operadas uuuuuuuuu ulula mi madre en mi oído [...] uuuuuuuuuu ululan las pobres operadas, organizando la jauría más solitaria y la más veraz, la jauría del hambre y abandono” (Eltit, 2010, 182). Una vocalidad “otra” que penetra al sistema discursivo médico, a la palabra oficial, al saber médico y patriarcal que dispone de los cuerpos y regula los discursos.

Finalmente, *Impuesto a la carne* enlaza escritura y voz a partir de documentos, testimonios y papeles como forma de diseñar un contra-discurso opuesto al de los médicos y sus fans, al del control de los cuerpos, al del sistema patriarcal que distribuye las violencias y abusos a estas mujeres consideradas sub-pacientes. Un *ready-made* hecho no sólo de la vida de las

protagonistas sino de una historia del hospital, de la Nación o el territorio que se quiebra y abre un espacio en contra de un Chile bicentenario inmerso en el sistema inmunitario de los relatos oficiales de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. “Particularidades absolutas”. In: *Nueve perros*, vol. 1, nº 1, Rosario, 2001, 13-14.
- Aira, César. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Butler, Judith. “Cuerpos que importan”. In: Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (comps.). *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Capote Cruz, Zaida. Reseña de “Impuesto a la carne” de Diamela Eltit. In: *Revista de Estudios de Género. La ventana* [en línea] 2011, IV (Julio-Sin mes), 321-333. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88421343013>. Último acceso: 18 de junio 2021.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Esposito, Roberto. *Inmunitas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1994.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*, Madrid: Arena Libros, 2003.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: ediciones La urraca/fierro, 1993.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, Manantial: Buenos Aires, 2010.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

Scarabelli, Laura. “*Impuesto a la carne* de Diamela Eltit. El cuerpo-testigo y el contagio de lo común”. En *Kamchatka* 6 diciembre, 2015. págs. 973-988.

Solorza, Susana. “El estado-hospital: corporalidades anárquicas, biopolítica y violencia en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit.”. En *Revista de Estudios de las Mujeres* - Vol. 2, 2014, pp.159-171.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

La escucha como modo de habitar el campo cultural. A propósito de María Moreno y Pedro Lemebel

*Listening as a way of inhabiting
the cultural field. In regard
of María Moreno and Pedro
Lemebel*

Julieta Viu Adagio

Doutoranda do Instituto de Estudios Críticos en Humanidades-CONICET-Universidad Nacional de Rosario. Publicou "De qué hablamos cuando hablamos de crónica contemporánea en América Latina" (2021), "Carlos Monsiváis y María Moreno, cronistas latinoamericanos ante la cultura de masas. Posicionamientos culturales y autofiguras" (2020) e "La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista" (2019).

Contacto: julietaviu@gmail.com
Argentina

Recebido em: 19 de maio de 2021
Aceito em: 20 de maio de 2021

PALABRAS CLAVE:
Crónica; Escucha; María
Moreno; Pedro Lemebel.

KEYWORDS: Chronicle;
Listening; María Moreno;
Pedro Lemebel.

Resumen: Hay una marca distintiva en la crónica contemporánea que provoca un quiebre en la historia del género. Ciertos cronistas que valoran la escucha se afirman ante la cultura por lo que han oído. Este posicionamiento que cobra particular relieve en Pedro Lemebel y María Moreno discute la legitimidad de la lectura como herramienta privilegiada de conocimiento. La priorización de lo auditivo sobre lo visual, configura un saber antiacadémico y la representación subjetiva "yo escucho", al disputar la hegemonía de la letra escrita, materializa desvíos de la norma letrada.

Abstract: There is a distinctive mark in contemporary chronicle that causes a break in the history of genre. Certain chroniclers who value listening affirm themselves before culture by what they have heard. This position takes on particular importance in María Moreno and Pedro Lemebel who discuss the legitimacy of reading as a privileged tool for knowledge. The prioritization of the auditory over the visual configures an anti-academic knowledge as the subjective representation, "I listen", materializes deviations from the literate norm, when contesting the hegemony of the written word.

MÁS ALLÁ Y MÁS ACÁ DE LA LECTURA: LA ESCUCHA

La literatura –suma de inscripción y de oralidades: una verdadera manufactura de la letra– es un conjunto de enunciados de saberes sociales o socializados pero también una in-terferencia en esos saberes.

(Nicolás Rosa)

La mirada constituye y ha constituido un núcleo fundamental de la crónica moderna en América Latina. Ante la exigencia de referencialidad del periodismo, los cronistas apelaron a la puesta en escena de lo visto como mecanismo de verosimilitud por excelencia (Ramos 1989, 164). La figura del *flâneur* en el caso del cronista en las ciudades finiseculares en vías de modernización como la del *voyeur* en el caso de las megalópolis, que han servido para pensar a los escritores en relación con la urbe, confirman la importancia otorgada al sentido de la vista. La escritura de Edgardo Rodríguez Juliá –para dar un ejemplo de fines del siglo XX– ha hecho de la visión un elemento rector. Así, lo confirman libros como *El entierro de Cortijo* y *Una noche con Iris Chacón*. Contemporáneamente, otras escrituras parten de la imbricación de lo literario con la escucha y apuestan por representaciones que privilegian la sensibilidad auditiva del cronista. No se trata de la tematización de lo sonoro sino de intervenciones gestadas desde dicha predilección. Producciones que disputan la centralidad de la vista iluminando una particularidad de la crónica actual donde ésta se configura como un modo de habitar el campo cultural desde un posicionamiento alternativo a los consagrados. Aparece de manera clara el acto de escuchar como una práctica cultural diferente del acto de mirar, ese que se encuentra imbricado a su vez al acto de leer.

El campo literario moderno se consolidó a partir del culto al libro y a la lectura y, en vinculación con ello, se gestó el mito del escritor como sujeto lector. La centralidad de dicha práctica desde fines XIX es subrayada por Julio Ortega (2008) a cuento de *Los raros* de Rubén Darío. Allí, subraya Ortega que el sistema literario pergeñado presentaba una base lectural. Representaciones que ponen de manifiesto la distribución moderna de objetos y saberes en lugares específicos. Claro que, a fines del siglo XX, como ha señalado Néstor García Canclini (1989) tuvo lugar lo que denomina procesos de descoleccionamiento y desterritorialización que interpelaron aquel ordenamiento simbólico, estático y jerarquizante según el cual las mercancías de uso cotidiano se encontraban en las tiendas, los objetos del pasado en museos de historia y los que valían por su sentido estético en museos de arte (García Canclini 1989, 280). En este sentido, la escucha en la crónica contemporánea materializa un desvío o una interferencia –para retomar el epígrafe de Nicolás Rosa– ya que queriéndolo expresamente o no, pone en juego una interpelación al paradigma dominante de la lectura.

La escucha en relación con los mitos de origen de María Moreno y Pedro Lemebel, en cuanto forma de socialización y vinculación con los saberes y en clara imbricación con la noción de lo literario cifra un gesto estético de posicionamiento a contrapelo de las tradiciones dominantes de la modernidad literaria y cultural del continente. Interesa, en este artículo, marcar algunas aristas de la configuración de esas escuchas en entrevistas y crónicas, que exhiben estrategias explícitas del acto de escuchar o refieren a metarreflexiones sobre la escritura concebida a partir de su materialidad sonora antes que escritural. La enunciación desde un “yo escucho”, que

acarrea un posicionamiento corporal y cultural diferente al “yo leo”, imprime desvíos a la norma letrada y culta.

CRONISTAS A LA ESCUCHA

María Moreno y Pedro Lemebel pueden ser considerados como cronistas de escucha, esto es, como sujetos que convierten la escucha en un pasaporte para transitar sin distinguir jerarquías el aristocrático territorio letrado como el barroso saber callejero (las adjetivaciones son inevitables porque las reterritorializaciones, señaladas por García Canclini, cuestionan los lugares establecidos pero no eliminan de una vez y para siempre las jerarquías). Ambos escritores conciben el acto de escuchar como algo innato aunque exhiben dicha competencia con orgullo porque saben que se trata de un talento diferencial. Por escucha entendemos el estado tenso de la audición, definición propuesta por Jean-Luc Nancy, que resulta pertinente para diferenciarla del oír (el estado natural de la audición) y sobre todo para subrayar que compromete el órgano auditivo en combinación con una preocupación, intención o inquietud. No obstante, tomamos distancia respecto de pensar al sujeto exclusivamente como lugar de resonancia de la escucha.

Contramarcha (2020) de María Moreno, que inicialmente podríamos definir como sus memorias lectoras, se publicó en la colección Lector&s de la editorial argentina *Ampersand*. El principal objetivo de dicha colección, dirigida por la investigadora Graciela Batticuore, es recoger experiencias modernas de una práctica antigua como la lectura con sus rituales, sus mitos, su historia. Colección de menos de una década que vuelve a retomar cuestiones nodales del momento de profesionalización del escritor y la

autonomía del campo literario: el valor del libro, la práctica de la lectura, las figuraciones de escritor, las biografías lectoras, la biblioteca, la cofradía literaria y el binomio vida/obra, entre otros. Estos datos de publicación permiten contextualizar el gesto de María Moreno de discutir el mito del escritor como sujeto lector en un catálogo que presupone una relación amorosa hacia el libro y la biblioteca. *Contramarcha* propone un cambio de primacía del “saber leer” al “saber oír”, de la lógica de la permanencia propia de la letra escrita a la evanescencia de las voces escuchadas, desplazando así al libro (y, por supuesto, a la biblioteca) del centro de la escena.

Frente a la construcción cultural del escritor que siempre es un lector precoz y voraz, María Moreno propone una *Contramarcha* que ilustra, desde el título, el lugar descentrado de la escritora en la colección. Mientras otros autores asumen el vínculo con la lectura (Tamara Kamenszain con sus *Libros chiquitos*, Edgardo Cozarinsky con *Los libros y la calle* y Sylvia Molloy con *Citas de lectura*), Moreno da la nota al salirse de la fila. *Contramarcha* brinda una primera pista de su posicionamiento respecto del tema convocante: la apuesta por el desvío que supone situar la lectura literaria en una serie no canónica, apostar por la idea de que la literatura es ante todo algo que se escucha (Giorgi 2021)¹. Al comienzo del libro, la anécdota con la que se simboliza la ruptura es la de abandonar la escuela: “Retrocedí espantada y terminé huyendo: no volví más a clase” (Moreno 2020, 7). Uno de los sentidos entonces de ese cambio de marcha es la antiescolarización como estrategia de enfrentamiento a las instituciones que históricamente se

1 Recuperamos algunas líneas de lectura planteadas por el crítico Gabriel Giorgi en la presentación virtual del libro *Contramarcha* que tuvo lugar el 25 de febrero de 2021 a través del canal de Youtube de la editorial Ampersand.

arrogaron la formación de lectores. La escritora no hace más que exponer que su formación literaria tuvo lugar a través de la oralidad. Se trata, como acierta a precisar Gabriel Giorgi, de “el goce impropio de una escritura plebeya” ya que Moreno encarna la figura de escritora amateur o palurda. Si algo se narra en dichos textos son justamente todas aquellas instancias que la ubican en un “afuera del afuera” (Moreno 2020, 8), afuera de la escolaridad, de la universidad, en un autodidactismo que encontró en el tango y en el radioteatro férreas motivaciones. Lo interesante es que las faltas no son tales cuando se exhiben con orgullo. Más aún, ese orgullo pasa a ser un manifiesto.

“Yo leo”, “yo escucho” y “yo escribo” constituyen instancias diferentes del proceso de construcción autoral. Atendiendo a este aspecto, podemos dividir el libro en dos partes: la primera que incluye los capítulos “Nombre falso”, “Leer con los oídos” y “Leer salteado”, caracterizada por la primacía del acto de escuchar; y la segunda, desde “Yo no leo (o poco): escribo” hasta el final del libro, donde el personaje empieza a escribir. Sobra aclarar que el “yo leo” del que el personaje parece renegar subyace a todo el relato. Interesa analizar el “yo escuchaba”, una manera de negar la lectura o, al menos, de prolongar el tiempo en que no leía configurado a través de la postulación de un vínculo ambiguo entre leer y escuchar al punto de reemplazar al primero por el segundo. La protagonista de *Contramarcha* prefería escuchar a leer. Así, aparece la fascinación por los clásicos del radioteatro, el tango con el que dice haber aprendido a leer, esas voces radiales moduladas que marcaron su infancia. La idea de ajenidad respecto del mundo libresco que estructura el libro presenta un momento de particular tensión cuando parece que el personaje accederá a contar una clásica escena de lectura

propia de las autobiografías de escritores en la concepción de Sylvia Molloy: “Supongamos que yo acepto seguir la cartilla [la de las escenas de lectura] y reconstruir esa escena para mí. Pero con una variante: no ‘leo’, *se me da a leer*” (Moreno 2020, 70, las cursivas son del original). Esta frase contundente por la forma declarativa promete devolver la imagen de lectora; sin embargo, Moreno dobla la apuesta de la contramarcha no solo con la imposibilidad de conjugar el verbo leer en primera persona sino con el remate final que invierte el sentido de dichas escenas. Aquellas pretendían, aun fingiendo leer, manifestar el amor por los libros. En cambio, la protagonista con indiferencia expresa: “Se me da a leer” y deja en claro la ausencia de un deseo por la lectura connotado en la pasividad de quien recibe porque no le queda otra opción. Así, dicho momento se vuelve una antiescena de lectura con la que María Moreno forja su imagen de escritora por medio de la negación de la lectura o, en todo caso, sin la necesidad de legitimarse en ella. Considerando los aspectos señalados, precisamos que *Contramarcha* constituye unas memorias lectoras en las que se cuenta la llegada tardía al mundo de los libros, no así a la literatura.

La escucha constituye entonces una estrategia con la que María Moreno forja su imagen autoral en disidencia con la tradición moderna; la escucha en la escritura de Pedro Lemebel debe ser pensada en cambio en vinculación con la oralidad en tanto expresión propiamente latinoamericana, como manifestación cultural y, sin lugar a dudas, en relación con la radiofonía como medio de comunicación popular (y en tal sentido, democratizador). “El abismo iletrado de unos sonidos” (*Adiós mariquita linda*) resulta una de las crónicas más elocuente respecto del enfrentamiento a la hegemonía del mundo letrado con su lógica de aristocracia cultural. Proponemos inscribir

dicha crónica en una tríada integrada a su vez por el famoso manifiesto político-sexual titulado “Manifiesto (hablo por mi diferencia)” y el que podemos considerar su manifiesto estético “A modo de sinopsis” (*Serenata cafiola*) ya que allí tiene lugar la elección de un discurso. Así, “El abismo iletrado...” vendría a constituir el manifiesto cultural.

En la lógica antitética y polémica del manifiesto, Pedro Lemebel enfrenta en tanto opuestos irreconciliables lo letrado a lo iletrado, lo escrito a lo oral, el alfabeto a las voces, la “escritura castiza y católica” (2007, 93) a la “Babel pagana de voces deslenguadas” (93). Dicha interpretación cobra fuerza desde la crónica inaugural de *Adiós mariquita linda* titulada “El Wilson”, historia de desencuentros varios, en la que el cronista, devenido un reconocido escritor que trabaja en *The clinic*, se enamora de un joven marginal desempleado (“iletrada juventud”, diremos en palabras del escritor). La insalvable distancia que separa el ámbito universitario del que provienen el cronista y sus amigos del ámbito callejero aparece contenida en la escena en la que el cronista decide llevar a Wilson a la presentación de un libro. Wilson, a quien como lector podemos interpretar como un extranjero, le pregunta “¿Y qué es esa güevá?”. Así, Lemebel ilustra la naturaleza elitista del ámbito literario al tiempo que el desinterés y el rechazo que muchas veces genera en quien está por fuera de él. Interesante reflexión de un escritor que habiase criado en una villa y logra llegar a la universidad, más aún, a ser escritor.² Volvamos a “El abismo iletrado...” que tematiza de manera más directa la

2 Este aspecto biográfico fundamental para abordar la figura de Pedro Lemebel cobra una fuerza particular al final del libro *Lemebel oral* en la entrevista que Andrew Chernin le realiza a Jorge, hermano del escritor, en la que es posible dimensionar el camino recorrido considerando el ámbito familiar signado por una pobreza absoluta hasta ser el primer universitario de la familia y luego, un reconocido escritor.

tensión:

Ciertamente [reflexiona el cronista] estamos apresados por la lógica del alfabeto. La instrucción nos lleva de la mano por la senda iluminada del ABC en el conocimiento. Pero más allá del margen hay un abismo iletrado. Una selva llena de ruidos, como feria clandestina de sabores y olores y raras palabras que siempre están mutando de significado. (Lemebel 2007, 93).

Si bien la tensión oralidad/escritura se formula de manera tajante en términos de oposición, la oralidad ya no refiere, como a fines del siglo XIX, al “saber del otro” (pensamos en la lectura que Julio Ramos realiza del *Facundo* de Sarmiento) sino a lo auténticamente latinoamericano que la imposición de la escritura condenó o, para ser más precisos, marginó de por vida. Una cuestión interesante es que la oralidad –expresión de lo propio– se asocia al grito, al ruido, al balbuceo, al murmullo, al rumor o al parloteo, esto es, formas sospechosas para la lógica de la letra impresa por falta de un sentido preciso. En el plano estético, ello encuentra una correlación con la adscripción de Lemebel al barroco que opta por minar el sentido literal de las palabras. Ajeno a la lógica racional del logos occidental, existe un territorio rico en su diversidad, en su ausencia de dogmas, en su desinterés por establecer normas. Ilustramos el esfuerzo que el cronista realiza para referir a ese afuera de la norma: “Quizá más que conceptos organizados por un pensamiento unidireccional, estos dibujos contengan ruidos, voces apresadas en el barro, descripciones guturales de una geografía precolombina...” (Lemebel 2007, 91-92). Lemebel apela al mundo sonoro para tratar de traducir a la escritura un lenguaje que escapa a ella.

La oralidad en Pedro Lemebel, deudora de las experiencias performáticas como radial, resulta constitutiva de su proyecto estético. La especialista

Clelia Moure apela justamente a la expresión “literatura vocalizada” para referir “a aquellos textos que (por su origen radial, su vínculo con la oralidad y su poder comunicativo, también por su condición performática, fragua del discurso lemebeliano) asumen un carácter instantáneo, tienden a la inmediatez, a la espontaneidad y a la transparencia” (2014, 25). En “El abismo iletrado de unos sonidos”, se define a la oralidad como aquello que se ubica en las antípodas de lo escritural; sin embargo, el proyecto estético del cronista se configura como una instancia de diálogo entre ambos espacios priorizando, por afinidad ideológica, a la oralidad. En este sentido, interesa destacar el cruce entre la escritura y la oralidad que tuvo lugar por ejemplo en el programa radial “Cancionero” donde a través de la lectura en voz alta de las crónicas se llevó adelante un proceso de oralización de la escritura. Para Lemebel, escuchar es posicionarse culturalmente en contra de la lógica occidental: si leer y escribir son instrumentos del poder, él decide ubicarse del lado de los marginados para reconstruir “nuestra dignidad oral destrozada por el alfabeto” (Lemebel 2007, 94).

Una pista más respecto de la oralidad antes de pasar a otra arista de la escucha: la sugerida por el escritor chileno Gonzalo León en *Lemebel oral* (2018), libro que por su organización cronológica así como por abarcar veinte años, logra convertirse en una “biografía en primera persona” (León 15). El relato de una vida marcada por el desarrollo de la voz de “la loca”, una vida que se narra en conversación con otros y que se define como un “fluir deslenguado” (en palabras de Lemebel); y también una vida marcada por la radio. La fórmula condensada en el título *Lemebel oral* refiere a las entrevistas que componen el volumen; sin embargo, esa sugerente expresión (sobre la que nada explícito se dice en el libro) cifra una apuesta crítica

fundamental para aprehender una de las claves del cronista: Lemebel oral es una invención poderosa por su nivel de síntesis que le hace justicia a esa forma de expresión ansiada por el escritor que resulta efímera en contraste con la expresión escrita, ancestral en vinculación con las culturas precolombinas y democratizadora si consideramos el afán del escritor por oralizar sus crónicas en pos de alcanzar un público mayor. *Lemebel oral* fue, además, el que permitió dimensionar la conciencia del escritor respecto de la escucha abordada en este artículo.

UN SABER OTRO

El desvío de la norma letrada tiene que ver con la configuración de lugares de enunciación donde los escritores se posicionan como escuchas. También con programas estéticos que bregaron por incorporar a la crónica voces culturalmente marginadas (los disidentes sexuales a los que ambos cronistas les dan voz). Y, sobre todo, con postular formas alternativas de acceso al conocimiento. Las representaciones subjetivas de María Moreno y Pedro Lemebel se aproximan en el gesto de afirmarse ante la cultura por lo que han oído. Así, el registro producido por un oído en estado atento –en palabras de Jean-Luc Nancy– no supone el sentido peyorativo que podría atribuirse a algo de lo que se tiene noticia incierta sino al contrario saber escuchar para conocer. “Saber de escuchar” (2017, 117), precisaríamos con Mónica Bernabé, quien advierte que la escucha en Moreno se proyecta en dos direcciones: por un lado, “una modalidad de escritura que descansa en las formas letradas de la escucha. De Walsh a Puig, de Barnet a Monsiváis, de Poniatowska a Lispector se dibuja una zona literaria más interesada en las hablas que en los contenidos” (Bernabé 2017, 117) y, por otro lado, “la audibilidad es la vía

regia para un modo de teorizar que atiende al mismo tiempo que desobedece a las voces de los maestros” (2017, 118). Una particularidad de las escuchas de Pedro Lemebel y María Moreno radica en que prestan oído no solo a las voces sino también a la cultura académica de naturaleza escrituraria con la que mantienen (es necesario destacarlo) una distancia notable. Estos cronistas no escuchan solo sonidos sino también la letra escrita.

La escucha deber ser pensada aquí a partir del concepto de valor en el sentido saussureano del término. Referimos a que cuando Ferdinand de Saussure entiende a la lengua como un sistema de valores, esta noción le permite definir al signo no en términos positivos sino por oposición dentro de un sistema. Un signo es lo que los otros no son. La idea resulta útil para ilustrar el modo en que la escucha adquiere una dimensión especial en confrontación con la lectura. Esta idea de la escucha como valor se muestra con elocuencia en una serie de entrevistas. María Moreno en conversación con el crítico argentino Juan Mendoza cuenta:

Yo me pienso mucho desde lo oral en principio, escuchar-pensar. Juliette Greco, la musa del existencialismo, decía ‘debo más a mis oídos que a mis ojos’ y yo me identificaba. Eso hacía: escuchar en acción el pensamiento de Gorriarena y del grupo de pintores que lo rodeaba, ahora que recuerdo, de Carlos Puig (que era el hermano de Manuel), que eran muy críticos del ‘arte de mensaje’, a pesar de que Gorriarena era de izquierda. [...] Por eso digo que sigo perteneciendo a una ‘fase oral’. Yo escuchaba a Germán García, pero también lo escuchaba a Pedro Barraza, el militante peronista que figura en el libro de Osvaldo Lamborghini, a Miguel Briante, tengo una historia de ‘debates de bar’, mucho oído de ‘los debates de bar’. A mí me parece que escuchaba eso... los modos de leer de ellos que hacían una operación simultánea que era: llegaba un libro de Barthes por ejemplo, los periodistas lo criticaban pero al mismo tiempo lo comentaban en los medios y actuaban un poco en sus discursos. (Mendoza, 2009).

Sin detenernos a considerar la vinculación que la ponderación de lo auditivo presenta con la escucha psicoanalítica, por la relación de María Moreno con el grupo Literal que bregó por la imbricación de la literatura y el psicoanálisis, queremos recuperar una idea que se desprende de la cita, la del oído de bar (no cualquier bar sino donde se juntaba con su tropa) que conduce hacia otra cuestión. Lleva a pensar la escucha de esta escritora definida en relación con un espacio de socialización artístico. El bar representa para María Moreno la circulación de saberes por excelencia. Claro que la escucha de bar no es la escucha académica, aunque, como ella plantea, se trata de una escucha de saberes teóricos, disciplinares, libresco, si se quiere. En todo caso, es otro modo de apropiarse de los conocimientos en general incluidos dentro de la llamada alta cultura. Nuevamente la relación de la escucha con la lectura, patente cuando Moreno dice que lo que escuchaba en los bares eran modos de leer de sus colegas. Siempre leer es sinónimo de interpretar, aunque en el caso aludido implica la lectura de textos. En este sentido, insistimos en la hipótesis de la autorrepresentación de la cronista en posición de escucha. Mientras otros leen, ella escucha. Esta escena aparece de distintas maneras en *Subrayados* y cobra notable relieve en *Oración* cuando en “Nota al pie” se advierte la fuerza de la convicción de retratarse de dicha manera.

A María Moreno, escuchar le sirvió para pensar. Y además para vislumbrar el pensamiento en acción. Referimos a eso que ella nombra con la fórmula “escuchar-pensar” para marcar la pertenencia a ese grupo de escritores que se reunían en bares a discutir textos de teoría literaria. El relato de Moreno, además de manifestar un vínculo menos protocolar con el entorno, supone un estar ahí, el estar de cuerpo presente como condición indispensable para que la escucha pueda tener lugar. Aspecto teorizado por Jean-Luc

Nancy (2007) a partir de establecer la simultaneidad entre la escucha y el acontecimiento sonoro a diferencia de lo que sucede con la vista donde el fenómeno visual antecede al acto de mirar. Ello abre una cuestión interesante para leer la historia del género: los cronistas modernistas apelaron al verbo ver para construir lo que Julio Ramos llama “ilusión de presencia” (1989, 164), esto es, que cuando los cronistas decían estar viendo algo no implicaba una declaración testimonial sino una estrategia ante el reclamo de la posibilidad de contemplar el referente (exigencia del discurso periodístico). En este sentido, mirar supuso antes que nada un ejercicio introspectivo que, en su carácter mental, comprometió el pensamiento. De hecho, sabemos que José Martí, por referir al caso analizado por Ramos, leía los diarios para enterarse de lo que había sucedido, no hacía trabajo *in situ*. Los cronistas contemporáneos, en cambio, al prestar oído parecen establecer una relación más cercana con el objeto registrado (aún sin hacer trabajo en el territorio), aspecto que podría explicarse siguiendo a Nancy por la simultaneidad que requiere la escucha no así la vista.

La aparición de la escucha como posibilidad de traspasar categorías, etiquetas y jerarquías establecidas por la modernidad literaria y cultural también cobra relevancia en el caso de Pedro Lemebel, quien en “El abismo iletrado...” advierte que “leer y escribir son instrumentos de poder más que de conocimiento” (2007, 93). Citamos fragmentos de una entrevista donde reflexiona sobre los cruces de lo culto y lo popular:

- *Tú puedes estar un día en tu programa de radio y a la vez en un seminario de Derridá. ¿Cómo transitas de un lado a otro?*

- Tiene que ver con mis propias estrategias de escritura y culturales. Cuando me enfrenté por primera vez a estos textos que podríamos llamar “difíciles”

como Lacan, Foucault, para mí eran chino, japonés. Pero había algo ahí, un rumor que me interesó. Y había un interés no sólo por entenderlos sino por identificar su proposición de mundo. En esos textos había un sonido desafiante para mí.

[...]

- *¿Cómo llegaron a tus manos Perlongher, Foucault?*

- Yo tenía un bagaje sino académico sí perceptivo, a través de contenidos que son praxis de las minorías como la desterritorialización, el estar siempre en el deambular peligroso. Ese discurso está en la praxis y se corporiza en esos tránsitos afilados en la urbe, en la sobrevivencia. [...] Estos materiales me llegaron a través de revistas, cuando esos libros eran escasos. Específicamente a través de la revista *Página Abierta* donde confluía lo académico con lo popular. También tiene que ver con la oralidad, con lo que te cuentan, con desarrollar una atención, esos nombres me llegaron más de oídas que por lecturas. De conferencias, conversaciones, a "lo copuchento". Yo tenía ecos pulsionales que estaban encerrados en esas voces. (Jeftanovic, 2018, 77).

Este fragmento que protagoniza Pedro Lemebel parece una escena repetida de las palabras de María Moreno citada en la página anterior. Lemebel afirma que Perlongher y Foucault le "llegaron más de oídas que por lecturas". La expresión "de oídas" remite a una habilidad desarrollada de manera personal, sin conocimientos disciplinares. Y la jactancia de no haber estudiado a los autores se corresponde con el desdén hacia las instituciones y academias en general. La explicación dada, que tiene en su base la oposición oral/escrito, parece responder a un programa de enfrentamiento al paradigma letrado antes que, como podemos suponer en el caso de María Moreno, a un modo de socialización propio de los años setenta, con los grupos de estudio o la llamada "universidad de las catacumbas".³ Referimos a que, en

3 "María Moreno dice haber incorporado por el oído las lecciones de la *universidad laica* que, en la Argentina de los sesenta y setenta, funcionó en los bares, los grupos de estudio, las librerías de viejos, el teatro independiente, la militancia de izquierda, los cineclubes, los talleres de artistas. Espacios de institucionalidad ilegítima en donde se configuró un campo cultural e intelectual excepcional" (Bernabé 2017, 118).

la respuesta del cronista, se intuye la subversión de escuchar lo que debería haber sido leído. A partir de ese gesto que exhibe el desvío, la escucha ingresa en el orden de lo impropio porque irrumpe en el territorio de la letra. Tiene lugar allí un acto profanador: aproximarse a la cultura escrita de un modo antiacadémico, o sea, sin la mediación de la lectura. Podríamos tal vez leer en la respuesta de Pedro Lemebel un deseo de vincular la palabra escrita de una circulación siempre más restringida con la palabra escuchada a la que cualquiera puede acceder. Interesa destacar que la primacía de la escucha no supuso una nueva tiranía en la que se invierten los términos sino la pervivencia de una tensión entre la cultura oral y la cultura escrita que no se resuelve por la supresión de la hegemónica letra escrita, al contrario, se trata de ámbitos que se imbrican.

Las entrevistas y crónicas dan cuenta de que el escritor chileno piensa los textos sean teóricos o literarios a partir de metáforas auditivas: "... Había algo ahí, un rumor que me interesó", comenta en la cita referida anteriormente para aludir a los ensayos de Lacan y Foucault. Si los textos devienen "un sonido desafiante", las ideas se tornan voces y las palabras, sonidos. Ese mismo sistema metafórico le sirvió también para definir su propia escritura: "la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produjo una *jungla de ruidos*" (Lemebel 2008a, 12, las cursivas son nuestras). Esta última expresión conduce a pensar en un territorio abundante sin orden posible, compuesto por una sonoridad disfuncional para el paradigma dominante. Carlos Monsiváis apeló a la idea de la disonancia sonora para caracterizar la escritura de Pedro Lemebel cuando refirió al "barroco desarmonizado" (2010), expresión que lejos de la carga negativa que podría contener, buscó nombrar un hallazgo estético. Resulta

interesante el contraste: los textos de Lacan o Foucault son concebidos por Lemebel a partir de formas auditivas que remiten a una forma posible entre otras (un sonido); mientras que sus textos connotan lo informe o lo deforme, podríamos decir para enfatizar la condición de alteración del orden impuesto que surge del término ruido (hemos explicitado ya la tensión del escritor con la academia). A partir de estas figuraciones, la textualidad se torna oralidad y ello nos ubica ante el poder vinculante del sonido. Provocador y sincero, ha sido Lemebel cuando sostuvo: “no soy un escritor muy dado a leer” (Villagrán, 2001). En relación con ello aparece también otra cuestión: el saber de la escucha es el saber que se gesta en conversación con otros y, en este sentido, resulta diferente del saber que surge de la lectura en tanto actividad solitaria y silenciosa. A partir de dichos posicionamientos, Pedro Lemebel y María Moreno reconfiguran la clásica dicotomía mente/cuerpo que exaltaba el primer elemento denostando al segundo. Estos cronistas pretenden mostrar que el conocimiento no se adquiere solo a partir de una actividad eminentemente mental sino también a través del cuerpo.

En suma, escuchar la letra escrita patentiza una manera no convencional de apropiación de saberes académicos. Y es a la vez el saber desde el cual estos cronistas se autolegitiman. Aún con sus diferencias, no se autofiguran como sujetos lectores o, en todo caso, antes que pensarse a partir de la lectura asociada a una práctica culta se muestran a sí mismos escuchando. No insinuamos que no sean o hayan sido grandes lectores, solo señalamos un corrimiento de la “ciudad de la lectura” (2008) para expresarlo nuevamente con Julio Ortega. Priorizar la escucha les otorgó mayor libertad respecto de los mandatos de la tradición al tiempo que la posibilidad de enfrentarse a ella al cuestionar la supremacía de la letra.

LA ESCUCHA EN LA LITERATURA

En trabajos anteriores hemos analizado la representación y tematización de la escucha en la crónica contemporánea de María Moreno, Carlos Monsiváis y Juan Villoro. En las crónicas tempranas de la escritora argentina, abordamos la configuración de “escenas de escuchas” a partir de la presencia de metarreflexiones sobre la voz y trazamos un mapa de referencias literarias considerando las innovaciones de Manuel Puig y Rodolfo Walsh respecto del uso del grabador. A su vez, estudiamos lo que denominamos “escucha crónica” en Juan Villoro como modo de narrar el presente, atendiendo al lugar privilegiado del locutor de fútbol Ángel Fernández en la genealogía literaria del escritor. También, analizamos la identificación con cierto ámbito de la cultura oral en la autofiguración de Carlos Monsiváis como oyente adscribiendo así a valores y símbolos propios de la cultura de masas. En este artículo, nos hemos centrado en la configuración de un lugar de enunciación marcado por el sentido auditivo, la defensa de posicionamientos contestatarios a los lugares asignados por la tradición, la formulación de modos de acceso más libres a la cultura libresca.

Escuchas confesos, María Moreno y Pedro Lemebel han interrogado el presente sin que las instituciones ni la tradición cultural les indique cómo hacerlo. Libres de protocolos y, sobre todo, de prejuicios, se permitieron dudar de las herramientas al alcance y explorar los medios con los que sentían mayor afinidad. Así, ambos escritores de filiación popular, grandes observadores de la cotidianidad, agudizaron el oído en pos de una experiencia del tiempo simultánea y evanescente propia de la palabra oralizada. En efecto, la escucha moldeó la noción de lo literario para el autor chileno que, en su primera antología, advirtió: “la esquina de la ‘pobla’ es un corazón *donde*

apoyar la oreja” (Lemebel, 2008, 18, las cursivas son nuestras) definiendo un método de aproximación a lo real. Asimismo, la escritora argentina formuló la estrategia de “leer con los oídos” como posibilidad de que la literatura se enlace a la voz, como bien ha sugerido Gabriel Giorgi (2021). Ambos proyectos estéticos de base auditiva y filiación popular pivotean sobre la escucha en tanto hacen de ella la posibilidad de que haya escritura. Más allá de la tradición crítica que estudia el género en relación con la mirada (Anadeli Bencomo y Jezreel Salazar constituyen casos paradigmáticos), nos aproximamos así a una de las definiciones más sobresalientes de la crónica, aquella que la concibe como la construcción de una voz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA/VV. *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, editado por Gonzalo León. Buenos Aires: Mansalva, 2018.
- Bencomo, Anadeli. “Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica”, *Iberoamericana* 11, 2003, 145-159.
- Bernabé, Mónica. “Sobre márgenes, crónicas y mercancías”, *Boletín* 15, 2010, 1-17.
- Bernabé, Mónica. *Por otro lado. Ensayos en límite de la literatura*. México D.F.: FOEM, 2017.
- Ferreira, Carolina. “Lírica errante de la crónica”. In: *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, editado por Gonzalo León. Buenos Aires: Mansalva, 2018, 84- 89.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Giorgi, Gabriel. “Presentación de Contramarcha de María Moreno”, Ampersand, 2021. Video. Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UCsqcpK8dJwdSf64JegY7vFw>. Acceso: 21 de oct. 2021.
- Jeftanovic, Andrea. “Un lenguaje completo y complejo pero rico en fisuras”. In: *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, editado por Gonzalo León. Buenos Aires: Mansalva, 2018, 76-83.
- Lemebel, Pedro. *Adiós mariquita linda*. Santiago de Chile: DeBolsillo, 2007.
- Lemebel, Pedro. “A modo de sinopsis”. In: *Serenata cafiola*. Seix Barral, 2008a, 11-13.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Seix Barral, 2008.
- Lemebel, Pedro. “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”. In: *Loco afán (selección de Crónicas del sidario)*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2009, 83-88.

- León, Gonzalo. “Estamos para quedarnos. Introducción”. In: *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, editado por Gonzalo León. Buenos Aires: Mansalva, 2018, 9-15.
- Mendoza, Juan. “María Moreno: La universidad laica”, 2009. Disponible en: <http://www.bn.gov.ar/dossier-literal-3#moreno>.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Distrito Federal: Fondo de cultura económica, 2001.
- Monsiváis, Carlos. “‘Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro’ o del barroco desclosetado”. In: *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, editado por Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: editorial Cuarto Propio, 2010, 29-44.
- Moreno, María. *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- Moreno, María. *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House, 2018.
- Moreno, María. *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- Moure, Clelia. “La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Ortega, Julio. “Vuelta a Rubén Darío.” *Revista de la Universidad de México* 50, 2008, 5-10. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/5dac0e06-05fb-4179-b5e4-b22e1bf1f460/vuelta-a-ruben-dario>. Acceso: 21 de oct. 2021.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajarar editores, 2004.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

CARACOL, SÃO PAULO, N. 23, JAN./JUN. 2022
LA ESCUCHA COMO MODO DE HABITAR EL CAMPO
CULTURAL. A PROPÓSITO DE MARÍA MORENO Y
PEDRO LEMEBEL
JULIETA VIU ADAGIO

Salazar, Jezreel. *La ciudad como texto: la crónica urbana de Carlos Monsiváis*.
Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.

Villagrán, Fernando. “Pedro Lemebel”, Off the Record, 2001. Video disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=NHLBRc3RDmA&t=2513s>. Acceso: 21 de
oct. 2021.

Taltal de Bosco Cayo Israel. La rebelión como superación del duelo*

Bosco Cayo Israel's *Taltal*.
*The rebellion as overcoming
grief**

Mauricio Ostría González¹

Patricia Henríquez Puentes²

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto Fondecyt N°1170385, "Los espacios heterogéneos del Norte Grande en las literaturas y prácticas escénicas" de Mauricio Ostría González y Patricia Henríquez Puentes.

Recibido em: 21 de maio de 2021

Aceito em: 15 de agosto de 2021

¹Professor Emérito do Departamento de Español da Facultad de Humanidades y Arte, da Universidad de Concepción (Chile). Publicou "Algunas notas sobre heterogeneidad discursiva en textos poéticos chilenos" (2011) e "Canto al indio atacameño de Nicolás Ferraro: una lectura poética" (2019).

Contacto: mostria@udec.cl

²Professora diretora do Departamento de Español da Facultad de Humanidades y Arte da Universidad de Concepción (Chile). Publicou "'Límitrofe', 'La pastora del sol' de Bosco Cayo, un drama andino" (2017) e "Ni pu tremen. Mis antepasados de Paula González Seguel: Repertorios de prácticas escénicas y diferencia cultural" (2021).

Contacto: pathenriquez@udec.cl
Chile

PALABRAS CLAVE:

Teatro; Norte Grande; Taltal; Estado; Suicidio adolescente.

KEYWORDS: Theater; Norte Grande; Taltal; Government; Adolescent suicide.

Resumen: *Taltal* de Bosco Cayo Israel es dramaturgia chilena de temática nortina representativa de uno de los tres rostros culturales del Norte Grande, la ciudad portuaria. En esta obra, como en parte importante de las propuestas escénicas de Cayo referidas a esta zona del país, se ponen en común ciertos imaginarios sobre el norte para denunciar al Estado por sumir en el abandono al otrora tercer puerto más importante de Chile. Los personajes en esta obra, integrantes de un grupo de terapia de intervención de duelo patológico por el suicidio de sus hijos/as y/o nietos/as adolescentes, se rebelan frente a la intención del gobierno de exhumar el cuerpo de sus seres queridos. La rebelión constituye aquí superación del duelo.

Abstract: *Taltal* by Bosco Cayo Israel is a Chilean drama with a northern theme representative of one of the three cultural faces of the Norte Grande, the port city. In this work, as an important part of Cayo's stage productions referring to this area of the country, certain images about the north are brought together to denounce the Government for letting what was once the third most important port in Chile slip into neglect. The characters in this work, members of a pathological grief intervention therapy group because of the suicide of their adolescent children and/or grandchildren, rebel against the government's intention to exhume the bodies of their loved ones. Rebellion here constitutes a means of overcoming grief.

INTRODUCCIÓN

Taltal (2014) de Bosco Cayo Israel forma parte de un corpus de dramaturgia chilena actual de temática nortina, inscrita en el marco de un proyecto teatral que dibuja el mapa de una de las zonas de más vasta riqueza mineral, natural y astronómica del país y, al mismo tiempo, una de las más afectadas por la contaminación, el abandono y la injusticia socioambiental, el Norte Grande. El puerto de Taltal forma parte de los asentamientos humanos del Litoral del Desierto de Chile, cuya longitud se extiende por más de mil kilómetros desde Arica hasta el río Copiapó. Esta franja costera se divide en tres sectores: Litoral Norte (desde Arica al río Loa), Litoral Central (desde el sur del río Loa hasta Antofagasta) y Litoral Sur (desde Antofagasta hasta el río Copiapó). Es precisamente en esta última zona costera donde se ubica Taltal (Berenguer, 2009, 13), actualmente el único centro poblado de importancia del borde costero al sur de Antofagasta.¹

En 1853, José Antonio Moreno, conocido como el “Manco Moreno”, posteriormente, el “Rey del desierto”, el “Dueño del desierto” (Godoy, 2016, 36) o el “hombre del cobre” (Zañartu, 1949, 72), inició la explotación minera en Taltal, siguiendo los pasos de Diego de Almeyda, quien entre 1835 y 1840 había comenzado las primeras exploraciones hacia el interior del puerto (Ilustre Municipalidad de Taltal, 5). La extracción de mineral

1 Taltal tiene una superficie de 20.405,1 km², la que en su mayoría corresponde a territorios rurales despoblados. La capital comunal es la ciudad de Taltal, a la cual se vinculan pequeñas localidades cercanas, cuyos habitantes dependen de la primera para un número importante de sus actividades. Estas localidades corresponden a la caleta de Cifuncho, por el sur, y Paposos hacia el norte (Fundación para la innovación agraria, 2017, 8).

data, sin embargo, de antiguos períodos prehispánicos.²

El 12 de julio de 1858, día que se estableció como aniversario de la ciudad, Moreno recibió del Intendente de Atacama el Decreto que habilitaba a Taltal como Puerto Mayor, “regulador de la exportación e importación de productos” (Godoy, 2016, 1), gestión que no solo dio un nuevo impulso a su economía, sino también inauguró el proceso de modernización y consolidación del Estado nacional en este territorio, así como ocurrió en esa época con cada una de las “zonas de avance hacia el desierto de Atacama” (Godoy, 2016, 32). En este sentido, Taltal comenzó a ser parte del “espacio discursivo” (Serje, 2017, 39) nacional, lo que significó que fue definido y caracterizado antes de ser explorado y conocido, como si hubiera sido un “espacio en blanco disponible para ser apropiado y explotado, independientemente de la vida de sus habitantes” (Serje, 2017, 35) Como consecuencia de ello, los changos³, la población indígena local que habitaba el territorio, no fueron incluidos en este proyecto de modernización, como tampoco lo fueron quienes desde zonas geográficas diversas fueron “enganchados” y seducidos por nuevas posibilidades laborales y económicas

2 Estudios recientes han demostrado que desde hace cerca de doce mil años los cazadores-recolectores pescadores Huentelauquén explotaron una mina de óxidos de hierro conocida como San Ramón siendo la mina más antigua conocida hasta la fecha en América... Hasta entrado el siglo XX las poblaciones locales continuaban explotando óxidos de hierro de la cordillera de la costa con el objeto de preparar las pieles para fabricar balsas de cuero de lobo..., posiblemente el uso de estos pigmentos incluyó la pintura corporal, tanto como protector solar como con fines estéticos (Castro, V. et.al., 2012, 404).

3 El nombre “chango” no designa a un tipo definido de pueblo o raza de caracteres fijos o especiales, sino que refiere a los fragmentos étnicos, que por motivos diversos han llegado en distintas épocas a las costas de la región, distinguiéndose de los aimaras y de los uros (también pescadores). El término se aplica indistintamente a todos los costinos de la región (Latchman 1910, 6, 17). Los changos fueron invisibilizados. “De forma general, la ciudad en Latinoamérica ha invisibilizado sus bases indígenas, velando sus experiencias como despliegue de una forma de organización territorial moderna eurocéntrica y capitalista que define un modelo específico de organización y relación con el espacio geográfico” (Mansilla & Imilán, 2020, 5).

en los yacimientos de plata (Cachinal de la Sierra y Esmeralda) y de oro (cerro Guanaco y sierra Overa); y en los más de 3.300 yacimientos de minerales y más de cuarenta oficinas existentes en la zona. El puerto fue, desde ese entonces, una “frontera económica, geográfica y cultural ... disponible para la extracción de riqueza” (Serje, 2017, 36).

Durante este período de apogeo, en que arribaron inmigrantes italianos, croatas, ingleses, españoles, chinos, palestinos y griegos, Taltal “llegó a tener consulados, más de 30 mil habitantes y siete muelles de embarque, cuatro de los cuales eran de pasajeros” (Ilustre Municipalidad de Taltal, 5). Así como lo explica Salvador Reyes en su novela *Los tripulantes de la noche* (1929), a mediados del siglo XIX Taltal se convirtió súbitamente en “un pueblo abierto de pronto a la riqueza; un pueblo en que cada individuo (era) un conquistador de fortuna. Aquel puerto [Taltal] pelado y claro se convirtió de pronto en un centro cosmopolita, con la soltura atrabiliaria de lo improvisado” (50).

La prosperidad del puerto, basada en un régimen extractivo⁴, se prolongó hasta aproximadamente 1930, período en que la crisis de la industria salitrera llegó a su momento más crítico, dejando en el camino trágicas consecuencias para los obreros movilizados.⁵ En Taltal cerraron las dos últimas oficinas

4 Los regímenes extractivos se caracterizan por articular formas extorsivas y muchas veces abiertamente esclavistas de trabajo con la explotación intensiva de recursos (Serje, 2017, 37).

5 A comienzos de la Guerra del Pacífico la población obrera en la región (Tarapacá y Antofagasta) alcanzaba a alrededor de “unos tres mil trabajadores, veinte mil hacia 1900 y a alrededor de uno sesenta mil en 1913, hasta que el término de la Primera Guerra Mundial abre el camino a la crisis de la industria salitrera. Empujados por el número, por la abrupta ruptura con sus raíces sociales y familiares, por las duras condiciones de extracción del mineral y por los procesos de disciplinamiento laboral implantados por los patrones y por el Estado, este nuevo grupo va a configurar una identidad en la que se incuba una sensibilidad de ribetes acerados que puede ser rastreada con cierta nitidez a partir de la huelga general de julio de 1890, acendrando una cultura que presenta no pocas diferencias con aquella que durante los decenios precedentes, habían conformado los trabajadores organizados en mutuales y sociedades de socorros mutuos (Massardo, 2008, 15).

salitreras, Flor de Chile y Alemania, en 1966 y 1976, respectivamente. No obstante, en la década de 1990 se reactivaron varias faenas y, con ello, también el régimen extractivista. De ese entonces datan los minerales Las Luces (1995), SQM Yumbes (1997), Montecristo (2003), Julia (2013), Altamira (2008), Aguilucho (2011), Barreal Seco (2014), Franke (2009), Guanaco (2010) y, entre otras, El Peñón (2007).

El antiguo esplendor que transformó al puerto en un efímero centro cosmopolita y la permanente actividad minera que se ha mantenido hasta el día de hoy han dejado sus huellas en sedimentos ricos en metales pesados, materiales acumulados en plantas de procesamiento y tratamiento; relaves acumulados producto de actividad antrópica; y volúmenes de desechos sólidos y/o líquidos que la actividad minera elimina en la “zona de mayor productividad biológica, el océano” (Monsalve, 2018, 13), sumiendo a la comuna y a sus habitantes en una periferia trágica de pobreza y vulnerabilidad.

En Chile se han identificado ocho comunas como “Zonas de sacrificio”⁶, es decir, áreas geográficas que han estado permanentemente sujetas al daño medioambiental o a la falta de inversión económica, como resultado de un “modelo de desarrollo neoliberal que ha demostrado incrementar el nivel de explotación medioambiental” (Hormazábal, et.al., 2019, 2). Cuatro de estas áreas forman parte del Norte del país: Iquique, Tocopilla, Calama y Mejillones. Si bien un porcentaje importante de comunas que integran la región de Antofagasta no han sido incluidas en esta nómina, es probable que pronto lo

6 Las comunas son las siguientes: Iquique, Tocopilla, Calama, Mejillones, Huasco, Puchuncaví, Quintero y Coronel. Stephen Lerner, citado en Silva, advierte que las prácticas empresariales corporativas contribuyen a producir zonas de sacrificio y que, en territorios sometidos a daño ambiental, ello ha significado la situación de vulnerabilidad y empobrecimiento de las comunidades residentes (Silva, 2019, 6).

sean. A fines del año 2019, el equipo jurídico del Colegio Médico Regional de Antofagasta recurrió a la Corte Suprema para presentar el expediente de la causa relacionada con el grave riesgo de contaminación que afecta a sus habitantes.⁷ Por otra parte, a fines del mismo año se dieron a conocer los resultados del “Estudio de riesgo ambiental en suelos abandonados”, encomendado por el Gobierno Regional de Antofagasta a Emgrisa, empresa encargada del servicio de consultoría ambiental.⁸ Algunos de los resultados de este estudio indican que Taltal, una de las comunas de la región de Antofagasta y otrora el tercer puerto salitrero más importante de Chile, presenta altas concentraciones de metales pesados en sus suelos.⁹ Se agrega a ello el impacto negativo generado en sus costas por la instalación de un emisario submarino, proyecto implementado como “solución al problema sanitario que presentaba la ciudad en esa fecha”¹⁰

7 Según el vocero del equipo jurídico del Colegio Médico, Christian Concha, la medida busca revertir ante la Corte Suprema la autorización entregada por el Servicio de Evaluación Ambiental (SEA) al transporte diario de concentrado polimetálico, realizado por Minera Sierra Gorda y el Grupo Luksic, a través de sus firmas FCAB y ATI, por pleno centro de esta ciudad.

8 El estudio de riesgo ambiental en suelos abandonados, junto a otros documentos relacionados, se encuentra en el siguiente enlace: <https://mma.gob.cl/antofagasta/>.

9 La evaluación de riesgo ambiental, realizada por las empresas WSP y Emgrisa, tuvo una duración de 21 meses, consideró sitios y fuentes activas, los cuales se consideran potencialmente contaminantes. Se analizaron metales y metaloides en más de trescientas muestras de suelo de las distintas unidades geológicas regionales para determinar sus niveles naturales de elementos o compuestos químicos en el suelo. Los resultados permitieron determinar mayores concentraciones de Arsénico (As); Cromo (Cr); Molibdeno (Mo); Plomo (Pb); Cobre (Cu) y Hierro (Fe) en las comunas de Antofagasta, Tocopilla y Mejillones, relacionadas principalmente a rocas volcánicas. En tanto, se estableció en las comunas de Calama y Sierra Gorda, que la presencia de metales como Arsénico (As), Plomo (Pb) y Hierro (Fe) están relacionados a los procesos aluviales en la cuenca del Río Loa (Ministerio del Medio Ambiente, 2019, 115-116).

10 “El proyecto “Emisario Submarino de Taltal” de la Empresa de Servicios Sanitarios de Antofagasta, ESSAN S.A. formaba parte del proyecto “Mejoramiento Integral del Alcantarillado de Taltal y Saneamiento Costero” como solución al problema sanitario que presentaba la ciudad en esa fecha (2017), con el fin de aplicar un mejoramiento de las condiciones ambientales... El emisario emite una descarga de efluentes cuyo caudal estimado de aguas servidas es de 22,2l/s y un caudal máximo de 61,4 l/s.” (Monsalve, 2018, 143).

Estos antecedentes (permanente daño medioambiental y escasa inversión económica) permiten señalar que esta ciudad costera pronto ingresará a la nómina de las llamadas “zonas de sacrificio” del país.

LA OBRA

Taltal (2014) de Bosco Cayo es la única obra dramática chilena que sitúa su acción en la ciudad puerto. Es por otra parte, la tercera de cuatro obras del dramaturgo emplazadas geográficamente en el Norte Grande de nuestro país. *Negra, la enfermera del General* (2013) transcurre en Potrerillos; *Limítrofê. La pastora del sol* (2013) en Alcérreca; y *Plan vivienda 2015-2045* (2017) en Chañaral¹¹. Una de las constantes de estas obras, incluyendo *Taltal*, es la denuncia del fracaso de la instalación del aparato estatal en lo que actualmente sigue siendo la “periferia” de Chile.¹² Así como en *Limítrofê. La Pastoral del Sol*, aquí la historia contada también se basa en un caso ampliamente difundido por los medios de comunicación de la época: el suicidio masivo de adolescentes, ocurrido en la zona el año 2013. Para esta fábula el dramaturgo explora en los lenguajes indescifrables de la memoria con el propósito de hacer visible el descalabro de las instituciones de salud pública que han intentado aplicar políticas de Estado en estas materias, destinando escasos recursos

11 En cada una de estas obras el dramaturgo explora en imágenes del Norte asociadas a la arena como “barrial”, “frontera”, “polvo”, “polvillo”, “tierra”, “cerro”, “montaña”, “zanja”, “acantilado” o “desierto”.

12 La tasa oficial de pobreza del año 2002 de Taltal triplicaba la de la ciudad de Antofagasta y la de Tocopilla la duplicaba. De acuerdo a ciertas estimaciones efectuadas por la autoridad comunal de Taltal, su tasa de desempleo habría alcanzado en 1999 niveles cercanos al 40% (Galaz, 2011, 72). El año 2018, la encuesta Casen informó que la estimación del porcentaje de población en situación de pobreza multidimensional en Taltal alcanzó a un 25,4% (Ministerio de Desarrollo Social, 2018, 15). Otros antecedentes advierten que en la comuna de Taltal el porcentaje de personas carentes de servicios básicos y de hogares hacinados (junio de 2017) alcanzó a 25.9% y 24.6% respectivamente (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Reportes estadísticos comunales, 2017, 1).

económicos¹³ y profesionales de dudosa competencia para un “fenómeno que se ha transformado en un serio problema epidemiológico y de salud pública a nivel global” (Jiménez, A; Aceituno, R., 2013, 1).

Taltal está dividida en 10 escenas, cada una de las cuales lleva un título que recuerda la tradición de la literatura medieval de consejos y castigos: I.- De por qué el baile me hace olvidar; II.- De porqué la risa abunda en la boca de los tontos ; III.- De cómo nombrar al padre que pierde un hijo; IV.- De cómo poner el dolor en palabras, manual práctico de la pena; V.- De porqué olvidar es recordar; VI.- De cómo un padre reconoce a un hijo muerto; VII.- De porqué la lluvia lava las tumbas de los cementerios; VIII.- De porqué una comunidad es una comunidad; IX.- De porqué la muerte y la vida se confunden; X.- De cómo se explica lo que no se puede explicar.

Las diez escenas plantean preguntas a los lectores y espectadores, así como lo hacía la literatura moralizadora, con el propósito de “despertar la curiosidad del receptor y atraer su atención” (Zamora, 2009, 1). Es a través de esta estrategia, presente no solo en el nombre que el dramaturgo le da a cada una de las escenas, sino también en el contenido de las mismas, que la obra comienza a profundizar en una de las dimensiones poco exploradas del suicidio: el duelo experimentado por quienes sobreviven al familiar suicida.

13 De acuerdo a estimaciones del Banco Mundial y la OCDE del año 2012, el gasto sanitario de Chile en relación a su producto interno bruto corresponde al 7,2%, mientras que el promedio de la OCDE en esta materia corresponde a 9,3%. Por otro lado, de acuerdo a un informe del MINSAL (2014), el gasto en salud mental el año 2012 correspondió a un 2,2% del presupuesto total destinado a salud, lo cual está muy por debajo de lo que en promedio gastan los países de ingresos altos (5,1%). En ese mismo informe, se advierte que faltan alrededor de 2000 camas en atención terciaria en salud mental en Chile (Larraín y Lobos, 2017, 39).

EL BOMBERO: tengo una pregunta... Si al esposo que perdió a su mujer se le dice Viudo. Y al hijo que perdió a su padre se le dice huérfano. ¿Cómo se le dice al papá que perdió su hijo? (Cayo, 2014, 19).

EL BOMBERO: tengo una pregunta. Si uno es papito de un hijo. Y el hijo se murió. ¿Sigue siendo papito del hijo muerto?

LA ABUELA DIRIGENTE: sí

EL BOMBERO: pero si el hijo está muerto, entonces es un cuerpo, entonces no está, no es nada. ¿Entonces uno es papito de algo que no existe?

LA MADRE ENCINTADA: no. O sea, sí.

LA ABUELA DIRIGENTE: No, yo creo que no. O sea, yo creo que sí. Algo existe. (Cayo, 2014, 19).

LA MADRE ENCINTADA: no sé... quizás el recuerdo.

EL BOMBERO: entonces somos los papitos del recuerdo de nuestros hijos. Soy el papito del recuerdo de mi hijo. (Cayo, 2014, 26).

Desde la escena II a la X, la fábula versa sobre las distintas estrategias puestas en funcionamiento por La terapeuta para que los familiares vivan un “duelo sano” por el suicidio de sus hijos/as y nietos/as adolescentes¹⁴. La historia se inicia (Escena II) y cierra (Escena X) en el marco de una sesión de

14 El aumento del suicidio en Chile está relacionado con factores sociales, especialmente por los niveles de inequidad que caracteriza a la sociedad chilena, lo que lleva a las personas a acumular sentimientos de rabia y hostilidad, un sentimiento de exclusión de ciertos grupos poblacionales, que no logran acceder a los beneficios que significa ser parte de la sociedad (*El suicidio en Chile: Análisis del fenómeno desde los datos médico legales. Período 2000-2010. Actualización de datos período 2011-2017*, 2018, 13).

“terapia de intervención de duelo patológico”¹⁵ dirigida por una profesional de precaria experiencia, pero que, sin embargo, logra –aparentemente sin darse cuenta– que los familiares en duelo “propongan planes a futuro”, por lo tanto, alcancen la fase de “terminación” de la terapia. La superación del duelo, que implica “la revisión del progreso experimentado, planes de futuro y los sentimientos que despierta la finalización del tratamiento” (Alberola, V., Adsuara, L, Reina, 2007, 143-144), se materializa en la obra en el momento en que los personajes: adquieren conciencia de sus derechos y de su propia existencia colectiva, recordando con ello antiguas organizaciones políticas de trabajadores de principios del siglo XX en el norte de Chile; se rebelan frente a la investigación liderada por el gobierno; no aceptan la exhumación del cadáveres de sus hijos/as y nietos/as; redactan un petitorio que incluye demandas sociales, políticas y medioambientales; y organizan un plan para que los medios de comunicación les den tribuna y las autoridades los escuchen. La rebelión frente a la inequidad social, el abandono, la indiferencia y la contaminación medio ambiental y, sobre todo, frente a lo

15 El duelo es considerado por la mayoría de los autores como un proceso por el que la persona ha de pasar tras la muerte de un ser querido, sin embargo, la intensidad de las emociones, la duración del proceso y la resolución normal o no del mismo va a depender de múltiples factores. Las características más importantes del duelo patológico o duelo complicado incluyen sensación de incredulidad respecto a la realidad de la muerte, enfado y amargura, emociones dolorosas recurrentes con un intenso deseo y anhelo en relación con el fallecido y preocupación por pensamientos acerca del fallecido incluyendo a menudo pensamientos estresantes relacionados con la muerte. El tratamiento propuesto para el duelo complicado se realiza en aproximadamente 16 sesiones que se reparten entre 16 y 20 semanas y está estructurado en tres fases: 1.- Una primera fase de introducción en la cual el terapeuta proporciona información acerca del duelo “normal” y el complicado y describe el modelo del procesamiento dual de afrontamiento de la pérdida que como se ha visto implica ambos procesos, el restablecimiento de una vida satisfactoria y la adaptación a la pérdida. Además de esto esta primera fase se centra también en las metas u objetivos vitales del paciente; 2.- Una fase intermedia en la que la terapeuta incide en los procesos explicados en la primera fase; 3.- Una fase de terminación que se centra en la revisión del progreso experimentado, planes de futuro y los sentimientos que despierta la finalización del tratamiento (Alberola, et.al. 2007, 137, 149).

que perciben como el último atropello que no están dispuestos a tolerar, la exhumación del cadáver de sus hijos/as y nietos/as, es aquí superación del duelo, pues implica para cada uno de ellos adaptarse a la pérdida y trazar planes a futuro.

EL BOMBERO (*sacando una lista*) entonces tenemos: Recuperación del cuerpo de La Princeton al cementerio de Chañaral, Entrega del cuerpo de la Nilsen Araya a su abuela. La no autorización de la exhumación de los cuerpos de la Maibeling, del Cristal y de los mellizos Brama y Escudo. Indemnización por los gastos de funeral y bienvenida del cuerpo de la Nilsen. Indemnización a los papitos del corazón por daños y perjuicios morales. Agua potable y electricidad para la población “cerro alto”. Mejora en el equipo de profesionales de salud de la Posta, limpieza de nuestro balneario y construcción de Costanera. Mejora en la carretera de acceso a Taltal, construcción de equipo de máquinas deportivas para la plaza de armas, la construcción de un nuevo centro comercial y finalmente la restitución del cargo del compañero Carabinero. (Cayo, 2014, 43).

Seis son los personajes de *Taltal*, la mayoría de los cuales, incluyendo a La terapeuta, forma parte de un segmento de población en situación de vulnerabilidad socio económica, cultural y medioambiental. Para estos personajes, que habitan un entorno en el que predomina el ripio, el polvo, la tierra, el humo, el cerro, el viento y el acantilado, “la vida y la muerte no se siente diferente” (Cayo, 2014, 39). En este punto es interesante recordar que los textos literarios emplazados en el litoral del Norte Grande suelen enfatizar en la relación de los personajes con el mar y los seres que lo habitan.

Yo vivía frente al mar y todos los ojos de mi niñez están llenos de colores: una bandera roja y azul duerme en el fondo de mi corazón. (Sabella, 1959, 80).

Así es el mar: parece que sus troleos furiosos obedecen sin cesar al látigo del viento, sin dar un minuto de tregua al pobre navío que desaparece en la vorágine y emerge luego temblando de la quilla al mástil. (Reyes, 1951, 15-16).

El sol estaba todavía en poniente y el agua bajaba en la niebla de la tarde azulada y profunda. Se veía el fondeadero como plisado de luces y sombras por el efecto del viento alivianado del este. Había una atmósfera de brillos punteagudos y afuera del océano dejaba la alucinación del vidrio cristalizado. (Zañartu, 1949, 238).

En estas obras el mar es personaje, espacio de infinitas aventuras y escenario estructurante de las mismas. Es también “metáfora del hombre, junto con su constante presencia física y espiritual, (es) espacio interior (mar interior)” (Morán, 2008, 1)¹⁶. En *Taltal*, en cambio, el mar es escasamente mencionado, solo se señala que “no es café, ni es brillante...” (Cayo, 2014, 49), sino “oscuro, negro y hediondo” (Cayo, 2014, 49). El mar en esta obra está contaminado¹⁷, así como también lo está el suelo y el aire. De ahí que para estos personajes “la vida y la muerte no se (sienta) diferente” (Cayo, 2014, 39), pues viven como “muertos vivientes” (Estévez, 2018, 19), estado

16 El mar como tópico literario se encuentra desde la propia configuración de la literatura occidental. En particular, según señala Vicente Cristóbal López (2088: 21) el motivo de la tempestad constituye, en los textos antiguos, un tópico que cumple una distinta funcionalidad según el género literario en que se manifieste. De este modo, en la épica, el viaje y la tempestad marítima adquieren plasmación literaria como argumento. Sin embargo, el argumento se convierte a su vez en metáfora de la existencia humana, y el héroe que viaja por el mar y que lucha contra las tempestades es un símbolo ideal de cada uno de los hombres, que tiene sus metas y encuentra dificultades y obstáculos para acceder a ellas (Napoli, 2008, 9-24).

17 El borde costero de la Segunda Región es el más contaminado de Chile, dada la cantidad de problemas ambientales existentes en el sector. La desembocadura del río Loa, donde las crecidas del cauce trasladan elementos contaminantes del interior de la región hacia el mar; Tocopilla, con contaminación por metales pesados mineros e industriales, y Mejillones, con problemas por descargas de empresas pesqueras. También Michilla, contaminada por relaves de cobre y aguas industriales; Taltal, con descargas mineras en el borde costero; Caleta Cifuncho, contaminada por la actividad de una empresa aurífera y por el reciente derrame de petróleo de un buque norteamericano, y Punta Grande, donde no se pueden extraer productos marinos por las descargas de las mineras (Guerra 1).

desde el cual comienzan a salir solo cuando se organizan para rebelarse frente al gobierno. En este sentido, la rebelión es también superación del duelo por sus propias vidas de “muertos vivientes”.

En el inicio de la fábula, quien está a cargo de la terapia aparentemente no forma parte del grupo, pero a medida que la obra avanza se comprueba que sí lo es. El proceso terapéutico y cada una de las estrategias puestas en funcionamiento por La terapeuta se ve interrumpido por el momento en el que padres, madres y abuelas comprueban que sus derechos pueden ser nuevamente vulnerados con la orden del gobierno de exhumar el cadáver de sus hijos/as y nietos/as, lo que los lleva a rebelarse por esto y por cada una de las situaciones de abandono y de violencia experimentadas durante su vida.

EL CESANTE: ahora se preocupan de nosotros y llevamos años sin trabajo.

EL BOMBERO: sin agua potable.

EL CESANTE: sin luz en nuestras mejoras

EL BOMBERO: sin doctores en el consultorio.

LA ABUELA DIRIGENTE: no nos van a venir a presionar estos chuchadesumadre capitalinos.

LA TERAPEUTA: No sé qué hacer, de verdad no sé qué hacer

LA ABUELA DIRIGENTE: lo que pasa es que no tienen tradiciones. No hay respeto ni por los muertos, ni por los vivos. (Cayo, 2014, 38).

LA ABUELA DIRIGENTE: llevamos dos meses encerrados, nos obligan a tomar este taller de duelo sano, nos hacen sacarnos la chucha para poder

olvidar el sufrimiento y el dolor. ¿Y ahora estos conchadesumadre se ponen a jugar con los cuerpos de nuestros angelitos?

LA ABUELA DIRIGENTE: Miren compañeros, podemos aguantar que nos contaminen la playa, que nos pongan políticos corruptos de alcalde, que nos olviden cuando dan el clima. Pero no vamos a aguantar que estos cabrones maricones del gobierno hagan lo que quieran con nuestro dolor.

LA ABUELA DIRIGENTE: han sido años de dar la pelea, luchamos por nuestros terrenos, por el derecho a tener casas propias, por el agua potable. Ahora vamos a luchar por el derecho a la dignidad de nuestros angelitos. Vamos a hacer un mitin. Una asamblea. Una olla común. Una huelga de hambre. Nos vamos a tomar esta sede social. Nos vamos a encadenar a estas sillas, nos vamos a quemar en la posta, si es necesario. Despierta Taltal despierta. (Cayo, 2014, 25-26).

La exhumación del cuerpo de hijos/as y nietos/as implica para madres, padres y abuelos/as “volver a sufrir la muerte dos veces. Volver a ver la cara de (sus) hijitos agonizados de nuevo” (Cayo, 2014, 25). Los personajes en esta obra no están dispuestos a ello, pues esta experiencia los vuelve a enfrentar a lo indecible de su dolor (Agamben 22, 28) y a ese “estatus social” para el cual en nuestra lengua no existe palabra alguna: “¿Cómo se le dice al papá que perdió su hijo?” (Cayo, 2014, 19).

EL BOMBERO: si, mi hijo que estaba muerto, enterrado bajo tierra. Ahora sale de la tierra, por lo tanto, ya no está en su tumba. Si me preguntan ¿Yo puedo decir que mi hijo el Cristal, está en la posta?

LA MADRE ENCINTADA: no, usted tiene que decir que su hijo muerto está en la posta.

EL BOMBERO: enrredao. Como los zombie. Que están muertos, pero andan en pie. Mi hijo ahora es un zombie. (Cayo, 2014, 28).

La exhumación vulnera el ritual funerario, es decir, “el código simbólico sobre la base del cual se construye la realidad social” (Torres, 2006, 4). Es en este sentido, un acto que viola las implicancias psicológicas, sociológicas y simbólicas que el rito de fúnebre conlleva. Impide la atenuación de los sentimientos de negación que advienen con la muerte, por lo tanto, el despliegue de la dimensión terapéutica del rito; dificulta que se estrechen los vínculos de fraternidad y apoyo para superar el dolor por la pérdida del ser querido; y obstaculiza el logro de la trascendencia, es decir, el descanso del alma del fallecido y la mitigación del dolor de los familiares.¹⁸

En la obra, la orden de exhumación atenta contra las implicancias psicológicas, sociológicas y simbólicas de los deudos. La madre encintada, El cesante, El bombero, La abuela dirigente y El carabinero viejo se rebelan frente al gobierno por perturbar el descanso de sus hijos/as y nietos/as, es decir, violar “la vida de ultratumba” (Freud, 2015, 15) y el rito de la muerte, “No hay respeto ni por los muertos, ni por los vivos” (Cayo, 2014, 38). Para ello se toman la sede social e inician una manifestación conducente a ser escuchados en sus demandas.

18 Las funciones psicológicas de estos rituales funerarios están referidas a la atenuación de los múltiples sentimientos de negación que advienen con la muerte. Los ritos funerarios se erigen como las terapias más idóneas para canalizar estos sentimientos, como son la ira, el dolor, la rabia, la impotencia, entre otros. Las funciones sociológicas que subyacen en la realización de los rituales funerarios tienen que ver con los lazos de solidaridad que se establecen entre los deudos del difunto y sus allegados. La celebración de los rituales funerarios permite estrechar vínculos de fraternidad y de apoyo para superar el dolor por la pérdida del ser querido, y las funciones simbólicas aluden al mito que se escenifica con el rito: si se ejecutan los rituales, según la creencia de quien los practica, se pueden alcanzar los objetivos por los cuales ellos se realizan, es decir, lograr la trascendencia de una vida terrena a una divina, promover el descanso del alma del fallecido, facilitar la reencarnación del difunto y mitigar el dolor de los familiares (Torres 6).

No hablaremos con el alcalde, ni con los carabineros, ni con el ministro, hasta que dejen tranquilos a los niñitos. (Cayo, 2014, 35).

hasta que nos devuelvan a los angelitos y dejen tranquilos a los que están en el cementerio. (Cayo, 2014, 37).

tenemos que esperar que la vengan a buscar. Le tenemos que leer nuestro petitorio al alcalde, al ministro y a la misma presidenta. (Cayo, 2014, 45).

...nadie se mueve de acá. Tenemos que esperar. En cualquier momento aparecen los pacos y quizás hasta la misma presidenta. ¿Tienen listos los bidones de parafina? (Cayo, 2014, 46).

Cálmese si no va a pasar ná... No nos queremos matar de verdad... Es para llamar la atención no má. (Cayo, 2014, 47).

A medida que la obra avanza, se suman a la rebelión objetos y animales que, abandonando sus cualidades naturales, toman vida y cifran mensajes simbólicos, al mismo tiempo que teatralizan la escena, recordando con ello mitos, fábulas y leyendas altoandinas en las que el paisaje se caracteriza por su energía vital (Mena, 2018, 61).

(Los hombres no responden, la mesa de tres patas que está en la esquina se da vuelta sola. Los hombres sonrén y no dicen nada). (Cayo, 2014, 19).

Al fondo, desde una ventana se ve el cielo despejado. Un pájaro negro se asoma y parece cantar una canción. Entra a la habitación y hace caca en la cabeza de cada uno. Nadie se mueve. Luego sale volando. El cielo se comienza a nublar muy rápido. Se pone a llover en Taltal. La primera lluvia en el comienzo del verano. (Cayo, 2014, 29).

Las mujeres se ponen de pie, dan vuelta la mesa del centro y todas las sillas. Los hombres sonrén sin saber por qué. (Cayo, 2014, 34).

(El bombero sienta a la terapeuta. Tres gatos negros entran a la sala, le lamen las manos y la cara a la mujer). (Cayo, 2014, 44).

Estas experiencias insólitas anticipan otras, en las que los hijos/as y nietos/as fallecidos/as se hacen presente en el aquí y ahora de la escena teatral para explicar a sus padres o abuelas “lo que no se puede explicar” (Cayo, 2014, 50), “El carabinero viejo se pone de pie con los ojos cerrados. Ahora ya no es él. Son los mellizos los que ocupan su cuerpo” (Cayo, 2014, 38).

Desde la escena V hasta el desenlace, el espacio escénico anticipa lo que ocurrirá, en una dinámica en la que sueño y realidad se confunden, así como presente y pasado y vida y muerte, anunciando de esta manera el final, no solo de los personajes en rebelión que se inmolan colectivamente, sino de todo el pueblo, “Todo Taltal arde” (Cayo, 2014, 49). En este contexto el cuerpo de los personajes deviene en máscara y arma, como el del mártir. El sacrificio es para ellos/as el único plan a futuro, la única salida frente al “olvido de todo un país” (Cayo, 2014, 51), a la violencia, vulnerabilidad y a “condiciones de existencia que les confieren el estatus de muertos-vivientes” (Mbembe, 1999, 75).

El cielo se comienza a nublar muy rápido. Se pone a llover en Taltal. La primera lluvia en el comienzo del verano... Desde ahora no dejará de llover en esta obra. Barro y más barro cubre el cuerpo de los Taltalinos. (Cayo, 2014, 29).

Llueve en Taltal. Se escuchan tres aullidos de perros. Los padres escuchan muy atentos. (Cayo, 2014, 35).

(La abuela dirigente y el bombero entran con unos bidones con parafina. La abuela entra con ropa nueva, es un traje de color negro). (Cayo, 2014, 41).

CONCLUSIONES

La dramaturgia de Bosco Cayo propone una cartografía del territorio nacional que, eludiendo las capitales regionales, dibuja un mapa de otro Chile, invisibilizado desde fines del siglo XIX¹⁹ por la imposición de políticas extractivistas que han diezmado una de las zonas de más vasta riqueza mineral, natural y astronómica del país y, al mismo tiempo, una de las más afectadas por la contaminación, el abandono, la desprotección y la injusticia socioambiental, el Norte Grande.

La inminente zona de sacrificio en la que se ha convertido la provincia de Antofagasta y, particularmente, Taltal, ha dado lugar a tragedias inimaginables, entre las cuales destaca el suicidio masivo de jóvenes adolescentes, problema epidemiológico y de salud pública que fue documentado por los medios de comunicación de la época y sobre el cual ficcionaliza el dramaturgo Bosco Cayo. La obra aborda una de las dimensiones poco exploradas del suicidio, el proceso de duelo experimentado por quienes sobreviven a los/as mismos/as; y el escaso apoyo brindado por el gobierno frente a esta tragedia que enluta a un grupo de familias, las que, por lo demás, forman parte de un segmento de población en una persistente y creciente situación de vulnerabilidad.

En la obra, padres, madres y abuelas ven culminada una vida entera de atropellos y abandono, como si hubieran sido muertos vivientes desde hace décadas. La decisión de las autoridades de exhumar el cadáver de sus hijos/as y nietos/as lleva a los personajes a proponer planes a futuro e impulsar

19 Advierte Pinto que el proyecto unitario elaborado por los intelectuales y la clase política que se hizo cargo del país después de la Independencia, tal sólidamente arraigado en nuestra sociedad, terminó por desdibujar al país real. Entre nosotros pareciera no existir la diversidad. La unidad, pensamos, nos hace fuertes y en aras de esa unidad hemos olvidado nuestras diferencias regionales, culturales y étnicas (Pinto 16).

el proceso de finalización de la terapia de duelo, en la que se mantienen durante el desarrollo de la fábula. El plan consiste en esta obra en rebelarse frente a la decisión de las autoridades y en paralelo, generar a toda costa un impacto comunicacional que remeza a la opinión pública. Frente al silencio de los medios de comunicación y de las autoridades los personajes hacen uso de estrategias extremas, inmolándose colectivamente, con lo cual llevan al espectador a recordar otros momentos de resistencias obreras en esta zona del país. La rebelión es escénicamente acompañada por un despliegue de imágenes más cercanas a lo surreal y a experiencias relatadas en mitos, fábulas y leyendas altoandinas, en las que el espacio y los seres que lo habitan, rebelándose frente a sus cualidades naturales, cobran vida inusitadamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*. Pre-Textos, 2011.

Alberola Candel, V., Adsuara Vicent, L., Reina López, N. “Intervención individual en duelo”. Madrid, 2007. Disponible en: <https://seom.org/seomcms/images/stories/recursos/sociosyprofs/documentacion/manuales/duelo/duelo12.pdf>. Acceso el 26 febrero 2020.

Berenguer, José. *Pescadores de la niebla. Los changos y sus ancestros*. Santiago: Museo de Arte Precolombino, 2009. Disponible en: <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Pescadores-de-la-niebla.-Los-changos-y-sus-ancestros.pdf>. Acceso el 15 mayo 2020.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. “Reportes Estadísticos Comunales 2017”. Disponible en: <http://reportescomunales.bcn.cl/2017/index.php/Taltal/Sociales>. Acceso el 25 febrero 2020.

Castro, Victoria; Escobar, Manuel; Salazar, Diego. “Una mirada antropológica al devenir minero de Taltal y Paposó”. In: *Chungará* (Arica), vol.44, n°3, Arica, set. 2012. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562012000300004. Acceso el 20 agosto 2020.

Cayo, Bosco. “Limítrofe, la pastora del sol.” *Apuntes de Teatro* n°138, 2013.

Cayo, Bosco. *Negra. La enfermera del General*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013.

Cayo, Bosco. *Taltal*, 2014. (sin publicar).

Cayo, Bosco. *Plan vivienda 2015-2045*, 2017. (sin publicar).

Concha, Christian. *Colegio Médico recurre a la Corte Suprema por contaminación por concentrados en Antofagasta*. 2019. Disponible en: <https://regionalista.cl/colegio-medico-recurre-a-la-corte-suprema-por-contaminacion-por-concentrados-en-antofagasta/>. Acceso el 26 octubre 2020.

Cristóbal López, Vicente. Tempestades épicas. *Cuadernos de investigación Filológica* Vol.14, 1988. Disponible en: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2143>. Acceso el 2 abril 2021.

“Diagnóstico de riesgo ambiental, Región de Antofagasta”. Componente b) Estudio de Riesgo Ambiental en suelos abandonados. Código BIP 30359875-0. Capítulo 1 Introducción, Gobierno Regional. Región Antofagasta. noviembre 2019. Disponible en: <https://mma.gob.cl/antofagasta/>. Acceso el 20 octubre 2019.

El suicidio en Chile: Análisis del fenómeno desde los datos médico legales. Período 2000-2010. Actualización de datos período 2011-2017. Unidad de Estadísticas y Archivo Médico Legal. Diciembre 2018.

Estévez, Ariadna. “Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos?” *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*. Vol. XXV. Nº73. Septiembre/diciembre de 2018. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/espiral/v25n73/1665-0565-espiral-25-73-9.pdf>. Acceso el 12 mayo 2021.

Freud, Sigmund. *El porvenir de una ilusión*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., 2015. Disponible en: <https://www.bibliopsi.org/docs/lecturabrote/El%20porvenir%20de%20una%20ilusi%C3%B3n.pdf>. Acceso el 23 febrero 2021.

Fundación para la innovación agraria. Ministerio de Agricultura. “Informe final del proceso de elaboración del Plan de Acción para la Innovación Agraria de la comuna de Taltal, región de Antofagasta”, septiembre 2017. Disponible en: http://www.fia.cl/download/convocatorias/2018/concursos_/concurso_regional_proyectos_de_innovacion_taltal_2018/Plan-de-Accion-de-Innovacion-Agraria-Taltal.pdf. Acceso el 27 diciembre 2019.

Galaz Mandakovic, Damir. *Reivindicación del Patrimonio tangible de Tocopilla*. 2011.

Godoy, Milton. “La ley es una moneda en el desierto: Agentes estatales, empresarios mineros y conflictos de intereses en la periferia del Estado Nacional Chileno: Taltal, 1850 – 1900”. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, nº52, 2016, 31-48.

Godoy, Milton. “Los prolegómenos de una crisis episódica: El cantón de Taltal y la ley de impuesto a la producción salitrera, 1873-1883”. *Historia* (Santiago) vol.49 n°2 Santiago dic.2016.

Guerra, Carlos. “Borde costero de la II Región es el más contaminado de Chile.” Disponible en: <https://www.mercuriovalpo.cl/site/edic/20010711203356/pags/20010712002334.html>. Acceso el 25 marzo. 2021.

Hormazábal, Nina, et.al., Habitar en una zona de sacrificio: Análisis multiescalar de la comuna de Puchuncaví. *Revista hábitat sustentable* vol.9 n°2, 2019. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0719-07002019000200006&script=sci_arttext&tlng=e. Acceso el 06 de julio 2021.

Ilustre Municipalidad de Taltal. *Pladeco. Taltal 2022*. Noviembre 2015. Disponible en: https://portal.municipalidadtaltal.cl/images/PLADECO_TALTAL_2016-2022_POCH_AMBIENTAL.pdf. Acceso el 20 febrero 2019.

Jiménez, A; Aceituno, R. *El suicidio de Alejandra*. Disponible en: <https://cipchile.cl/2013/10/30/el-suicidio-de-alejandra/>. Acceso el 21 mayo 2021.

Larraín, Alberto; Lobos, Francisca. “Caracterización del suicidio en Chile ¿qué nos dicen nuestras estadísticas?”. *Suicidios contemporáneos: Vínculos, desigualdades y transformaciones socioculturales*, Santiago: FLACSO. 2017. Disponible en: <http://www.repschile.org/wp-content/uploads/2018/04/libro-suicidios-contemporaneos-flacso-chile.pdf>. Acceso el 20 noviembre 2019.

Latchman, Ricardo. *Los Changos de las costas de Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1910.

Mansilla, Pablo & Imilán, Walter. “Colonialidad del poder, desarrollo urbano y desposesión mapuche: urbanización de tierras mapuche en la Araucanía chilena”. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Enero de 2020.

Massardo, Jaime. *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren*. LOM, 2008.

- Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. España: Editorial Melusina, 1999. Disponible en: <https://aphuuruguay.files.wordpress.com/2014/08/achille-mbembe-necropolc3adtica-seguido-de-sobre-el-gobierno-privado-indirecto.pdf>. Acceso el 17 mayo 2021.
- Mena, Mauricio (Compilación y adaptaciones). *El Licancabur tiene su historia, todos los cerros la tienen. Mitos, leyendas y fábulas altoandinas*. San Pedro de Atacama: Ediciones del Desierto. 2018.
- Ministerio de Desarrollo Social. *Informe de estimaciones comunales de pobreza con datos Casen 2015 - 2018*. Disponible en: http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/documentos/INFORME_estimaciones_pobreza_comunal_2015.pdf. Acceso el 27 febrero 2019.
- Ministerio del Medio Ambiente. *Con propuestas de remediación concluye estudio de Riesgo Ambiental en suelos con presencia de contaminantes en la región de Antofagasta*. Disponible en: <https://mma.gob.cl/con-propuestas-de-remediacion-concluye-estudio-de-riesgo-ambiental-en-suelos-con-presencia-de-contaminantes-en-la-region-de-antofagasta/>. Acceso el 22 octubre 2021.
- Monsalve, Rafaella. *Análisis de la calidad de agua de mar y su relación con la infraestructura asociada a la actividad minera en la región de Antofagasta, entre los años 1990-2015*. Tesis para optar al grado de Magister en Geografía con mención en organización urbano regional. Universidad de Chile, 2018. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/151966/analisis-de-la-calidad-de-agua-de-mar.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acceso el 01 abril 2021.
- Morán, María Alma. *El mar como personaje en cuatro obras de Manuel Vicent Olivar*, 2008 9(12), pp.275-292. ISSN 1852-4478. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3719/pr.3719.pdf. Acceso el 30 abril 2021.
- Napoli, Juan Tobías. El mar y la tempestad: Un tópico literario desde el yambo de las mujeres de Semónides de Amorgos a la Andrómaca de Eurípides. *Letras clásicas*, n. 12, 2008, 9-24.

- Pinto, Jorge. *La formación del estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Santiago: Ediciones de Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003.
- Reyes, Salvador. *Los tripulantes de la noche*. Santiago: Andrés Bello, 1929.
- Reyes, Salvador. *Mónica Sanders*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1951.
- Sabella, Andrés. *Norte Grande. Novela del Salitre*. “Mar de 1912 a 1900 y tantos...”. Santiago: Editorial Orbe, 1959.
- Serje de la Ossa, Margarita. “Fronteras y periferias en la historia del capitalismo: el caso de América Latina”. *Revista de Geografía Norte Grande* 66, 2017, 33-48.
- Silva López, Iván. *Calama, zona de sacrificio*. 2019. Disponible en: http://www.colegiomedico.cl/wp-content/uploads/2019/07/4.-CALAMA-ZONA-DE-SACRIFICIO-2-Ivan-Silva-1_compressed.pdf. Acceso el 22 octubre 2021.
- Torres, Delci. “Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas”. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 7, núm. 2, diciembre, 2006, 107-118.
- Zamora, María Jesús. “El marco narrativo de El conde de Lucanor”. Centro Virtual Cervantes. 2009. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_09/21102009_02.htm. Acceso el 20 febrero 2020.
- Zañartu, Sady. *Mar Hondo*. Santiago de Chile, 1949.

Resenhas

Reseñas

*Memorias de la
orfandad. Miradas
literarias sobre
la expropiación/
apropiación de
menores en España
y Argentina.* Luz
C. Souto. Madrid:
Iberoamericana-
Vervuert, 2019,
382 pp.

El expolio de la memoria

Alba Murillo Espí

Graduada em Estudos Hispânicos pela Univer-
sidad de Valencia.

Contacto: almues2@alumni.uv.es
Espanha

Recebido em: 01 de junho de 2021

Aceito em: 01 de junho de 2021

SERVIDOR - *¡Ay de mí! Estoy ante lo verdaderamente terrible de decir.*
EDIPO - *Y yo de escuchar, pero, sin embargo, hay que oírlo.*

(Sófocles)

Memorias de la orfandad se sumerge en el pasado próximo para revelar, con la clarividencia del noble Tiresias, una tragedia atroz y desmesurada, que ha dejado un sello aterrador en nuestra historia: el robo de niños por parte de las dictaduras española y argentina. Entre sus páginas, cobra forma la devastación de quienes desconocen sus orígenes, con la salvedad de que, esta vez, los hilos del fatal destino no los tejerán las Moiras, sino que surgirán del mismo seno del Estado represor que oprime, controla y decide la vida de sus ciudadanos desde el momento en el que nacen.

Así pues, ante lo verdaderamente terrible de decir, el lector, como Edipo, siente el imperativo de conocer la magnitud de la devastación para dar con ello respuesta a las injusticias que asolan la ciudad del presente. De este modo, si la memoria, común e individual, es un constructo que actúa como una especie de hilo de sentido selectivo que serpentea por lo ocurrido y traza con su estela un límite de lo que debe ser recordado y de lo que ha de descansar en el olvido, este libro, definitivamente, se ancla en la orilla de lo imprescindible.

En él encontramos una voz clara y necesaria que arma un relato extremadamente valioso cuya lucidez deriva de la comparación de la sistemática expropiación y apropiación de menores en España y Argentina. Señalando el vínculo insoslayable que existe entre estos dos países hermanados en su historia y en el dolor de un pasado traumático reciente, Souto destila las claves del proceso de memoria histórica y su recepción

desde la literatura. En el capítulo I parte de las confrontaciones históricas de ambos países y recorre las distintas posturas que se han tomado desde la perspectiva judicial: en Argentina se ha denunciado y condenado a los culpables mientras en España la democracia vino de la mano de un pacto de silencio. En el capítulo II, aborda sendas representaciones de la orfandad a través de los apartados “España una, grande y huérfana” y “Argentina, país de cautivos”. Los capítulos III y IV se centran en el estudio pormenorizado de obras sobre la apropiación de menores, destacan en el análisis las novelas españolas *Mala gente que camina* (Benjamín Prado, 2006), *Si a los tres años no he vuelto* (Ana Cañil, 2011) y las dramaturgias *Los niños perdidos* (Laila Ripoll, 2005) y *Si un día me olvidaras* (Raúl Hernández, 2000). De la producción argentina recupera *A veinte años*, *Luz* (Elsa Osorio, 1998), *Dos veces junio* (Martín Kohan, 2002), *Cuentas pendientes* (Martín Kohan, 2010) y *Diario de una princesa montonera -110% verdad* (Mariana Perez, 2012).

El libro profundiza en el papel de la literatura, desde la exploración profunda y narrativa, a veces irónica, que explora y resignifica el drama hasta la construcción testimonial que pugna por constatar y denunciar los crímenes que no han sido juzgados. De este modo, al establecer un espectro de referencia paralelo, las características que se desgranar de cada país no se reducen a su mismidad, sino que muestran su significado a partir de la relación especular del otro.

En consecuencia, la construcción intrínseca del estudio avanza al ritmo de un latido constante que articula y escinde. En un primer tiempo tiende puentes y semejanzas, se despliega en busca de una apertura y de unos lazos con la comunidad internacional que proporcionan la seguridad de que no

se camina solos. En este punto, el horizonte de sentido se expande porque a través de la situación analógica del otro, se buscan respuestas intersubjetivas mediante las cuales sienta un entramado de hitos o categorías que proponen una hermenéutica del problema.

Sin embargo, el análisis no se detiene aquí, sino que se sumerge en un segundo tempo, el del repliegue. En este momento disyuntivo se opera una contracción hacia las particularidades y las diferencias. Se propone un análisis crítico que sospecha, se rebela, y huye de un discurso totalizador y universalista. No es la misma tragedia la española que la de Argentina, y por ello ni la concepción de la memoria histórica ni los derroteros que transita la literatura son idénticos.

De la confrontación de este proceso dialéctico de ida y retorno brota una visión clara que se aproxima al robo desde tres dimensiones; desde su análisis más colectivo como engranaje de los regímenes totalitarios fascistas, desde la perspectiva situada y contextualizada de Argentina y España, y, sobre todo, desde la perspectiva humana y universal del dolor; el vacío y el trauma de una familia separada y destruida. Este último enfoque se manifiesta a través de la exégesis de la gran variedad de textos literarios que se proponen.

La literatura actúa, según las palabras de la autora, «como vehículo y como vínculo; vehículo para alcanzar una zona histórica omitida, y vínculo entre los sujetos actuantes (muchas veces desaparecidos) y las nuevas generaciones» (17). Lo cierto es que la literatura se perfila como un canal privilegiado (a veces el único posible a pesar de la democracia) para indagar, denunciar, acusar y reflexionar sobre el perverso mecanismo de la *máquina perdedora* que orquestaron los militares franquistas y argentinos. En ella sucumbieron

miles de madres, padres, abuelas y niños a quienes se les arrebatava no solo una familia, sino incluso la posibilidad de conocer su origen, su legado.

Este estudio, por tanto, se construye a partir de la concepción de una memoria cuyas ramificaciones no se orientan o se detienen ante el umbral de la muerte, del pasado, del final, sino que, paradójicamente, se sitúa en el punto fundacional de la construcción de la identidad, el nacimiento, el punto de partida, en el que el ser humano empieza a escribir su historia. En esta aurora del individuo, el poder trunca las vidas de los recién nacidos, suplanta y altera sus destinos, falseándolos para siempre y condenándolos a la injusticia del desconocimiento.

Ante un enigma mucho más hondo y difícil que el de la esfinge, Souto analiza cómo la literatura puede dar respuestas al individuo y a la sociedad que ha sido víctima de tal robo. Para ello, la autora expone un abanico de materiales heterogéneos y multidisciplinarios que han tratado de ilustrar el dolor y la pérdida. En esta profusión de producciones, se propone una constelación de categorías que imantan y sistematizan la expansión de obras dedicadas a la sustracción de menores. De entre todas ellas, destaca, por su precisión y transparencia, un concepto formulado por la autora; la *intermemoria* (frente al concepto de *posmemoria*, esgrimido por Marianne Hirsch). Con él, hace referencia a la situación fronteriza que caracteriza el sentir de quienes son víctimas de los hechos acaecidos en una generación inmediatamente posterior, y que, en consecuencia, no pudieron intervenir en ella, pero, sin embargo, sus identidades están fraguadas en las consecuencias del terrorismo de Estado. La *intermemoria* “se trata de una reconstrucción de los hechos escalonada, gradual, que afecta directamente a quien la enuncia y que va cambiando a través de los años, modificándose tanto por los aspectos

colectivos (políticos, sociales, legislativos, comunicacionales, etc.), como por las relaciones interpersonales con otros Hijos (...), como por la maduración personal” (157).

Esta categoría se ejemplifica con la producción de los hijos de desaparecidos en el contexto argentino. Desde esta premisa aborda *Diario de una princesa montonera* (Perez) de Mariana Eva Perez y efectúa una aproximación panorámica a la elaboración literaria y artística de autores/as con “infancias subversivas”: Raquel Robles, Ernesto Semán, Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Ángela Urondo, María Giuffra, etc.

En definitiva, esta obra somete a análisis y legitima a los/as escritores/as que se esfuerzan por construir un relato trascendente que explore las causas, el proceso y las consecuencias del robo de niños. Por ello, emerge como un discurso honesto y urgente. El justo tributo a una literatura comprometida con su sociedad, que indaga en su pasado-presente y no teme denunciar la barbarie.

Edipo, rey de Tebas, ilustra con su tragedia la devastación que supone desconocer los orígenes y acaba arrancándose los ojos. *Memorias de la orfandad* trata de recuperar la visión de una sociedad huérfana y contribuye a devolver la herencia robada por los dictadores.