

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS
CÁTEDRA DE LITERATURA LATINOAMERICANA II

Textos anfitriones.
Breviarios de literatura
latinoamericana.

Luciana Irene Sastre (Coord.)
Florencia Donadi, María Rupil, Melisa Avaca,
Vanesa Heredia, Mariana Valdez,
Agustina Giugia, Melania Estévez Ballesteros.



Año académico 2015 - Equipo de Cátedra:

Profesora Titular: Dra. Roxana Patiño
Profesora Adjunta: Dra. Nancy Calomarde
Profesora Asistente: Dra. Luciana Sastre

Profesoras Adscriptas:

Lic. Florencia Donadi
Lic. María Fernanda Libro

Lic. María Rupil

Ayudantes Alumnos:

Melisa Avaca

Melania Estevez Ballesteros

Agustina Giuggia

Vanesa Heredia

Mariana Valdéz

Ximena Villalba

Yael Sucaria

Índice

Textos anfitriones. Breviarios de literatura latinoamericana	5
Un Brasil para Oswald de Andrade.....	11
Clarice Lispector: itinerarios críticos en torno a una escritura ‘interminable’	29
Un acercamiento a la obra lezamiana.....	41
Cuerpos al límite: breve reseña de textos críticos sobre la narrativa de Virgilio Piñera.....	50
Roberto Bolaño: el poeta itinerante	63
Pedro Lemebel: un corpus imposible (o el desquicio de la crítica en la contorsión irreverente de las crónicas).....	74

Textos anfitriones.

Breviarios de literatura latinoamericana.

El material crítico aquí reunido es el resultado del trabajo del equipo de cátedra de la asignatura Literatura Latinoamericana II de la carrera de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba. Su materialidad se manifiesta en escrituras dedicadas a una selección de autores y de algunas de sus obras por la singular relevancia que invisten hoy para la reflexión acerca de la literatura. Sin lugar a dudas, esta relevancia navega sobre las corrientes críticas que debaten con un marco teórico-filosófico y un proceso político-cultural que las remueve constantemente. De ello dan cuenta estos estudios que indican uno de los posibles caminos, tal vez un atajo, para vislumbrar un recorrido extenso, sobre todo, extenso por su mutabilidad. En este sentido, hay un refugio que paradójicamente consiste en la imposibilidad de la clausura del *sensorium* que el arte acciona.

En cuanto al método, el trabajo colectivo en el área de los estudios literarios tiene modos intersticiales de acontecer. La aparición de esta compilación que llamamos *Textos anfitriones. Breviarios de literatura latinoamericana*, es el

resultado de la observación de las singularidades literarias, suerte de *imagos* del siglo XX, cuando en su consecutivo, los discursos teóricos y críticos oscilan extrañamente entre una perenne nostalgia del pasado, una incipiente ansiedad frente a la expansión dispersiva de los sentidos y ciertas alegrías experimentadas acompasadamente con algunos objetivos realizados, como alivios que elaboramos hoy.

Tal espacio triangular es creado en esta ocasión con el objetivo de comunicar el momento inicial de abordaje de un autor y una obra incluidos en el programa de una asignatura antes mencionada como proyecto de lectura. Atravesada ésta por el deseo de comprensión de la literatura latinoamericana, el mapa anómalo que trazan papeles distribuidos a lo largo del siglo XX, se asienta en pilotes problemáticos pero basales de este edificio textual. A continuación proponemos imágenes de esa certera incertidumbre.

Los autores convocados son miembros de una comunidad crítica involucrada en la tarea docente. De allí que lo que aquí ensayan es la apertura de las búsquedas facilitando el tránsito de investigación que consiste en el primer contacto con ya lo dicho. Se encuentra en los textos que siguen, una sistematización clara de indagaciones vinculadas a condiciones de producción tentativamente periodizadas, esto es, interpretadas en sus debates

y perspectivas de discusión. De tal modo, los principales objetivos de lo que se leerá son la visualización de etapas en el estudio de los autores, la organización de vertientes teóricas que seccionan las lecturas en virtud de búsquedas específicas y, entrelazadamente, la exhibición de un modelo de trabajo que pueda colaborar en la exploración de modos de investigar.

En orden cronológico pero también considerando la relevancia de los estudios brasileño-argentinos que son tan productivos y lúcidos desde la constitución de su interés doble, dos autores relativos a las vanguardias latinoamericanas dan comienzo al trayecto. Dedicadas a Oswald de Andrade y a Clarice Lispector, Florencia Donadi y María Rupil elucidan los vaivenes críticos confrontados con autores de tan nuclear producción, inherentemente huidiza de las categorizaciones. Subyace en este díptico la pregunta por el guión que conecta las ideas de *región* y la de *mundo*, con todas las isotopías que convocan.

Quizás va en ello la más propia definición de lo latinoamericano, pero se replica en el cubano José Lezama Lima la contradicción deseante de un origen anterior y un encuentro siempre posterior, o postergado, porque si algo nos dice Lezama es que el tiempo es imagen, de una definición de lo que supimos

llamar identidad. Melisa Avacca y Vanesa Heredia muestran una posibilidad de restauración del sentido que ese señalamiento de lo que no se encuentra constituye para una territorialidad hoy, como lugar de unos sujetos y de su imaginación. Ahora bien, lo que inquieta, es la acción identitaria, la fulguración del corte con *lo otro*.

Cubano también, viviendo una vida otra, Virgilio Piñera tuerce la cubanidad. Escritor en los márgenes de la tradición, se integra en esta maqueta de la literatura latinoamericana con figura que se decidió huida pero que ha resonado y hoy es bien audible, como si este fuera el tiempo que le es más propio. Mariana Valdez reconstruye ese mapa borroso que los lentes actuales permiten ver con cierta nitidez.

No obstante lo dicho de huidas e indecibles, este es el territorio que habitamos y en el que nuestras acciones son percibidas. En este sentido, los autores con los que finaliza este arco temporal elaboran una experiencia de la literatura que incorpora en sus vidas y en sus escrituras -haciendo de ambas, sin distinción, una poética- la pregunta acerca de cómo es posible narrar lo latinoamericano como *lo otro en sí mismo*. Roberto Bolaño y Pedro Lemebel cierran y abren en un mismo gesto los siglos cuya transición cuentan, retomando la tradición de la novela de formación: Bolaño, para dolerse por la generación de

los jóvenes revolucionarios; Lemebel, un Calibán que supera la lengua del amo y recuerda que la voz es emanación de un cuerpo. Ambos cuestionan la imagen del fin de siglo: los jóvenes son canto y amuleto; el cuerpo es lugar de la alegría de la comunidad afectiva y resistente. Agustina Giuglia y Melania Estévez Ballesteros despliegan las torsiones barrocas con que ambos someten a la narración mostrando el monstruo de nuestra historia y la intimidad del irredimible goce literario por decir lo que no se supone que sea dicho. De algún modo, la literatura es la falla de unas verdades y en ello, el escritor latinoamericano no es sólo su voz, sino el cuerpo que vive en el chirrido del decir.

Seguramente, este será mi gusto, esta colección sea en el futuro el recuerdo de un feliz momento en la forma(¿ción?) de cada uno de los investigadores autores; según he visto en mi lectura desde las notas, queda la marca de una experiencia de trabajo aguerrida, consonante y amoroso, que hace del intercambio su modo de estar y de la generosidad, su modo de ser. Intuyo que, ahora que lo dicho es un hecho público, todos anhelamos la reiteración de la colectivización.

Luciana Irene Sastre, Córdoba, 2015.

UN BRASIL PARA OSWALD DE ANDRADE

María Florencia Donadi

Mapa

Ibitiruna
Campos del sertón
Carmo da Mata
Tartária
Y la máquina de juguete
Que corre dos dias
Detrás de la barra del Paraopeba

(Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*.
Trad. Mario Cámara)

Introducción

La Semana de Arte Moderno, que se impone como el acontecimiento parte aguas en la cultura brasileña, tuvo lugar en febrero de 1922 en São Paulo. Las diferentes actividades se desarrollaron en el Teatro Municipal de la ciudad y estuvieron enmarcadas en la conmemoración del centenario de la Independencia de Brasil. Durante una semana, los artistas más jóvenes de la ciudad presentaron, para esta ocasión, sus producciones. Entre esos artistas encontramos a Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Graça Aranha, este último suerte de padrino de la Semana, pues de edad mucho mayor que el resto ofició de promotor del evento.¹

Este evento, que se convirtió en la cristalización de las tendencias más modernas, se inscribió *a posteriori* en la historiografía de la literatura brasileña como fundamental e inaugural. Los modernistas, que aún no habían inscripto nombre alguno, se opusieron fervientemente a las estéticas reinantes por entonces: el Simbolismo y el Parnasianismo.

El Modernismo desarrolló en su interior una intensa complejidad, una serie de contradicciones y aporías que hacen y han hecho de éste un movimiento paradigmático que ha marcado profundamente la literatura y las artes brasileñas.² Tal es así que la continua reflexión y el retorno teórico y crítico sobre este movimiento sigue siendo eje de lecturas y relecturas por parte de la crítica y de los artistas.

¹ El caso de Graça Aranha era bien particular, pues por ese entonces ya había publicado, en 1921, su *Estética da vida*, con algunas ideas generales en consonancia con los nuevos artistas; había estado muchos años fuera de Brasil como embajador y no tenía muchos contactos con su propia generación. Esta situación explica su aproximación a los más jóvenes y su posición de líder en los inicios del movimiento.

² Es importante, para poder evaluar estas propuestas vanguardistas, considerar el arte y sus producciones como fuerzas y no sólo como formas: por un lado, su fuerza *performativa* (hacen con palabras, hacen al mismo tiempo que dicen sobre el arte, sobre todo si se piensa en sus manifiestos) y, por otro lado, porque se trata de fuerzas que se tensionan, sea entre las formaciones emergentes y las anteriores ya consolidadas (operación que permite ver qué las diferencia y qué las asemeja, pues siempre hay elementos residuales), sea ya en el interior mismo del movimiento irruptor: las tensiones internas al Modernismo. Esta última tensión/torsión se refiere a ciertas pervivencias del discurso de la tradición en el Modernismo y, asimismo, a las divisiones internas del movimiento luego de los primeros años de grupo, las cuales a partir de posiciones políticas diversas, fueron tensionando y fragmentando el accionar de los modernistas por lo menos en dos o tres polos. En el texto "Informe sobre el Modernismo" de 1945, en que Oswald plantea la evaluación, si se quiere, del Modernismo, traza tres grupos o tendencias que se generaron luego de 1928 (Andrade 2001 71-72).

Tan contundente ha sido su impacto que ha generado categorías propias desde las cuales leer la literatura brasileña: antropofagia (cultural) (Oswald de Andrade, Haroldo de Campos), entre-lugar (Silviano Santiago), conceptos teórico-críticos que se han utilizado para la realidad cultural brasileña pero que son expansibles a la cultura latinoamericana.

La vanguardia brasileña presenta aspectos diferenciales respecto de otros movimientos.

Además de sus matices primitivistas [...] el movimiento brasileño sostiene un nacionalismo combativo y demoleedor que poco tiene que ver con el tibio nacionalismo de otras vanguardias...La relación entre nacionalismo y cosmopolitismo constituye un doble frente al que el modernismo debe buscar respuesta (Aguilar y Laera 2001 200).

El Modernismo brasileño es un movimiento literario y artístico al que se ha relacionado fuertemente con la constitución de la nación, pero no como un esencialismo, sino como un artefacto, como una construcción: la identidad como un artefacto verbal, una máquina de alteridad que no rescata una verdad primigenia, sino que se construye y se reconfigura a partir de la reunión de elementos disímiles y hasta opuestos, en tensión y, por lo tanto, sin asegurar su mecanismo, sino cuestionándolo.

Una constante búsqueda define al Modernismo, que puede traducirse en dos modos de experimentar y procesar el Brasil: la *errancia* y el viaje, como se verá aquí en la poesía oswaldiana.

Oswald de Andrade

Los dos manifiestos del Modernismo brasileño, posteriores a la Semana, fueron escritos por Oswald de Andrade: el *Manifiesto Pau-Brasil* de 1924 y el *Manifiesto Antropófago* de 1928.³ En ambos textos “se configura la historia polémica de las ideas modernistas” (Campos 1981 XXXIX).⁴

El líder del movimiento modernista se instituyó, en palabras del otro gran nombre del Modernismo brasileño, Mário de Andrade, en su “figura más característica y dinámica”.

En 1912, Oswald realizó su viaje a Europa, durante el cual tuvo ocasión de ponerse en contacto con el arte y la literatura de vanguardia, especialmente en los medios intelectuales parisinos. “El viaje a Europa significó el shock de la modernidad... En el viaje –y en las formas de cultura que el viaje moderno produce–, en el tránsito entre Brasil y Europa, buscando lo nacional sin dejar de ser cosmopolita, Oswald diseña su ‘yo’” (Aguilar y Laera 204). Ya de regreso, en 1917, conoció a Mário de Andrade y, en 1918 defendió públicamente a la pintora Anita Malfatti cuya exposición había sido fuertemente criticada por Monteiro Lobato. Comenzaba a formarse una red de afinidades y a trazarse una búsqueda de posibilidades de impugnación a las estéticas que se imponían en las artes nacionales.

Hacia 1921 el grupo “renovador” estaba casi conformado y comenzaron a hacerse escuchar. La prensa los denominó “futuristas de São Paulo”, denominación de la que se distanciarían luego fervientemente.

La Semana de Arte Moderno involucró todas las artes y quienes participaron en ella se habían conocido a partir de la defensa de Anita Malfatti y compartían salones de reunión, uno de los cuales era la *garçonnière* de Oswald de Andrade.

³ Luego surgirá el Manifiesto *Verde-Amarelo* que reunirá a los futuros fundadores del partido integralista. Más conservadores, apoyarán a Getulio Vargas en el 30.

⁴ Tal como sostienen Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar (2001), entendemos la importancia de los manifiestos no sólo como textos programáticos y performativos, sino que como “Catálogos de promesas, los manifiestos constituyen un diagrama hipotético con un tipo de escritura permeable a la contingencia y a la experimentación (y, por lo tanto, al fracaso como posibilidad que está en su seno desde el inicio y no –como propone Bürger– desde una evaluación a posteriori” (194).

Sólo una década más tarde [al viaje oswaldiano], sin embargo, recién en 1922, los fermentos de renovación, traídos por Oswald en su equipaje europeo, habrían de suscitar el recelo todavía provinciano del ambiente, ayudados por factores de orden social y económico, la industrialización en proceso y en progreso, como consecuencia de la Primera Gran Guerra, la euforia financiera producida por las operaciones en el mercado del café. Todo eso había creado un contexto y un momento propicios para la irrupción de la Semana del 22, reivindicadora de un arte consecuente con los nuevos tiempos y la civilización de la máquina” (Campos 1981 X).

Manifiesto Pau-Brasil: poesía de exportación⁵

“La poesía Pau-Brasil. Ágil y Cándida. Como una criatura”

El mismo año en que Breton publicaba el Manifiesto Surrealista, Oswald de Andrade lanzaba el *Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil* en la edición carioca del 18 de marzo del *Correio da Manhã*. Con el “pronunciamiento del ‘Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil’, el embrionario modernismo brasileño supera la exhibición ocasional y se convierte en un programa” (Aguilar y Laera 205). En torno a las propuestas allí explicitadas se reunieron Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Oswald y Mário de Andrade.

Años atrás, cuando Oswald estaba en París, ya había advertido que aquello que los cubistas europeos buscaban en África y en la Polinesia como soporte estético-exótico del arte moderno, era parte de la cotidianeidad en los trópicos: el indio y el negro. Oswald descubría, entonces, lo *primitivo* en su propia tierra y transformaría ese descubrimiento en una revolución. En los años 20, se rebeló contra las formas cultas y convencionales del arte y recuperó elementos “autóctonos”, aunque aliados a las conquistas tecnológicas del siglo XX. Oswald propuso, en las líneas de este primer manifiesto, una carnavalización de los valores, actitud que años después profundizaría conceptualmente en la “revolución antropofágica”.⁶

La línea *vanguardista* que se observa en este manifiesto le permite a su autor construir “un espacio propio en el campo literario brasileño y acelera y radicaliza los procesos de modernización en el campo cultural y literario” (Aguilar y Laera 196). Por su parte, la línea *antropófaga* que se visibilizará en el manifiesto de 1928 “reformula la vanguardia y, como práctica, viene a resolver la inserción de la cultura y el arte nacionales en la modernidad cosmopolita, de un modo crítico y novedoso” (198).

⁵ *Pau-Brasil* es el nombre que se dio a la planta leguminosa *Caesalpinia echinata Lamk*, que fue el principal artículo de exportación de la colonia en el siglo XVI. De ella vino el nombre Brasil dado a la que primero se llamó Tierra de Santa Cruz

⁶ En un artículo de 1979, “Carnaval/antropofagia/parodia”, Emir Rodríguez Monegal escribe al respecto de la noción de *carnavalización* y los vinculados conceptos de *antropofagia* y *parodia* para referirse a la apropiación de términos bajtinianos en la literatura latinoamericana. Rodríguez Monegal sostiene que es el crítico y poeta Haroldo de Campos quien aplica el concepto de parodia a la obra de Oswald y Mario de Andrade ligado a la carnavalización en las novelas *Serafim Ponte Grande* del primero y *Macunaíma* del segundo. Asimismo, el concepto de parodia que elaborara Haroldo de Campos se transformaría en el de *antropofagia*, como “...respuesta carnalizada a esa conciencia poética que los modernistas brasileños dieron al falso problema del colonialismo cultural. Al subrayar desfachadamente que todo proceso de asimilación es canibalístico, los antropófagos no sólo desacralizaron los modelos, sino que también desacralizaron la actividad poética misma” (404-405). Monegal realiza en este artículo un recorrido por cierta recepción de las nociones bajtinianas en el trazado de tradiciones literarias latinoamericanas.

Redactado en un estilo conciso, telegráfico, en el que las ideas saltan de un párrafo a otro, el manifiesto *Pau-Brasil* propone algunos tópicos fundamentales que han sido organizados por Ángel Crespo en su artículo “Introducción breve a Oswald de Andrade”. El primero de los temas que se visualiza es el de la *independencia artística*, que refiere a la existencia y reconocimiento de un espacio, una historia, un paisaje y una “personalidad” brasileños suficientes que proveen el material para la creación de una poesía propia.⁷ Un segundo tópico está organizado en torno al *rechazo de la erudición*. Ese afán erudito es visto como un defecto que impide la visión del modo de ser brasileño.⁸

Tal como sostiene Haroldo de Campos,

se puede decir que Oswald de Andrade (al igual que Mário) y la generación modernista contribuyeron al rescate del portugués del Brasil, hasta entonces en manos de los “mitos del bien decir” y de las convenciones de la lengua escrita, artificial y pedante, tutelada por gramáticos puristas que deseaban imponer a los escritores brasileños los paradigmas lusitanos del lenguaje y la redacción castizos” (1981 XI).

Un tercer elemento fundamental es la díada *destrucción-construcción*, a la que Oswald refiere en varios versos.⁹ La destrucción, la irrupción había tenido ya lugar, ahora se lanzaban a conquistar una nueva construcción poética a través de nuevos principios establecidos en el manifiesto con su acción performativa: *poesía Pau-Brasil*. Los fundamentos de la poesía que se proponía “...no se contentaba apenas con arremeter destructivamente contra los estancados cánones del ‘pasatismo’, sino que se proponía al mismo tiempo una tarea constructiva a través de la ‘síntesis’ y el ‘equilibrio geométrico’” (Campos 1981 XII).¹⁰ En ese sentido, se podría decir que Oswald opta por una vertiente constructivista (y no las propuestas surrealistas del azar objetivo o la escritura automática ni el nihilismo dadaísta), más cercana a Cendrars, Léger, Picasso (Aguilar y Laera 2001 199).

Una visión y una imagen son propuestas en este manifiesto, las cuales serán fundamentales para resignificar los trazos de la modernidad en el escenario brasileño (y paulista) del primer cuarto del siglo XX, visión e imagen que están ligadas a las transformaciones de las ciudades, de la técnica, del urbanismo y los tránsitos socio-culturales: el poeta Oswald aboga por una *nueva perspectiva* que reemplace a la perspectiva visual y naturalista por una de *otro orden* –palabras que serán fundamentales en el manifiesto del 28–: sentimental, intelectual, irónica e ingenua, es decir, una perspectiva que incorpore la estética industrial, el diseño, los posters y que se despoje de las ataduras del pasado, asociadas a la apariencia de la ilusión óptica.

⁷ El manifiesto menciona una serie de materiales que se consideran específicamente brasileños y han de ser hechos estéticos: la Favela, el Carnaval de Río, *escolas de samba* de Botafogo, la rica formación étnica, riqueza vegetal, mineral, culinaria. Se retoman esos elementos en su lado menos idealizado.

⁸ El manifiesto refiere a esa innecesaria erudición como “El lado docto. Fatalidad del primer blanco desembarcado que dominó políticamente las selvas salvajes”. A través de la creación de un nuevo verbo, resume la actitud indeseada: “Eruditamos todo”. La verdadera poesía, en consecuencia, “...está oculta en las enredaderas maliciosas de la sabiduría. En las lianas de la nostalgia universitaria” (Andrade 20). Para la nueva poesía es necesario olvidar esa falsa erudición y oír la lengua brasileña: “La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos” (21).

⁹ “...las leyes nacieron de la propia rotación dinámica de los factores destructivos”. Esas leyes de construcción son: “La síntesis. El equilibrio. El acabado de carrosserie. La invención. La sorpresa. Una nueva perspectiva. Una nueva escala” (Andrade 22).

¹⁰ Es importante señalar que, tal como Haroldo de Campos lo marca interesadamente, esta línea que se concentra en la invención se “proyectará hacia el futuro, culminando, en 1945, en *o Engenheiro* (El ingeniero) de João Cabral de Melo Neto, e incitando, en la primera mitad de la década del 50, a las manifestaciones inaugurales de la *poesía concreta*, cuyo plan piloto es de 1958” (Campos, 1981: XII).

Esa nueva visión se realiza en una revisión cultural de Brasil a través de la valoración del elemento primitivo. A partir de la reivindicación de lo coloquial en la poesía, los modos brasileños de decir y conversar, encaminándose hacia una expresión voluntariamente reducida a lo esencial, hacia una especie de “jardín de infantes” de la expresión, el modernismo trató, tal como se propone en el manifiesto, de reencontrar una sensibilidad primitiva –algo así como las “estructuras elementales” de la sensibilidad brasileña– para crear una poesía nueva, original y originaria (Campos 1981 XI).

Visión e imagen nuevas implican como condición la *libertad* del poeta. En oposición y distancia al naturalismo (“Copiar”), el manifiesto reivindica la creación: “El trabajo contra el detalle naturalista...contra la copia, por la *invención* y la *sorpresa*”.

A partir de esas características que ha de asumir la nueva poesía, el último y fundamental postulado del manifiesto es el de la *poesía de exportación*. Así entendida y producida como invención, la poesía brasileña invierte su posición dependiente y receptora, por otra activa, productora y que dialoga en escala de igualdad con otras tradiciones y producciones culturales. En este sentido, este manifiesto abre las puertas a las ideas que se desarrollarían en el *Manifiesto antropófago*: asimilar las cualidades del enemigo extranjero para fundirlas con las nacionales; producir una síntesis dialéctica que intente resolver las cuestiones de la dependencia cultural, tradicionalmente formulada en el binomio nacional/cosmopolita. En palabras de Haroldo de Campos, ya se comienza a esbozar en el primer manifiesto la actitud de *devoración crítica* representada en el “Todo digerido”.

Pau-Brasil. Cancionero de Oswald de Andrade

En el mismo año que el manifiesto, Oswald de Andrade publica su libro *Poesía Pau-Brasil* cuyo prefacio estuvo a cargo de Paulo Prado, uno de los “mecenases” de la Semana de Arte Moderno y quien sería el autor del uno de los ensayos fundamentales de interpretación de la nación brasileña en 1928, *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*.¹¹

En ese prefacio, Paulo Prado describe la poesía de Oswald recurriendo a tres conceptos e imágenes fundamentales. Al comenzar, describe a la poesía “Pau-Brasil” como “el huevo de Colón”, es decir, aquello en lo que nadie creía y que significó una gran transformación. Sin embargo, lo primordial para Prado es la libertad del verso: “A poesia ‘pau-brasil’ [sic] é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro... Um período de construção criadora sucede agora às lutas da época de destruição revolucionária...” (Prado 1965 [1924] 58). Luego señala que la poesía de Pau-Brasil permite “Obter, em comprimidos, minutos de poesia” (59), es decir que, adecuada a su contemporaneidad (época de la rapidez), cuya tendencia es hacia la expresión ruda y nuda de las sensaciones y sentimientos (59), Pau-Brasil nos ofrece síntesis, sinceridad y *primitividad* (término usado por Prado), “brotando del suelo natal, inconsciente. Como una planta” (59).

Si bien antes de *Poesía Pau-Brasil* ya se habían editados dos libros de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) y *Paulicéia Desvairada* (1922), ambos de gran importancia histórica y poderosos instigadores de las propuestas oswaldianas, para Haroldo de Campos, crítico polemista por excelencia, gran defensor y propulsor de la imagen dionisiaca de Oswald, es en *Pau-Brasil* que se encuentra la *actitud radical* frente al lenguaje.¹² Haroldo de Campos propone en tres textos críticos fundamentales¹³ que la poesía de Oswald crea una *poética*

¹¹ *Pau-Brasil. Cancioneiro de Oswald de Andrade* se publicó por primera vez en París en la editorial *Sans Pareil*, de Blaise Cendrars, en la que publicó, también, Oliverio Girondo.

¹² Es la revolución “copernicana” que Haroldo de Campos lee en Oswald de Pau-Brasil la que reduce a lo esencial el proceso de los signos, configurando una “poesía industrial”.

¹³ Los tres textos a los que se hace referencia son: el *Prólogo* a las *Obras escogidas* de Oswald de Andrade por la editorial Ayacucho (1981); el prólogo a *Poesía Pau-Brasil. Cancioneiro de Oswald de Andrade*, titulado

de la radicalidad, que se visualiza en el “lenguaje despojado, destilado, reducido a cápsulas” (Campos 1981 XIII), así como en el uso de la técnica del *montaje* que ponía en práctica un proceso de “desfamiliarización”¹⁴ y, a su vez, realizaba una operación “traductora”.¹⁵ La sintaxis oswaldiana, para Campos, es la técnica del montaje mismo, recurso del que se valió a partir de su contacto con las artes plásticas y el cine. En consecuencia, la poesía que surge a partir de la implementación de esa técnica es una *poesía objetiva*, que “...em tomadas, em cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo” (Campos 1965 17).¹⁶ Es una poesía de *postura crítica*.

Asimismo, el crítico paulista sostiene que el programa de la poesía oswaldiana es el de la *desacralización de la poesía* a través del “despojamiento del ‘aura’ de objeto único” propio de la concepción tradicional. Inscibiéndose en las teorizaciones de Walter Benjamin sobre la obra de arte, subraya la puesta en jaque del aura a partir del desarrollo de los medios de reproducción propios de la civilización industrial. Sin embargo, la actitud oswaldiana no fue solo de destrucción (al estilo del dadaísmo que Benjamin menciona en su ya clásico ensayo), sino en combinación pendular con la construcción de los materiales previamente desjerarquizados. Para esa construcción es necesario un racionalismo sensible: “Aprendí con mi hijo de diez años/ Que la poesía es el descubrimiento/ De las cosas que nunca vi” (Poema “3 de mayo” de *Pau-Brasil*).

El autor de *Galaxias* refiere varias características fundamentales del poemario *Pau-Brasil*; una de ellas es la importancia que Oswald da al *ready made* lingüístico. Tomando el concepto de los *ready made* plásticos de Duchamp, Campos propone que el autor de los manifiestos modernistas utiliza esta técnica para la creación de sus poemas a partir del uso de frases hechas o clichés, anuncios, elementos del repertorio cotidiano. El *ready made* contiene en sí mismo, elementos de destrucción y construcción, de desorden y nuevo orden.¹⁷

“La poesía de Oswald de Andrade propone un nuevo concepto de libro” (Campos 1965 35). Como sostiene Campos, los poemas funcionan como poemas en serie. Asimismo, el *lay-out* tipográfico y visual tuvo para él gran importancia; a ello contribuían los dibujos de Tarsila y los propios, así como las tapas. La de *Poesía Pau-Brasil* fue muy llamativa: tenía estampada la bandera de Brasil, que ocupaba la superficie total del libro: en la divisa blanca se lee *Pau-Brasil* en lugar del lema republicano “orden y progreso”. El hecho de desarmar el símbolo patrio y desplazarlo de su

“Uma poética da radicalidade” (1965) y el ensayo titulado “Machado de Assis, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos. Arte pobre. Tiempo de pobreza. Poeta menos” (1982) publicado originalmente en la revista *Novos Estudos/CEBRAP*, Vol. 1, n° 3, São Paulo, julio y republicado en Roberto Schwarz (org.) (1983), *Os Pobres na Literatura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, y en español en el libro *Brasil transamericano* (2004), El cuenco de plata.

¹⁴ Es la operación de *extrañamiento*. Haroldo de Campos la define, tomando una expresión de Décio Pignatari en “Marco Zero de Andrade” (1964), como el procedimiento a través del cual “los lugares comunes se transforman en lugares incommunes” (Campos 1965 19).

¹⁵ Haroldo de Campos refiere al uso del montaje cuando menciona el aprovechamiento en *Pau-Brasil* de los relatos de los primeros cronistas sobre Brasil, la colonización y las costumbres, pues Oswald realiza con ellos montajes de fragmentos y los transforma a partir de una distribución diferente o aislando frases. Esa actitud implica no sólo reapropiarse de esos relatos con actitud crítica sino también volver a dar espesor y vitalidad a una lengua cubierta de capas temporales e históricas y “traducir” esos textos en su actualidad y en su lirismo. “Oswald añadía títulos a los fragmentos así recortados, de modo de ‘actualizarlos’ críticamente, a través de una lectura de tipo sincrónico” (Campos 1981 XIV).

¹⁶ Campos llama a estas características de la poesía de Oswald *lirismo objetivo* y *antiilusionismo*.

¹⁷ Fue Décio Pignatari quien definió a esta poesía como *ready made* y extrajo de esa definición algunas notas características: “La poesía de Oswald de Andrade es la poesía de la posesión contra la propiedad. Poesía por contacto directo. Sin explicaciones, sin andamios, sin preámbulos o preanuncios, sin poetizaciones. Con versos que no eran versos. Poesía en *versus*, poniendo en crisis el verso: un prosaísmo deliberado que es una sátira continua del propio verso, libre o preso... Su poesía es un realismo auto-expresivo... La cosa, no la idea de la cosa. El fin del arte de representación. Realismo sin tema o temática realista: apenas trasplante de lo existente” (*apud* Campos 1965 26).

función no era sólo un recurso estético inusitado, sino un procedimiento impactante para la época (Fonseca 2003 122). La importancia de lo pictórico y la imagen en Oswald provee información en el nivel visual que es solidario al mensaje verbal, no se trata de meras figuraciones ilustrativas. Lo mismo sucede con el uso del significante material lingüístico (grafismo) en el espacio en blanco que convierte a sus “cuadernos” en “cuadros” (Antelo 2006).

En la poesía oswaldiana la imagen tiene precedencia sobre el mensaje; los poemas se asientan sobre imágenes que escapan a las metáforas y a las metonimias en sentido tradicional, configurando un diseño único que se escurre del símil.

El crítico y poeta concreto Haroldo de Campos rescata la visualidad del poemario no sólo en cuanto imagen, sino en cuanto estructura: “Queremos referirnos...al modo oswaldiano de cortar y fragmentar el poema como un producto industrial seriado, como una pieza estampada a máquina” (Campos 1965 38) que, en esa apropiación, como ya se dijo, compone una poesía crítica a través de una objetividad cinematográfica.¹⁸

El rescate de la visualidad, la imagen, el trabajo del blanco, los procedimientos descritos, desaguan en la preocupación por el territorio oswaldiano. Raúl Antelo, en “Quadro e Caderno”, entrama y enreda ese territorio con una determinada tradición: “la tradición de lo indeterminado y del procedimiento menor” (Antelo 2006 25) que es la que propone Haroldo de Campos.¹⁹ En *Pau-Brasil* Oswald “configura una definición negativa de la modernidad” (26) y, junto a su libro posterior *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de lo que se trata es de

impugnar el derecho del propio escritor a hacer literatura, permitiendo apenas construir ficciones en los márgenes de lo literario a través del rechazo de las ideas maestras de la tradición occidental como originalidad y autoría (26).

En ese sentido, esa definición negativa de lo moderno presupone que la modernidad debe deconstruir la verdad ilusoria de totalidad y hacerse de una mirada que cuestione la producción de subjetividad.

A diferencia de la visión quizás demasiado condescendiente con los procesos de modernización e industrialización y su impacto en la literatura de los años '20 que se visualiza en la lectura (y en la configuración de una tradición) de Haroldo de Campos, Antelo propone una mirada crítica presente en la poesía oswaldiana respecto del propio concepto de modernidad y modernización, así como de los modos en que éstas proponen procesos de subjetivación.

A partir de la reflexión sobre los poemas mismos, especialmente aquel mínimo:

Amor

Humor

Antelo establece una serie de conceptos que ligan el ideario estético de Oswald con su imaginario de sociedad utópica. La serie tiene que ver con la reducción del poema a lo mínimo, por

¹⁸ Es claro aquí, como sucede en otros textos, el procedimiento no sólo crítico sino de trazado de una genealogía que realiza Haroldo de Campos al hacer converger la práctica poética de *Pau-Brasil* con los principios y postulados teórico-estéticos de la poesía concreta, inaugurada por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos junto a Décio Pignatari. No es difícil apreciar esa convergencia si se lee el plan piloto de la poesía concreta, especie de manifiesto de estos poetas. Para demostrar esa coincidencia y la lectura de sus precursores, Haroldo se centra en dos poemas ejemplares al respecto: “Longo da linha” y “Relógio”, de este poemario. Si la crítica, como dice Barthes –citado por el mismo Campos– es “la construcción de lo inteligible de nuestro tiempo” y no un homenaje a la verdad del pasado o a la verdad del otro, es comprensible la profunda seriedad y trabajo realizado sobre la poesía oswaldiana.

¹⁹ Se trata de la genealogía que Haroldo de Campos propone de la “poesía menos” o poesía pobre, desde Machado de Assis, pasando por Oswald de Andrade, Graciliano Ramos hasta los poetas concretos (Campos 2004).

ende una preocupación tipográfica (que se visualiza en extremo en el poema arriba citado, en el que sólo alternan dos fonemas) con una preocupación topográfica si entendemos el lenguaje también en su materialidad sonora: tiempo; brevedad espacial y brevedad temporal, significan la posibilidad incipiente de la utopía. Utilizando la palabra “mor” (apócope en portugués de “maior”, mayor) se reflexiona sobre el marco para lo mínimo. Oswald defiende una poesía mínima, como meta de la modernidad, que podría decodificarse como una apuesta en un peculiar proceso de modernización, diferente, el del Estado mínimo, es decir la utopía del comunismo (27). Esa utopía se establece en el paradigma de su poesía: una aspiración a la posesión contra la propiedad (de allí el uso de múltiples discursos y voces). En ese sentido, Oswald no sueña con un libro sino con un cuaderno que es, asimismo, cuaderno de un alumno, pero no es cualquier alumno, es el niño, el primitivo, es decir aquel que se escinde, que escapa de la ley (la escritura “mayor” y extensa, pues *infans* significa, etimológicamente, sin palabra), de la norma, a través de la enunciación de una norma otra, la norma del otro. Ese niño/primitivo no es manipulado como recurso de preservación de un Estado (el indeseado del presente, intuimos, capitalista), porque se aleja de la ley (anarquista) y la ficción elaborada por este alumno niño, primitivo, sería un para-Estado en que alumnos son pedagogos y la economía discursiva (los intercambios) se regula por la intersubjetividad. Existe allí lo que Antelo llama “una conciencia infeliz de la modernidad” (28).

La de Oswald, dice el crítico, es una enunciación-niño, que reacciona al agotamiento de las formas que, al percibir que la razón emancipatoria se transformó en un dispositivo instrumentalizador, recurre a la dicción infantil que tiende al irracionalismo, sin desdeñar lo enigmático y lo hermético. Los blancos y los trazos, su uso en la poesía de Oswald, son gestos de rechazo a una dicción poética “mayor”. *Pau-Brasil* y *O Caderno* funcionan como máquinas de producir efectos de lectura: no la mimesis sino el vaciamiento de la elocuencia del poema (un *dispositivo negativo*). Como dispositivo negativo, *Pau-Brasil* ensaya nuevas fronteras entre ver y escribir, practica toponimias y actualiza el decir en forma gráfica mediante una vectorización espacial altamente dinámica. Los títulos de los poemas, por ejemplo, siempre muestran distancia respecto del texto: hay una decepción y no una redundancia. Lo figurativo es lúdico e indicia la distancia entre espacio (textual) y aspecto.²⁰ Esta lectura anteliana superpone espacio textual, espacio de la página y espacio social, instancias inseparables.

De este modo, Antelo logra desplazar a Oswald de los intentos *nacionalizantes* o ligados al descubrimiento de lo nacional de muchas lecturas críticas del poemario. Además, proponiéndose como enunciación-niño, infancia, deja de lado la lengua nacional, lengua del Estado, y propone una función desterritorializada. La de Oswald sería entonces, más bien, una tendencia anarquizante, anarquista en sentido profanatorio (Agamben *apud* Antelo), del juego de la enunciación-infante (Antelo 2006 33-34). Los poemas de *Pau-Brasil* deconstruyen la sintaxis “escritura-ley-Estado”.

Pau-Brasil, libro anacrónico

En el manifiesto *Pau-Brasil* se encuentran elementos de la modernidad técnica: “...las nuevas formas de la industria, del transporte, de la aviación. Postes. Gasolineras. Rails. Laboratorios y oficinas técnicas. Voces y tics de cables y ondas y fulguraciones” (Andrade 23). Pero al mismo tiempo que “obuses de ascensores”, “cubos de rascacielos” está la “sabia pereza solar”, es decir la convivencia de temporalidades y espacialidades que se yuxtaponen: atraso y modernidad, “La selva y la escuela”. Se trata del rescate de una *experiencia de yuxtaposición* (Aguilar y Laera 2001 206) que propondría una anacronía. *Pau-Brasil* es la fase en la que Oswald, al observar una realidad brasileña, asequible a partir de la distancia y de la vivencia europea de lo brasileño como exótico, construye, en términos de lo que propone Jacques Rancière, un régimen de decibilidad

²⁰ Resuena aquí el fragmento del manifiesto que pide una nueva perspectiva que sustituya a la de la apariencia, de la copia, de la perspectiva naturalista.

inesperado que hace visibles ciertas zonas de Brasil que no habían ingresado al arte anteriormente y el modo de configuración de ese régimen, que es también el de una sensibilidad, permite visualizar y decir una imagen anacrónica de lo brasileño. El viaje espacial y temporal que propone *Pau-Brasil* así nos lo muestra.

Como ya fue señalado, *Pau-Brasil* realiza un uso de documentos históricos relativos a la historia de Brasil, tal como lo dice el título de la primera parte del cancionero. Sin embargo, el uso de ese material se rige por el montaje y la apropiación que yuxtapone temporalidades disímiles que sugieren la tensión con un concepto lineal de historia y nos devuelve aquello que Benjamin llama *el tiempo del ahora*, ya que todas esos fragmentos de historias –narrados desde diferentes perspectivas en su original– adquieren una fuerza diferente y hacen convivir temporalidades que posibilitan un *ahora* habitado por esas temporalidades y espacialidades.

Este cancionero oswaldiano propone un concepto de historia, a través de la reapropiación, el estilo telegráfico, las imágenes cinematográficas que refuerzan el efecto del montaje, los cortes y las series, un concepto de historia que niega o se distancia de una linealidad progresiva y teleológica, un concepto de historia mucho más cercano al propuesto por Benjamin: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de ‘tiempo del ahora’” (Benjamin 2009 61). Ese tiempo del ahora se produce gracias a ese uso de la yuxtaposición y del montaje que revelan una visión crítica, pues a partir de las fricciones (entre discursos, palabras, imágenes) se hace surgir la “vida de una idea” o bien se hace emerger un pensamiento. En ese sentido, la disposición, como cuaderno y cuadro del alumno Oswald, se preocupa por el *entre*, ese espacio generado por el montaje mismo, en la yuxtaposición de imágenes-palabras o imágenes-sentidos. Así el montaje construye una noción de historia como imagen, que reúne los elementos (así como los tiempos y los espacios) más disímiles y, por eso mismo, es capaz de hacer ver/hacer pensar. Si, por ejemplo, se toma el poema “Pero Vaz Caminha”, que se apropia de segmentos, fragmentos y una lengua propia de la Carta del escribano Pedro Vaz Caminha, se observa que es la fricción generada por el montaje la que tensiona nuevas imágenes y propone una sensorialidad, una sensualidad y una connotación sexual en el encuentro entre portugueses y nativos. Los siguientes poemas de esta primera parte retoman discursos de otros extranjeros (Claude D’aberville; Fray Vicente do Salvador) hasta llegar a la Carta de la Independencia de Brasil, del príncipe Don Pedro a su padre (el Rey João VI). Todos estos poemas de *Historia de Brasil* hacen ingresar la voz del otro europeo para problematizarla.²¹

Las diferentes partes que componen *Pau-Brasil* definen un “régimen de intensidad sensible”, trazan “planos de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir”, definen “variaciones de las intensidades sensibles, de las percepciones y capacidades de los cuerpos” (Rancière, 13). Ese régimen sensible está ligado a la simultaneidad, la tensión, la heterogeneidad, la complejidad y, sobre todo, a la *anacronía* que configura lo brasileño. Esa anacronía aparece en *Pau-Brasil* como resonancia, como las sobrevivencias de lo primitivo (la selva, la pereza solar), que resuena y persiste en la modernidad de los años 20 (la escuela, los ascensores, la técnica). El pasado es presente y el presente también se lee en el pasado, hay superposición de tiempos diversos.

En su conferencia, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Didi-Huberman (s/d) señala:

²¹ Un caso ejemplar es el poema “Gandavo”. A través de sus diferentes apartados (que toman elementos del *Tratado de las Tierras de Brasil* de 1576) se va configurando la imagen de Brasil como paraíso terrenal. Idea que se repetirá en otros poemas de esta primera parte y hará visible la preocupación oswaldiana por ese tópico y su apropiación política (“paubrasílica”) para convertir eso exótico (y, por eso mismo, idealizado) en otra cosa, es decir, invertir, visibilizar las tensiones y la convivencia de heterogeneidades, temporalidades y espacialidades, lo que ya habían propuesto en el manifiesto: “la selva y la escuela”, la técnica y la “sabia pereza solar”, para definir un régimen de lo sensible en torno de lo brasileño.

El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino.

Esa anacronía se observa en otras partes del cancionero y pone de relieve la yuxtaposición de tiempos y espacios. En *Poemas de la colonización* se dibuja el Brasil imperial en consonancia con el espíritu que rige la casa-grande: aparece la marginalización social tanto en la ciudad como en el campo, aparecen los “señores” y los esclavos y se registran no solo las marcas de oralidad diferentes, sino las marcas trágicas del régimen esclavista y de ciertos modos de comportamiento ligados a la truculencia, la intolerancia, la exclusión y, paradójicamente –siguiendo una tradición de introspección y el estudio sociológico de esos años– la condición cordial del brasileño. Aparecen en esta parte los diferentes ciclos de la economía brasileña (del *pau-brasil*, del azúcar, la actividad agropecuaria, la extracción de minerales, producción de café, de caucho) para marcar la pervivencia de diferentes aspectos en el *ahora* de la enunciación. La simultaneidad, la síntesis, el montaje, la condensación y la tensión ejercen su poder para reinventar la Independencia y proponer una imagen de la cultura brasileña.

São Martinho, por su parte, escenifica una variedad que podría agruparse en dos tipos de poemas: aquellos que subrayan los cambios ocurridos con la modernización, por un lado, y aquellos que se concentran en ciertas costumbres y tradiciones brasileñas (“Escuela rural”, “Padre negro”, “Aparición”).

La tercera parte del cancionero se denomina *rp 1* y a través de sus versos compone fragmentariamente una imagen de la vida citadina de la metrópolis. El lenguaje utilizado es aún más telegráfico que en las partes anteriores, como queriendo subrayar la rapidez de los intercambios en la ciudad, el tránsito, la vorágine de colectivos y automóviles. Las escenas se describen, como en “Bonde”, recurriendo a neologismos necesarios para las nuevas sensaciones y vértigos de la vida moderna. Sevchenko (2004) señala (retomando a De Certau) que no es la visión orgánica, desde lo alto, la visión panóptica, la que sirve para captar el bullicio de la metrópolis, sino que el poeta puede recorrerla y asir su detalle, por lo bajo, en los espacios liminales a la visibilidad, es decir, en ciertos espacios entre lo visto y donde lo visible se acaba y se va invisibilizando. Esa modalidad da lugar a experiencias simultáneas que escapan al logos. El espacio retiene al tiempo, especialmente en las metrópolis. Así se comprende la preeminencia de la dimensión topográfica para la aprehensión de la modernidad. Nuevamente lo simultáneo y los tiempos yuxtapuestos delinean la poesía *Pau-Brasil*.

Destaca, en esta tercera parte, el poema “Nova Iguaçu”, que podría comprenderse en vínculo con algunos fragmentos de *Calle de dirección única* de Walter Benjamin. En este breve libro, el pensador alemán hace honores a sus reflexiones en torno al tipo de literatura que requiere el presente: cultivar esas modestas formas, las octavillas, los folletos, los carteles. “Sólo este rápido lenguaje puede surtir un efecto que se encuentra a la altura del momento” (Benjamin 2011 9). Semejante es la actitud oswaldiana que se visualiza de manera paradigmática en el mencionado poema: se nombra una serie de carteles publicitarios, en actitud semejante a la de Benjamin, quien titula su libro con una señal de tránsito. Siguiendo esa idea, muchos de los títulos de los fragmentos que componen el libro oswaldiano podrían ser carteles o señales. “Nova Iguaçu”, nombre de una ciudad cercana a Río de Janeiro, se cierra con un verso que nos devuelve a la anacronía y la simultaneidad: “No país sem pecado” (En el país sin pecado), que remite a lo primitivo y que, también apropiándose del discurso idealizado sobre ese espacio, se une estereoscópicamente a lo moderno. Lo que sucede *entre* dos imágenes es lo que interesa y lo que produce el montaje: no la síntesis, sino lo que se genera en la fricción, en el *in-between* del corte.

Como en el fragmento benjaminiano de *Calle de dirección única* denominado “Estereoscopio”:

Así, por todas partes, pintadas en el medio de los rótulos o en las fachadas de las casas, se ven las mercancías. Una tienda nos muestra, en la ciudad, en la pared de ladrillo sin enlucido unas cuantas maletas, junto con algunos cinturones enormes. Una pequeña casa que hace esquina, en la que hay una tienda de corsés y sombreros de señora, se encuentra decorada con rostros acicalados de mujer y severos corpiños sobre un fondo ocre. Enfrente, una farola con igual decoración en sus cristales. Otra casa, tampoco muy lejos del puerto, nos exhibe, pintados en su pared, sacos grises y negros de carbón y azúcar. Más allá, unos zapatos llueven desde cuernos de la abundancia. Y en un cartel que parece sacado de un viejo libro para colorear aparecen pintados ciertos artículos de ferretería: martillos, ruedas dentadas, tenazas y minúsculos tornillos. La ciudad está llena con estas imágenes. Entre ellas sobresalen unos edificios elevados que, a la vista, parecen fortalezas (2011 64-65).

La imagen adquiere su fuerza justamente a partir de yuxtaponer pequeños cuadros-imágenes y así hacer “evidente” el espacio entre ver y decir, a la vez que produce el efecto de simultaneidad y de pervivencia de lo arcaico en el presente, la sensación de retorno del pasado en el presente y la convivencia de temporalidades.

Esa anacronía se plasma en *rp I* a partir de la reunión de elementos disímiles que se tensionan: son los versos de “Agente”, que sugieren un departamento moderno, “sistema yankee” que se “descortina” en el “bello panorama/De Guanabara”. La bahía de Guanabara, en su misma denominación, condensa múltiples sentidos y sensaciones en torno a la naturaleza, su exuberancia y en su toponimia tupí resguarda el acento de lo primitivo –tal como concebido por los modernistas. Procedimientos semejantes se encuentran en otros poemas de esta sección, como “Carro-restaurante” o “Capital de la República”.

Carnaval es la cuarta parte del cancionero y propone, como su título lo indica, una serie de imágenes en torno a esta fiesta popular en que diferentes clases sociales se aproximan en un intento de fuga de la realidad, pero también de mixtura de tiempos que la fiesta religiosa de fuerte contenido ritual actualiza. Nuevamente, en esta sección, reencontramos el tópico del país sin pecado. Como puede leerse en “En la avenida” las bandas que se desplazan por las calles “Abren la Alegría/ Del Palacio Floral/ Entre luces eléctricas”. Se reúnen las imágenes de lo tradicional (el carnaval, el cortejo, los “cordões” –grupos de personas que usan máscaras, entonan un cántico y mantienen un ritmo marcado con la percusión–) y las resonancias medievales (caballeros y corceles) junto a lo moderno-cosmopolita que encarna en la electricidad. La mención a las huestes de la “Risa” y la “Alegría” vuelve a colocar entre las imágenes oswaldianas lo sensorial y lo corporal. Los dos poemas que componen esta sección parecen instantáneas fotográficas de esos sentimientos y sensaciones, especialmente entre el “pueblo carioca”.

El siguiente apartado de *Pau-Brasil* se titula *Secretario de los amantes* y en sus seis fragmentos numerados sugiere un diálogo entre dos amantes a través de su correspondencia. La brevedad de cada verso y de los segmentos no impide que se transmitan los sentimientos fuertemente corporizados y erotizados de los amantes, sino que, por el contrario, lo reducido devuelve intensidad y condensa la distancia física que los separa (uno está en Europa y el otro se supone lejos pues hay una comunicación por “radio”/telégrafo, desarrollo tecnológico de la época) en un espacio común de cercanía amorosa. Nótese la novedad y lo revolucionario de presentar ese sentimiento mediado (de allí la palabra “secretario”) por la técnica, presente *entre* dos espacios distantes, a la vez que co-presentes.

La sección anterior da paso, también como una especie de *intermezzo*, a *Postes de la light* en la que la ciudad de São Paulo ocupa el lugar central, aunque no como punto de vista fijo sino en la *dérive*, que se caracteriza por “no tener centralidad”, sino que es “difusa por toda la superficie de la ciudad y sus arrabales”, que “fuerza el desenraizamiento y turba la identidad de quien la practica”

(Sevcenko 18). La *dérive* o *errancia* no parte de una visión unitaria de la ciudad, ni pretende conseguir ese resultado, sino que está sometida a la opacidad de lo imprevisible, lo errático, lo inestable y, a veces, peligroso. En Oswald, a diferencia de lo propuesto por Sevcenko sobre la poesía de Mário de Andrade, la *dérive*, en un punto, es una experiencia existencial, pero también una experiencia visual y, a partir de ambos, a menudo –alternando con otras modulaciones– un acto de gozo.²² El recorrido por lo urbano que traza *Postes de la light* (nombre de la compañía de energía eléctrica de São Paulo) se realiza por lo bajo, como hilvanado por un andariego entre los espacios, que escribe un “texto” y traza una ciudad desde el cuerpo que la transita, sin dirección o rumbo fijo, sino al azar y componiendo un mapa entrecruzado en el que se superponen otros tiempos, otros espacios, otros sujetos, historias múltiples, “experiencias simultáneas...que escapan a los procedimientos del logos” (De Certau *apud* Sevcenko 19). Es en esos espacios urbanos en los que se inscriben esas temporalidades diversas y se recompone una cartografía no orgánica ni organizadora sino compleja y tensionada para propiciar una visión crítica de la modernidad y la modernización.²³

La circulación por la ciudad atraviesa “Anhangabaú”, espacio público de tránsito pedestre sobre el que, en los años 20, se había construido un viaducto en hierro y madera;²⁴ “Jardín de la Luz”, otro de los espacios verdes de la ciudad, inaugurado a fines del siglo XIX, de estética inglesa, cercano a la imponente estación ferroviaria insignia de la industrialización vinculada al café; “Escuela Berlites”, una de las escuelas más famosas de São Paulo cuyo nombre se debe al pedagogo Maximilian Berlitz; el “Atelier”, que refiere al espacio de producción artística de Tarsila do Amaral – la “caipirinha vestida de Poiret”; la “Biblioteca Nacional”. Esa *errancia* urbana predispuesta a ir por donde las calles y la nueva ciudad industrial y tecnológica lo lleven, mueve al poeta a todo tipo de impresiones, ritmos, encuentros, espontaneidades. Tal es el caso de poemas que “fotografían”

²² Nicolau Sevcenko resume la proveniencia del término *dérive*: “O conceito de *dérive* tal como usado atualmente na crítica procede de sua definição dentre os membros do Situcionismo, primeiramente através de Iván Chtcheglov em 1953 e depois Guy Debord em 55. Debord teorizou mais amplamente o conceito, caracterizando a *dérive* como ‘o encontro fugitivo de várias atmosferas à medida que se vagueia casualmente pela cidade’. A dimensão afetiva de que os situacionistas pretendiam reinvestir o espaço urbano foi denominada de psicogeográfica... O que se busca é uma relação interativa e substantiva com o espaço urbano, suas circunstâncias condicionantes, seus elementos integrantes, suas atmosferas psicológicas e seus códigos socioculturais. Ao contrário da tentativa de reduzir a face da cidade a um plano racional, inteligível e integrado, o objetivo é mergulhar na densidade irreduzível do frêmito e da heterogeneidade urbana, acrescentando-lhes ainda um novo pulso interferente” (18).

²³ Las nociones de cartografía y mapa no han de leerse en términos de un ordenamiento, una sintaxis, sino, sobre todo, como la serie inquietante que proponen los poemas, una cartografía otra, un mapa de *otro(s)* lugar(es). La cartografía como mapa, y no como calco, no reproduce, no representa, sino que construye. “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze y Guattari 1997).

²⁴ Respecto de los grandes cambios urbanos que se producían en la ciudad de São Paulo, nos informa Sevcenko: “No caso específico de São Paulo, beneficiaria do prodigioso *boom* da economia cafeeira, teve especial relevo o papel representado pelo conselheiro Antonio Prado, proprietário das maiores fazendas e dos mais lucrativos negócios associados à cafeicultura, um dos homens mais ricos e poderosos do Brasil e, como de hábito, francófilo...Ele não só assistiu à metamorfose urbanística da capital da França, como se encheu de entusiasmo por ela... Animado por essas suas impressões, ele assumiria a Prefeitura de São Paulo...de 1899 a 1911 e desencadeando um projeto de reurbanização que transformaria por completo as feições da cidade, prosseguindo em linhas gerais para além do período de sua gestão... Seguindo a inspiração francesa, seu plano se centrou num amplo sistema de parques extra e intraurbanos, praças, jardins e arborização generalizada” (26). El proyecto de Antonio Prado concebía un cinturón verde abierto que envolvía toda la ciudad desde el Palacio del Museo de Ipiranga, bajaba por los amplios bulevares parquizados de las avenidas Pedro I y Estado, continuaba por los márgenes ajardinados de Tamanduateí, por el inmenso Parque D. Pedro II a los pies de la colina principal en el corazón de la ciudad, y culminaba en el gran clímax paisajístico del Parque del Valle de Anhangabaú, cortado por las estructuras metálicas de los viaductos “Chá” y “Santa Efigenia”, coronado en los puntos más altos por el Teatro Municipal, la sede de la empresa Light y otras instituciones significativas.

personajes como el sujeto de medias blancas y el *cow-boy* de “Anhangabaú”; “El fiero” sentado “en un banco de piedra”; la procesión que impide el paso de los colectivos; la “Música de manivela” de quien vende felicidad y placeres del alma para olvidar las vicisitudes de la vida; una conversación “sentada” en “Digestión” mientras se fuma un cigarrillo, “después del café y la *pinga*”; un carro tirado por caballos y el chicotazo al animal en “Pobre alimaña”, junto a los “Bondes” (colectivos) y los automóviles “Ford” de la “ciudad sin mitos” en “Aperitivo”.

La técnica de la fotografía parece aplicarse en estos poemas de la ciudad, que a través de instantáneas imágenes introducen diferentes perspectivas, vericuetos, simultáneamente presentes. El poema “Fotógrafo ambulante” describe la seducción de la fotografía que “enamora”. Esta técnica y sus producciones son definidas como “poesía”, lo que permite ver la consideración de Oswald hacia la imagen y la técnica fotográfica, sus posibilidades de captación de lo real y la materialidad de la luz que la produce. Poesía y fotografía parecen inextricablemente unidas: la fotografía compone un “álbum de dedicatorias” sin palabras que la imagen, silenciosa, dice. Se deja ver una admiración, una seducción por la imagen producida por la fotografía hacia la que la poesía desea acercarse.

Las “postales” y fotografías de la simultaneidad citadina pueden ser vistas gracias a una mirada que recorre el territorio, a pie. “Quien vuela sólo ve cómo la carretera se abre paso a través del paisaje [...] Sólo quien va a pie por la carretera conocerá por ello su poder” (Benjamin 2011 16), pues a cada paso, a cada uno de sus giros, lo irán asaltando diferentes perspectivas.

El desarrollo de las ciudades genera un doble movimiento: por un lado, una convivencia más democrática, en los espacios públicos, de diferentes clases sociales –permitiendo la presencia en el plano simbólico de lo popular– y, por otro lado, una segmentación de las ciudades (entre la vida privada, entre lugares marginales y marginados y lugares centrales o ricos) que va de la mano del intento del poeta de recorrerla por completo, a través de la *errancia* y, por lo tanto, de la tentativa de asignarle un espacio en su poesía y mostrar la superposición de todas las imágenes posibles de esa ciudad.

La siguiente colección de poemas, *Roteiro das Minas (Itinerario de Minas)*, se desplaza hacia el estado de Minas Gerais. La *errancia* ahora se mueve hacia el interior de la historia del oro y el arte del barroco brasileño que imbrican tiempos disímiles. Se viaja hacia otro espacio, pero también hacia otro tiempo. Minas Gerais parece ser el retrato del Brasil en el que lo colonial y lo moderno existen de manera conjunta. La modernización desigual, los ritmos sincopados de disímiles realidades nacionales y estaduales evidencian no sólo las tensiones entre metrópolis europeas y grandes urbes latinoamericanas, sino entre esas ciudades y el llamado “interior”. Y aún así, dentro de cada uno de esos espacios conviven temporalidades y apropiaciones de éstas, discordantes: la profunda heterogeneidad que trasborda la poesía del siglo XX.

En el itinerario de *Minas* el poeta presenta varias ciudades: Sete Lagoas, Sabará, Caeté, Ouro Preto, Congonhas, São João del Rey. Es la denominada “ruta del oro” que el “grupo de los cinco” modernistas había recorrido en la Semana Santa de 1924.²⁵ Predomina en estos poemas la apreciación de los elementos vinculados a lo religioso (tal vez porque la fecha en que realizan el viaje constituye un festejo tradicionalmente potente en esas ciudades) y lo histórico. Sin embargo, los motivos ligados a las festividades religiosas se poetizan desde la religiosidad popular y no desde una mirada de credos o doctrinas; se hace foco en la dimensión mítica y ritual y en lo que las ceremonias tienen de colectivo y comunitario. Creencias y expresiones populares como el “*bumba-meu-boi*” y la “Canción del Vira” adquieren una figuración central en varios poemas.

La búsqueda de los modernistas de São Paulo se define en esta sección de poemas a partir del viaje, una búsqueda del Brasil, su cultura, sus manifestaciones diversas y dispersas.

²⁵ Quienes realizan el viaje son: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars, Paulo Prado, Goffredo da Silva Telles y René Thiollier.

El Barroco histórico como ideología es exactamente la antípoda de los ideogramas de novedad, juventud, ruptura y cosmopolitismo que la vanguardia erige en su gestualidad contestataria del *establishment*. Sin embargo –pese que parezca contradictorio– estos turistas culturales encuentran una coincidencia entre la estética del barroco americano y PPB [Poesía Pau-Brasil]: su *brasilidade* universal. Lo “defectuoso” en el Barroco de las iglesias de Minas Gerais es en realidad mímico pero diferencial con respecto a patrones europeos. El Barroco indiano, sin proponérselo, ofrecía claves para la solución al llamado “problema de la copia”. El uso de materias primas y la intervención o agencia del artista transformaban los modelos y superaban la imposición de un orden estético e ideológico hegemónico; algo que repetirá la metáfora de la antropofagia como proceso de apropiación-transformación cultural. Andrade ve que el molde normativo de un lenguaje reglado y recargado como era el Barroco había sido modificado no sólo por las características propias de los materiales nativos, sino por las manos del artista [cuyo ejemplo por antonomasia será el Aleijadinho]²⁶, agente transformador que en 1928 será convertido en un antropófago (Jáuregui 2008 407).

Para Jáuregui, los modernistas se vieron en la imposibilidad de escapar de un idealismo²⁷. Sin embargo, se sostiene aquí que en *Pau-Brasil* se observa la inauguración de una pregunta, fundamental para la reflexión sobre la literatura y la cultura brasileña y latinoamericana, que se trabajará críticamente y políticamente en el Manifiesto Antropófago, será el núcleo del trabajo crítico de Silviano Santiago en la noción de entre lugar y del teórico y crítico concretista, Haroldo de Campos, entre otros.

En *Roteiro das Minas*, se destacan dos poemas: “Documental” y “Paisaje”. El primero de ellos es un “poema-film”: se abre con una referencia explícita al montaje al apuntar hacia el cine y a la técnica con la palabra “cortes”. El poema produce un efecto cinematográfico, dado que se sugiere la presencia de una cámara situada de tal modo que hace parecer un pájaro como de mayor tamaño que un tren. Luego sobreviene un corte, otra imagen: la de una hacienda y, finalmente, un grupo de niñas que “entra al film”.

Al respecto de este poema, cuyo título Oswald toma del castellano, nos dice Susana Scramim:

Podemos cogitar que, com “Documental” temos diante de nós a conjunção do valor do documento, da realidade, do fato, com o valor do documentário tomado como “maneira” de

²⁶ El poema “Ocaso” describe la obra del Aleijadinho (que también aparece como figura en otros poemas, así como sus obras) y su monumentalidad (sus esculturas de los profetas) y también la intensa búsqueda *Pau-Brasil*: “As cúpulas brancas dos Passos/E os cocares revirados das palmeiras/Sao degraus da arte do meu país/Onde ninguém mais subiu”. Las cúpulas de las iglesias, los atuendos plumarios indígenas y las palmeras yuxtaponen sintéticamente tiempos históricos diferentes en convivencia con el paisaje y la naturaleza.

²⁷ Esa idealización es definida por Jáuregui: “El viaje de los modernistas al tiempo *Otro* del Brasil parece...democrático. Tarsila misma creía que retomando los colores *caipiras* se apartaba del gusto selecto. Pero recordemos: la *brasilidade* es el valor agregado por el arte de los modernos al *Pau-Brasil* (a las favelas, a las procesiones religiosas, a la estatuaría barroca, a los colores de las casas de la gente humilde, a la poesía popular). La más sofisticada clase social siempre puede permitirse el lujo de imágenes idealizadas de los pobres y sus ‘colores’” (498). Y más adelante añade: “Aunque definida contra el Indianismo, *Antropofagia* funciona en un paradigma neo-indianista. Cambia la máscara...pero no el enmascaramiento: el ‘indio’ sirve aún para la reflexión sobre el origen colonial de la nación, define la *brasilidade* y sigue siendo una metáfora modélica de la resolución de antagonismos...” (415). En ese sentido, el modernismo se diferenciaría del Romanticismo y su indianismo, por su modalidad, al cambiar los tipos de antagonismos, pero seguiría siendo una máscara de nacionalidad que intenta disolver conflictos, desde la perspectiva de Jáuregui. “En *Antropofagia* vamos a encontrar, además, otros rasgos genealógicos del indianismo alencariano como, por ejemplo, el borramiento del negro...” (415).

se registrar o fato, como “versão possível” para o documento. Dessa forma, o título nos traz de volta à primeira frase do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (...). “Documental” é procedimento de corte e de montagem da imagem e da imaginação, é documentário, pois que oferece informes sobre o processo de vir a ser e extinguir-se da sociedade colonial brasileira. Materializa-se com sua inserção numa concepção cíclica do tempo, portanto, numa temporalidade barroca em que a história natural é compreendida como pré e pós-história do homem. Dessa maneira, o poema é um documento do fato. Cada verso desse documento anacrônico da colônia que, entretanto, funciona sincronicamente como um documentário do que o poema vê em seu próprio tempo, é atravessado, nesse sentido, pelo realismo. Contudo, o poema é também um procedimento de montagem, e seus versos funcionam como uma tira de um rolo de filme cujos quadros foram recortados e montados, talvez numa tentativa de afastamento do realismo que o próprio gênero do documentário prevê e do gênero naturalista quando da pintura de paisagens. A linguagem resulta sintética, densa, só podendo ser pensada se imaginada” (2009 228-229).

Algo semejante sucede con “Paisaje”, montaje de imágenes que, junto a metáforas novedosas, proponen una manera alejada de cualquier naturalismo o realismo de decir y presentar un paisaje. No es coincidencia que sea en los poemas de esta sección en la que el *tren* y las vías férreas aparezcan con insistencia: la dinámica del movimiento, el ritmo o la velocidad del cine, el pasaje, las líneas, el ver el paisaje *desde el tren* en algunos casos, como en “Aproximación de la capital”: “Trazem-nos poemas no trem/ Azuis e vermelhos/ Como a terra e o horizonte...”.

La sección final de *Pau-Brasil* se compone por una serie de poemas reunidos con el título de “*Loyde Brasileiro*”, nombre del navío que conduce al poeta de regreso a la patria en un nuevo itinerario: la partida desde Lisboa, la vida en altamar, el cruce del Ecuador, la aproximación a la tierra brasileña, la llegada a las costas de Recife, Olinda, Rio de Janeiro y, finalmente, São Paulo. Se destacan dos poemas: “Canto de regreso a la patria” que abre el segmento y que parodia la “Canción del exilio” del poeta romántico Gonçalves Dias, y el poema final, titulado “Contrabando”, en el que el poeta menciona haber traído de contrabando “Uma saudade feliz/de Paris”. Estos dos poemas han sido leídos tradicionalmente como: el “descubrimiento” de Brasil desde Europa, en el primer caso, y como la descripción del bagaje poético, de los nuevos movimientos y técnicas, que el poeta “contrabandea” para reaprovecharlos en nuevo contexto y con diferentes propósitos, en el segundo. “[...] esta última parte, espécie de carta corográfica do país, fixa a voz do poeta num percurso de reconhecimento territorial e regresso saudoso” (Fonseca 2004 136).²⁸

A partir del recorrido por el cancionero *Pau-Brasil* observamos que la *errancia* o *dérive* y el viaje se encuentran estrechamente vinculados. La obra, considerada en su totalidad, parece representar un viaje circular en diferencia que no vuelve exactamente al mismo lugar, sino que se producen transformaciones. Inicia con la recuperación de los cronistas portugueses (uno de ellos el escribano Pero Vaz de Caminha, de quien se retoma su Carta en el primer poema “Falação”) y finaliza con la llegada a Brasil del mismo Oswald, desde París. El libro modula un recorrido que atraviesa el libro por Minas Gerais y, también, la *errancia* urbana por la ciudad en *Postes da Light*, especialmente. Asimismo, se viaja por los diferentes estados del nordeste brasileño en *Lóyde Brasileiro*, antes de la llegada final a São Paulo. Ese círculo que se cierra busca la superposición, a través del fragmento y el montaje cinematográfico, de la simultaneidad, para construir una imagen del Brasil heterogéneo y anacrónico (no sólo desde el material que se utiliza sino desde la estructuración misma del libro). Hay aquí una imagen artefacto (poema) de la nación que deglute

²⁸ Maria Augusta Fonseca, en su artículo “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau-Brasil*” sostiene que el poema “Contrabando” dialoga con el poema de Heinrich Heine *Alemania un cuento de hadas de invierno* (1844) para transformar una parte “¡Tontos que buscáis en la valija! Aquí no descubriréis nada! El contrabando que traigo,/Lo paso en la cabeza”. Oswald contrabandea: por intermedio del arte las ideas viajan y muchos tiempos dialogan.

esos diferentes elementos: los cronistas con su habla y sus imágenes ante este nuevo mundo; los negros, sus leyendas y su cultura; la religiosidad cristiana (en lo que tiene de popular); la lengua del portugués brasileño hablado en su especificidad; las leyendas indígenas; el/los Brasil/es de los diferentes ciclos económicos, basados en la exportación de materia prima, en oposición a este nuevo ciclo que cierra y abre su poesía en un proceso inverso: trae de Europa la técnica aprendida de la vanguardia para lograr una expresión que se quiere nacional y primitiva.

El viaje pone a lo antiguo y lo moderno en relación, como espacios diferentes, ambos componiendo la imagen del Brasil. Además, el viaje temporal hace del pasado y del presente tiempos en convivencia en una superposición de espacio y tiempo, en consonancia con la técnica del fotomontaje y el fragmento.

La historia y lo heterogéneo de Brasil son deglutidos. *Pau-Brasil* prepara la teorización de la antropofagia.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2001). "Postfacio". En *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor, 193-216.

Aguilar, Gonzalo y Laera, Alejandra (2003). "Avatares de un antropófago", en *Revista Grumo*, 1, marzo, 16-24.

Andermann, Jens (2002). "Antropofagia: testimonios y silêncios", en *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 198, enero-marzo, 79-89.

Andrade, Oswald de (1965). "Pau-Brasil". En *Poesia reunida*, São Paulo, Civilização Brasileira, 1965.

_____ (2001). "Manifiesto Pau-Brasil" y "Manifiesto antropófago". En *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor, 19-25 y 39-47.

_____ (2001). *Escritos antropófagos*, Corregidor, Buenos Aires.

Andrade, Mário de (1978). "O movimento modernista". En *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, 230-255.

Antelo, Raúl (2004). "Modernismo, repurificação e lembrança do presente", en *Revista Literatura e Sociedade*, 7, USP-FFLCH, 146-165.

_____ (2006). "Quadro e caderno". En Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, São Paulo, O Globo, 25-35.

_____ (2007). "A catástrofe do turista e o rosto lacerado do Modernismo". En *Pós-crítica*. Florianópolis, Letras Contemporaneas - Oficina Editorial, 27-48.

_____ (2011). "Apostilla Antropofágica". En Alfred Métraux, *Antropofagia y cultura*, Buenos Aires, Cuenco de plata, 53-110.

Benjamin, Walter (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Rohistoria, Rosario.

_____ (2011). *Calle de dirección única*, ABADA, Madrid.

Bossi, Alfredo (2006). "Premodernismo e Modernismo". En *Historia concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 303-379.

Crespo, Ángel (1968). "Introducción breve a Oswald de Andrade", en *Revista de cultura brasileira*, VII, 26, septiembre, Embajada de Brasil en Madrid, 189-223.

Campos, Haroldo de (1965). "Uma poética da radicalidade". En *Poesia reunida*, São Paulo, Civilização Brasileira, 7-53.

_____ (1981). “Prólogo”. En Oswald de Andrade, *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, IX-XLI.

_____ (2000). “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”. En Rodolfo Matta (selección, traducción y prólogo), *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1-23.

_____ (2004). “Machado de Assis, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos. Arte pobre. Tiempo de pobreza. Poeta menos”. En *Brasil transamericano*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 111-122.

Deleuze, Gilles y Guattari, F (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1997.

Didi-Huberman, Georges (s/d). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Fecha de consulta: 20/07/2015. URL:http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

Fonseca, María Augusta (2004). “Taí: é e não é – Cancioneiro *Pau-Brasil*”, en *Revista Literatura e Sociedade*, USP-FFLCH, 7, 120-145.

Jáuregui, Carlos A. (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Iberoamericana, Madrid.

Jozef, Bella (1982). “Modernismo brasileiro: vanguarda, carnavalização e modernidade”, en *Revista Iberoamericana*, XLVIII, 118-119, enero-junio, 103-120.

Mendonça Teles, Gilberto (1969). *La poesía brasileña en la actualidad*, Letras, Montevideo. Conferencia en la Asociación Uruguaya de Profesores de Idioma Portugués. Fecha de presentación: 16/09/1966. Traducción de Cipriano V. Viturera.

Nodari, Alexandre (2007). “*A posse contra a propriedade*”: *pedra de toque do Direito Antropofágico*. Tesis de Maestría presentada en la Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Fecha de defensa: s/d.

Nunes, Benedito (1984). “Mário de Andrade: as enfiaturas do Modernismo”, en *Revista Iberoamericana*, L, 126, enero-marzo, 63-75.

Rancière, Jacques. (s/d). *La división de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Laer. Fecha de consulta: 20/07 2015. URL: <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>.

Rodríguez Monegal, Emir (1979). “Carnaval/antropofagia/parodia”, en *Revista Iberoamericana*, XLV, 108-109, julio-diciembre.

Santiago, Silviano (1989). “A pervivencia do discurso da tradição no modernismo”. En *Nas malhas da letra*, São Paulo, Companhia das Letras, 94-123.

_____ (1978). “O entre-lugar do discurso do intelectual latino-americano”. En *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 11-28.

Scramim, Susana (2009). “Poesia modernista. Gestos de ar e de pedra”, en *Revista Crítica Cultural*, 4, 2, diciembre, 227-234.

Sevenko, Nicolau (2004). “*Dérive* poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”, en *Revista Literatura e Sociedade*, USP-FFLCH, 7, 16-34.

Veloso, Caetano (2004). “Antropofagia”. En *Verdad tropical. Música y revolución en Brasil*, Barcelona, Salamandra.

**CLARICE LISPECTOR:
ITINERARIOS CRÍTICOS EN TORNO A
UNA ESCRITURA ‘INTERMINABLE’**

María Victoria Rupil



“Todo termina pero lo bueno que te escribo continúa.
Lo que es bueno, muy bueno. Lo mejor todavía no fue escrito.
Lo mejor está en las entrelíneas.”
(Lispector 2010a 120)

En esta introducción, daremos cuenta de los aspectos más sobresalientes de la obra de Clarice Lispector, sus modos de inscripción dentro de la gran cartografía literaria brasileña y latinoamericana y, por último, trazaremos un itinerario de las lecturas críticas que visitaron y revisitaron su obra desde las postrimerías del siglo XX hasta las lecturas más contemporáneas, en las que focalizaremos particularmente nuestra atención.

Así, realizaremos un recorrido posible, esbozo y no mapa acabado, guiados por la inquietud acerca de cuáles son los motivos que conducen a la nueva generación de la crítica –brasileña y argentina, fundamentalmente- a centrar su atención en la obra de la autora brasileña durante los últimos años.

A continuación, intentaremos indagar nuevos sentidos posibles del legado clariceano, aquel que ilumina un amplio espectro de la literatura brasileña y latinoamericana contemporáneas.

1. La invención de Clarice: una cronología posible

La historia de Lispector está marcada por una serie de recorridos y tránsitos que se harán ostensibles en este vasto conjunto que representa la totalidad de su obra. Ucraniana por nacimiento, brasileña por azar pero también por elección, desconoce su lengua materna y elige el portugués para la creación y la escritura; se trata de una autora que merece un capítulo aparte en la historia de la literatura brasileña del siglo XX. Marcada por las letras desde niña, escritora precoz, cronista en diarios y revistas, formada en derecho, se casó con un diplomático y eso hizo que pasara más de una década viviendo en el exterior. La presencia de lo extranjero -haber nacido y vivido fuera de Brasil unos años- no significó para ella una marca de extranjería: desde muy joven, la escritora emprende una larga lucha para ser naturalizada brasileña.¹

Autora de novelas, cuentos, crónicas, relatos infantiles, artículos para columnas femeninas, entrevistas: supo construir una obra que fue capaz de subvertir los límites de género y crear ficciones que pusieran en evidencia los artificios sobre los que se sostiene la literatura, a contrapelo de una tradición afín a las diversas formas del realismo en el Brasil.² Los textos de la última Clarice –el período que va desde la publicación de *La pasión según G. H.* en 1964 hasta la publicación de su novela inconclusa, póstuma *Un soplo de vida (pulsaciones)* en 1978- se convierten en un tratado sobre la imposibilidad representativa del lenguaje: ¿es posible escribir al otro? ¿Es posible crear y dotar de sentido una vida que como tal excede la capacidad del lenguaje de nombrar, de escribirla? Estos relatos cuestionan, justamente, la imposibilidad de representación de la palabra escrita.³

Una escritura *anfibia* (Garramuño 2009) que se instaló en los márgenes siempre difusos, confusos y contaminados de géneros y categorías narrativas: “Género no me atrapa más”, dirá la autora en una de sus crónicas. Ficciones metaficcionales, en los que el rasgo autoficcional suele aparecer como un guiño que *deseestructura* estructuras que parecen volver sobre sí mismas: aquello que Vilma Arêas definió como una “escritura de la rumiación” (2005). Como una banda de Moebius, se trata de una escritura que se vuelve hacia adentro (esta marca de *lo íntimo*, señalada tantas veces por la crítica de los primeros años) para evidenciar y destruir los límites, siempre estrechos, de *lo exterior*.

Así como aparece la impronta autoficcional en algunos de sus últimos relatos, construyó también una ficción en torno a su figura. Como su escritura que puso en evidencia sus propios procesos de montaje, lo performativo de la palabra aparecerá también como marca en el relato de su propia vida. En 1963, en la Conferencia titulada “Literatura de vanguardia en Brasil” pronunciada en el *XI Congreso de Literatura Iberoamericana* en la Universidad de Texas, la autora comienza su intervención con una defensa de su dicción, afirmando nuevamente su ‘condición’ brasileña:

¹ En junio de 1942, Clarice Lispector dirige una carta al entonces presidente brasileño, Getúlio Vargas. Allí leemos: “Quien le escribe es una periodista, ex redactora de la Agencia Nacional (Departamento de Prensa y Propaganda), actualmente trabajando en el diario *A noite*, soy estudiante de la Facultad Nacional de Derecho y, casualmente, rusa también. (...) Señor Presidente. No pretendo afirmar que haya prestado grandes servicios a la Nación –requisito que podría alegar para tener el derecho de pedirle a Su Excelencia la anulación del plazo de un año, necesario para mi naturalización. Demostré mi ligación con esta tierra y mi deseo de servirla (...), trabajando en la prensa a diario, que es el gran elemento que aproxima al gobierno y al pueblo” (Lispector 2007 10) (La traducción me pertenece).

² Los últimos relatos de Lispector se traman sobre una búsqueda fundamental: dan cuenta del montaje y los artificios sobre los que se escribe su literatura. Narradores/ autores, autores/personajes, tramas sobre la trama se cruzan en escrituras metaficcionales que, como escamoteos, se vuelven sobre sí mismas. Este aspecto ha sido analizado por varios autores, pero se destacan los trabajos de Antelo (2012), Gonzalo Aguilar (2010), Vilma Arêas (2005).

³ Otra periodización fue trabajada por la crítica brasileña Vilma Areas, quien identificó dos momentos en la obra de Lispector: el primero, corresponde a las obras escritas “con las entrañas” (desde la publicación de *Cerca del corazón salvaje* de 1943 hasta la aparición de *La pasión según GH* y *La legión extranjera*, ambas de 1964; el segundo momento, para la autora, incluye las obras escritas “con la punta de los dedos” (desde la primera edición de *Un aprendizaje o el libro de los placeres* de 1969 hasta la publicación de *La hora de la estrella* en 1977. Si bien esta periodización es válida, consideramos que el germen del segundo momento aparecía ya en los relatos del '64 y por esa razón preferimos delimitarlo a partir de la publicación de sendos libros.

Bueno, debo empezar por decirles que no soy francesa, esta erre mía es un defecto de dicción: simplemente tengo frenillo en la lengua. Una vez aclarada mi brasileñidad intentaré empezar a hablar con ustedes.

Con humildad voy a hablar, de manera superficial, sobre lo que pienso de la literatura de vanguardia en el Brasil, porque no soy un crítico literario. Acabo de llegar de un Congreso de críticos y me da vergüenza hablar de literatura (Lispector 2012 129).

Uno de los datos más notables en torno a su *bioficción* (E. Nascimento) tiene que ver con su fecha de nacimiento. Cuando publicó su primera novela, en el año 1943, escrita según consta en los archivos de la autora entre 1940 y 1942, esta fecha databa de 1925. Lo cierto es que Haia Lispector (tal era su nombre antes de llegar a Brasil) nació el 10 de diciembre de 1920 en Tchetchnik (Ucrania).

A continuación, y de manera sucinta, mencionaremos algunos de los eventos más sobresalientes de la biografía de Clarice Lispector y la cronología de sus obras más importantes.

La familia Lispector se embarca hacia Brasil. Llegan en 1922 a Maceió y, en ese lugar, adoptarán nuevos nombres: desde entonces, la pequeña Haia comenzará a llamarse Clarice. En 1925, se instalan en la ciudad de Recife, donde permanecerán hasta 1935. Se mudan a Rio de Janeiro.

Tal como mencionábamos al comienzo de este apartado, su nacimiento, infancia, adolescencia y años de juventud, estarán signados por el desplazamiento, los viajes, los traslados, las mudanzas. En 1943, la autora publica su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, obtiene la nacionalidad brasileña luego de un largo peregrinar y se casa con Maury Gurgel Valente, joven diplomático con quien vivirá hasta 1959 en ciudades de Italia, Suiza y Estados Unidos. Poco tiempo después de que Lispector publicara su primera novela, las antenas de la crítica reconocerán inmediatamente lo novedoso de la voz literaria de la novel autora. Así, en un texto crítico fundamental del año 1944 titulado “No raíar de Clarice Lispector”, el reconocido crítico Antonio Cândido anuncia ya la singularidad de esta escritura, de difícil pertenencia, en la que resalta la subjetividad como valor primero de la trama novelística. Este breve artículo impulsó una serie de intervenciones (Sergio Milliet, Alvaro Lins) que terminaron de catapultar la obra de la autora que ocupa desde entonces un lugar fundamental en el podio de los grandes nombres de la literatura brasileña y latinoamericana del siglo XX.

Durante los años en que vivió en el exterior, publicó *La araña* (1945), *La ciudad sitiada* (1949), y algunos cuentos en revistas dispersas.

En 1959 regresa a Río de Janeiro y comienza a escribir, bajo pseudónimos, una columna femenina en el diario *Correio da manhã*, invitada por el cronista Rubem Braga. Textos que parecen no encontrar un lugar en el *corpus* clariceano pero que, sin embargo, dan testimonio del lugar de la mujer durante la época en la que le tocó vivir,⁴ a la vez que hacen visible las dificultades del escritor, aquellas que desde el primer impacto modernizador a comienzos del siglo XX lo llevarán a profesionalizarse. Escribirá crónicas y artículos periodísticos desde entonces y alternará esta actividad con la -fecunda en ella- tarea de escribir novelas y cuentos. En 1960 publica *Lazos de familia*, la antología de cuentos que, según los primeros lectores especializados de su obra, significará un momento bisagra en el vasto corpus literario de la autora.

A partir de entonces, tal como anticipábamos líneas arriba, se producirá el viraje de su obra narrativa y la radicalización de los aspectos más experimentales de su escritura: en 1964 publica *La*

⁴ Los relatos publicados en esta columna, firmados con pseudónimo, seleccionados y editados en 2006, parecen reproducir cierta esencia de lo femenino, en clara oposición a la visión de lo femenino sobre la que se configura su narrativa. “El valor de esa femineidad esencialista no sólo es contrastante con aquello que dicen sus textos de la misma época, sino que además testimonian los modos de comportamiento de las mujeres durante esos tiempos (...)” (Nascimento 2012 203) (La traducción me pertenece).

legión extranjera (cuentos) y *La pasión según GH* (novela). En estos relatos, las tramas se vuelven sobre sí mismas y la escritura (también la creación) se torna la experiencia misma del acto narrativo y creativo. La pregunta por la escritura, a partir de estos años, se transforma en algo más que una poética: será un modo de destruir un orden establecido. Es importante recordar que, desde 1964 hasta su muerte, ocurrida en 1977, Clarice escribirá en un Brasil signado por la dictadura militar. En *Literatura y vida literaria*, Flora Süssekind (1985) sostuvo que la relación entre literatura y política en el período post '64 debe ser reconocido mediante dos vías: por un lado, la censura y, por el otro, por el papel desempeñado por las políticas de incentivo, cooptación y producción. Según la autora, esto lleva a plantear el vínculo literatura/política no sólo a partir de la estrategia represiva, si no que se debe percibir la diferencia entre “los guiños literarios antiautoritarios” (1985) y aquellos textos que incorporan la tensión política en su propio lenguaje, en lugar de describirla de un modo realista. La obra de Lispector podría ser pensada a partir de la última afirmación: la tensión literatura/política no está planteada desde la representación mimética, si no que sus textos subvierten el orden en el nivel de la forma y el trabajo experimental con el lenguaje. En sus textos, hay una clara tensión establecida en torno a la imposibilidad de narrar al otro, de escribirlo (Cfr. apartado 2.c). En este sentido, los textos de la última Clarice dan cuenta de los andamiajes, procedimientos y artificios de los que se vale la literatura para escribir al otro. Así, la escritura sutil, femenina, subjetiva y experimental que había leído la crítica hasta entonces, cobra una fuerza singular. En los textos escritos a partir del '64 se hace evidente una torsión que comienza a cuestionar los alcances de la palabra, la representatividad del lenguaje, el lugar del escritor, y que, en este sentido, se transforma en una escritura en la que poética y política resultan sinónimos.

Desde 1967 hasta 1973 publicará las crónicas semanales en el diario carioca *O Jornal do Brasil*.⁵ Ese espacio de la crónica será para la autora un lugar de pasajes, diálogos, laboratorio de escritura, pero, también, un lugar de evidente intervención. En el año 1968, participará junto con otros intelectuales y artistas de la manifestación contra la dictadura militar en Brasil conocida como “A passeata dos 100 mil”.⁶ A partir de entonces, publicará las novelas fundamentales de su obra que corresponden al segundo momento clariceano: *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (1969), *Felicidad clandestina* (1971), *Agua viva* (1973), *El vía crucis del cuerpo* (1974), *Visión de esplendor* (crónicas -1975), *De cuerpo entero* (entrevistas -1975), *La hora de la estrella* (1977), *Un soplo de vida (pulsaciones)* (novela inconclusa, póstuma, publicada en 1978).

Lispector fallece a los 57 años, en 1977.

A continuación, daremos cuenta de los modos mediante los cuales la crítica fue configurando, definiendo y redefiniendo la obra de Lispector a lo largo de los años. Existen innumerables textos críticos sobre su narrativa, atravesados por paradigmas teórico-críticos diversos, signados por los modos de leer vigentes en cada época. Nos concentraremos en algunos núcleos fundamentales e intentaremos deslindar la importancia de los aportes de la crítica del SXX (fundamentalmente los del primer momento de recepción, desde los '50 a los '80). Finalmente, revisaremos algunas de las operaciones más importantes de la crítica actual que visibilizan zonas de la escritura clariceana que no habían sido consideradas hasta hoy: aquellas que descubren nuevos sentidos posibles en la singular obra de esta escritura que no ha cesado de actualizarse. El primer período de recepción de la obra de Lispector será abordado en el apartado 2 y el segundo período, que abarca desde la última década de los años noventa hasta nuestros días, corresponde a los apartados 3, 3.a y 3.b de este trabajo.

⁵ Las crónicas fueron publicadas en formato libro en 1984 bajo el título *A descoberta do mundo* (en castellano se tradujo *Revelación de un mundo*). La selección estuvo a cargo de uno de sus hijos, Paulo Gurgel Valente.

⁶ “La marcha de los cien mil” fue una manifestación en contra de la dictadura militar que tuvo lugar en junio de 1968 en la ciudad de Rio de Janeiro. Organizada en un primer momento por el movimiento estudiantil, luego se adscribieron intelectuales, artistas, personajes de la cultura, y tuvo amplio apoyo de diversos sectores de la población brasileña.

2. Pilares de la crítica

La tradición literaria brasileña, si seguimos los postulados de Ángel Rama sobre la nueva narrativa latinoamericana en su lúcido ensayo titulado *La tecnificación narrativa* (1981), oscila entre los dos polos identificados por el crítico uruguayo: el internacionalismo y el regionalismo. Así, la pulsión internacionalista tiene su antecedente en las vanguardias del primer impacto modernizador y en esa vertiente, y sobre esos cimientos de experimentación y tecnificación, se erige la obra de Lispector, más cerca del campo de fuerza *cosmopolita* que del polo *transculturador*). La inclusión de las técnicas narrativas despertó la atención de la crítica temprana sobre la autora. Quienes introdujeron al debate la obra de Clarice Lispector fueron Antonio Cândido y Alvaro Lins. Ambos apuntaron a las innovaciones que incorporó la autora en el uso de la técnica narrativa (empleo de metáforas, comparaciones, ruptura de la lógica narrativa, monólogo interior, fluir de la conciencia) e identificaron rasgos de una escritura de cuño experimental.

En la breve pero fundamental reseña de Cândido (1943) referida en la primera parte de este trabajo, el crítico paulista detecta el trabajo sobre el lenguaje de Clarice y el modo en que -a través de este- la literatura de la autora indaga en los intersticios de una interioridad.

La lectura de Cândido produjo una línea de abordaje de la obra de Clarice en torno al concepto de *epifanía*. Probablemente sean Benedito Nunes (1995) y Olga de Sá (1993) dos de los críticos brasileños que han producido los ensayos más agudos en esta perspectiva. Estos tres críticos hicieron funcionar, asimismo, junto al concepto de epifanía, el concepto de interioridad. Un antecedente fundamental fue la obra de Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector* (1979), ya que en ella la autora desarrolla el concepto de *epifanía* (ese instante de revelación del yo y la ruptura con el mundo) en novelas y cuentos de la autora, sobre todo los escritos entre los años cuarenta y los sesenta.

En *O drama da linguagem* (1989), Benedito Nunes analiza un corpus de textos (novelas y cuentos) desde una perspectiva filosófica existencialista. Desde esta perspectiva, la hipótesis fundamental del autor es que los textos de Lispector escritos entre los años cincuenta y setenta incorporan la mimesis centrada en la conciencia individual de los personajes, esto es, las acciones se centran en la conciencia individual de los protagonistas. Al mismo tiempo, esta hipótesis da lugar al desarrollo de uno de los conceptos fundamentales del autor que es el de *tensión conflictiva*, que es concebida como la ruptura del personaje con el mundo.

En los años ochenta aparece una segunda vertiente, la feminista, en la que los trabajos de la escritora y crítica argelina Hélène Cixous (1979) ocupan un papel central. Focalizando en nociones como la de “gasto”, “donación” y “riesgo”, Cixous considera que la de Clarice es una escritura femenina abierta y generosa, delicada, y en constante identificación con objetos y seres. En esta línea se inserta además el importante trabajo de Marta Peixoto (1994), quien realiza un estudio feminista focalizando su análisis en la *ambivalencia* y las contradicciones de los personajes femeninos en la obra de Lispector, abordados desde las nociones de género y violencia. En su libro, y en relación a la violencia narrativa que aparece en la obra de Lispector, la autora afirma que

Os textos de Lispector também exemplificam e por vezes discutem metafictionalmente o que poderíamos chamar de violência narrativa. Nos escritos da década de 1970, a luta com a narrativa que sua obra põe em primeiro plano inclui uma justaposição conflituosa de gêneros: ela usa a autobiografia para questionar a suposta auto-suficiência da ficção e a ficção para moderar o impulso autobiográfico” (Peixoto 2004 19).⁷

⁷ “Los textos de Clarice Lispector ejemplifican y, a veces, discuten metafictionalmente lo que podría denominarse violencia narrativa. En los escritos de la década de 1970, la lucha con la narrativa que su obra

Una vez establecido este punto de partida, realizaremos un recorrido por los núcleos teóricos sobre los que orbitan las lecturas más actuales sobre los textos de la autora que nos ocupa.

3. Clarice Lispector. Escritura, experiencia y vida

En el apartado anterior, hicimos mención de las lecturas críticas más significativas de las obras de Lispector, aquellas que constituyen las bases sobre los que se asentó la crítica desde la publicación de su primera novela hasta fines del siglo XX.

Desde los años '90 y comienzos de 2000, la obra de Lispector adquiere nuevos sentidos y es objeto de lectura e investigación en un gran número de trabajos críticos, libros, artículos en revistas especializadas y tesis. En Argentina, desde el primer lustro de 2000, comenzó a reeditarse su obra, fundamentalmente a partir del trabajo editorial y de recepción crítica realizado por los organizadores de la edición *Colección Lispector/ Vereda Brasil* de la Editorial Corregidor. Desde entonces y hasta nuestros días, la obra narrativa de la autora fue traducida, prologada y editada en castellano por editoriales argentinas casi en su totalidad, acompañada por estudios críticos recientes, realizados por especialistas argentinos y brasileños. Es posible vislumbrar, en ese esfuerzo de revisión y relectura, una serie de recorridos y andamiajes teóricos diferenciados del material crítico que disponíamos hasta entonces. Lispector vuelve a ser leída, no como mero efecto de una coyuntura editorial favorable, se trata, más bien, de considerar que su escritura, su narrativa, anunciaba ya desde los años '60 una cierta *inespecificidad* (Garramuño 2015) de género, forma, lenguajes que es una de las marcas distintivas de la literatura y el arte actuales.⁸

A partir de esta perspectiva, es posible identificar en los textos clariceanos ciertas marcas de *no pertenencia* (2015): las crónicas configuran un espacio híbrido en el que pueden aparecer anotaciones cotidianas, opiniones sobre hechos de la actualidad histórico-política, fragmentos de cuentos y novelas (publicados o en proceso de publicación), entrevistas. Las crónicas de Lispector evidencian esos pasajes y movimientos de manera notable, pero sus novelas y cuentos también se traman sobre el mismo fondo fragmentario: este movimiento de la escritura clariceana es lo que Vilma Arêas denominó “transmigración auto-intertextual” (2005). La idea de obra como entidad cerrada y autónoma se ve cuestionada por estos textos que funcionan como “vasos comunicantes” (2005). En este sentido, en clara anticipación de sus desarrollos críticos posteriores, Florencia Garramuño (2010) sostuvo que durante los años '60 y '70 se produce la impugnación de la categoría obra de arte, proliferaron durante estos años “textos híbridos y anfibios” escritos en el límite entre realidad y ficción. Si algo caracterizó, según la autora, la literatura de estos años fue “el estallido de

pone en primer plano incluye una yuxtaposición conflictiva de géneros: ella utiliza la autobiografía para cuestionar la supuesta autosuficiencia de la ficción y la ficción para moderar el impulso autobiográfico” (La traducción me pertenece).

⁸ En relación a la inespecificidad y la no pertenencia de las artes actuales, citaremos un fragmento de *Frutos impropios*, de Florencia Garramuño: “La apuesta por lo inespecífico no es hoy –como tal vez no lo fue nunca– solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino *un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia*. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a la idea de arte como práctica específica. *Sería precisamente porque el arte de las últimas décadas habría ido erosionando la idea de una especificidad del arte, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes, que cada vez tenemos más arte multimedia o, lo que podríamos llamar, un arte inespecífico.*” (Garramuño 2015 26) Esta apreciación sobre el arte en general refiere también a la literatura. La obra de Lispector y la de otros autores que siguen en la estela experimental de las vanguardias latinoamericanas de comienzos de siglo (la obra de aquellos que Rama incluyó del lado de la *pulsión cosmopolita*), podríamos pensar que son, probablemente, las que fueron erosionando la idea de especificidad referida por Garramuño en este fragmento.

la noción de novela” y la desestabilización de las categorías narrativas. La escritura de los textos que integran el corpus que analiza Garramuño en el que se incluyen algunos de los relatos de Lispector,

(...) presiona los límites de género y produce textos fuertemente híbridos. Se trata de una hibridez (...) que llega a presionar –de forma muy intensa en algunos casos- los límites de la literatura para ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre literatura y vida, personajes y sujetos, narrador y yo es parece irrelevante (2010 26).

Estos textos, según la autora, se proponen como formas de producir experiencia. La narrativa de Lispector no puede ser considerada como obra, sino que se trata, según Garramuño, de “experimentaciones”: no es posible incluir sus textos en categorías ni géneros, ya que todas las categorías propias del quehacer literario aparecen allí trastocadas, es decir, utiliza los géneros para contravenirlos. (45).

Silviano Santiago, en un artículo publicado en 1997 en *Folha de São Paulo* y editado en libro en 2004, señaló que la literatura de Lispector, en su radicalidad, se alimenta de la palabra, se sumerge en la materialidad de la palabra. Para el crítico, la gran ambición de la autora fue la de inaugurar otra concepción de tiempo, en rechazo directo de las nociones que entienden el tiempo en progresión y de manera lineal para oponer un tiempo atomizado y concomitante. El tiempo no productivo, no medible, opuesto al progreso técnico y relacionado al tiempo del reposo (tal como lo entiende Marcuse citado por Santiago). Desde este enfoque, su obra trasciende la cuestión de límites de género para cuestionar la narración. No se trata de narrar un tiempo anterior, sino de escribir el presente mismo de la escritura: en este sentido, se trata de un ejercicio más cercano a la *notación* (Barthes 2005) que al de la narración. Desde la publicación de *Agua viva*, la escritura clariceana intentará capturar ese tiempo concomitante, inmediato, el *instante-ya*:

Pero el instante- ya es una luciérnaga que se enciende y se apaga, se enciende y se apaga. El presente es el instante en que la rueda del automóvil a gran velocidad toca mínimamente el suelo. Y la parte de la rueda que todavía no tocó, tocará en un inmediato que absorbe el instante presente y lo torna pasado. Yo, viva y reluciente como los instantes, me enciendo y apago. Solo que aquello que capto en mí tiene, cuando está siendo ahora transpuesto en escritura, la desesperación de las palabras que ocupan más instantes que una mirada. Más que un instante, quiero su fluir (Lispector 2010 27).

Esa voluntad de escribir la inmediatez del instante presente se plantea también como una forma de experiencia, no aquella que busca reproducir un acontecimiento pretérito, sino el tiempo inmediato de la experiencia de escribir. Raúl Antelo dirá que se trata de una “escritura como forma de la experiencia, un modo de concebir la poética” (2012 7). En este sentido, el autor sostiene que la escritura de Lispector intenta escribir *lo inexistente*.⁹

3. a Formas de lo político en Clarice Lispector

Una de las menciones más recurrentes de la crítica sobre Lispector de los años '60 y '70 tiene que ver con el lugar que ocupó la obra de la autora en un contexto político signado por cambios

⁹ “Más allá del lenguaje está la forma, que es silencio y muerte, forma que redefine el propio lenguaje como intersticio o intermitencia, entrelugar de sí misma y su otro, donde se asocian y disocian el lenguaje y su doble” (Antelo 2012) (La traducción me pertenece).

sociales, políticos y culturales que ocurrieron a partir de la segunda mitad del siglo XX.¹⁰ Durante estos años, por influencia de la teoría del compromiso sartreano y en relación a las coyunturas dictatoriales en Latinoamérica, aparecerá la figura del intelectual latinoamericano, vinculado durante estos años a la idea del intelectual de izquierda, portador de los grandes mandatos sociales. Frente al lugar que ocuparán los intelectuales ante este contexto histórico-político, la crítica se preguntará hasta qué punto era posible leer en la obra de la autora un gesto crítico, político, situado en el Brasil de aquellos años y comprometido. Lo cierto es que, ya en el germen de las lecturas feministas (Cixous) y la lectura política (Santiago) de la obra de Lispector de los años '90, se afirmó que el lugar de Lispector fue el lugar de una escritora de su tiempo, cuya obra fue capaz de cuestionar en sus registros las estructuras y la hegemonía político-cultural del Brasil de aquellos años, ya que su escritura alberga el conflicto latente que se establece entre las subjetividades en devenir y su propio entorno, se trata de la fractura entre el inconsciente y los límites que la realidad impone en el seno del dispositivo de la escritura.¹¹

Silviano Santiago (1990), en su ensayo titulado “La política en Clarice Lispector”, subraya los modos de inscripción de la autora en el contexto histórico brasileño. Santiago sostiene que dos imágenes se superponen en la configuración de la figura de Lispector: por un lado, la fotografía del año '68 durante “A passeata dos cem mil”, en la que aparece escoltada por el arquitecto Oscar Niemeyer y el pintor Scliar, quienes por esos años pertenecían al partido comunista brasileño. En el revés de esa imagen, la crítica contemporánea tilda de “apolíticos” sus textos ficcionales. Según Santiago, esto es así porque en la literatura brasileña triunfa la imagen de que será más ‘brasileña’ la literatura que se nutra de los acontecimientos políticos-sociales. Santiago sostiene que Lispector fue capaz de transferir al lenguaje el lugar central que ocupaba tradicionalmente la realidad histórica. Para el autor, la gran contribución de la obra de Lispector a la literatura de su país es la de haber cuestionado el concepto de experiencia (racional, kantiano), debido a que su escritura se acerca más a la noción benjaminiana de experiencia, que es capaz de albergar al mismo tiempo “lo pre-racional, lo mágico y la locura” (1990).

Siguiendo esta línea de lectura, otro texto crítico parte de aquella fotografía emblemática del '68. Florencia Garramuño (2011), en un artículo incluido en la edición en castellano de *La hora de la estrella*, afirma que si algo llamó la atención de los críticos cuando apareció esta novela fue que su obra recordaba e inscribía

(...) la preocupación social que marcó una zona importantísima de la tradición de la literatura brasileña –y no sólo del Regionalismo de los '30, sino aún desde el siglo XIX, pasando por la gran bisagra que será *Los sertones* de Euclides da Cunha- de una manera que parece poner en primer plano una suerte de referencia social que desconcertaba a los críticos de Clarice. Pero lo cierto es que también en esta novela –como también en las anteriores- esta referencia aparece interrumpida por la percepción que de esa realidad tiene un sujeto narrador cuya historia también forma parte de la narrativa y que la narrativa misma construye. Por eso, la referencia a la historia y a lo social aparece a través de dispositivos que nada tienen que ver con los dispositivos de la

¹⁰ Este periodo se corresponde con la tercera irrupción de la modernidad en América Latina. Se trata de un contexto de fuerte efervescencia social, en el que se conjuga, a la vez, la inminencia del cambio y la posibilidad de la utopía (pensemos en la Revolución Cubana, acaecida en 1959), con el advenimiento de un período oscuro, signado por la irrupción de los gobiernos militares en los países Latinoamericanos. Brasil inaugurará la seguidilla de procesos militares en el año 1964 con el Golpe de Estado al gobierno de João Goulart que llevará a Humberto de Alencar Castelo Branco a conducir el destino del país. Los gobiernos militares se extenderán en este país hasta 1985.

¹¹ Las crónicas y las entrevistas que publicará desde los '60 en diversos medios gráficos de Brasil, nos permite indagar las razones por las que Lispector debe ser considerada una escritora de su tiempo. Como muestra, basta mencionar la dramática crónica titulada “Mineirinho”, en la que se relata en primera persona el brutal asesinato de un criminal, en manos de la policía.

representación, que, más bien, interrumpen la historia de Macabéa con la historia de la escritura de esa historia (2011 106)

En este sentido, según Garramuño, estaríamos más bien frente a la presentación de un cierto ‘real’ que muestra justamente la ausencia de lo que se estaría representando. Desde el comienzo de su obra habría habido una preocupación cifrada en la reconceptualización del concepto de experiencia porque, aunque todas sus novelas se configuran en torno a la conciencia de los personajes, si algo realmente importa de esa conciencia es “el efecto que sobre ella produce lo real y, en general, lo real en tanto cadenas y contricciones” (107).

3. b Formas y sentidos de “lo otro” en Clarice Lispector

La escritura de Lispector problematiza la narración del otro/ lo otro porque el afuera, lo animal, el objeto/ la cosa, la escritura, los personajes no se plantean como objetos de la narración sino que la escritura se funda en la búsqueda por volverse eso otro, aquello que se escapa, percibido como resto, exceso que rebasa la palabra escrita y la narración.

Evando Nascimento propone una lectura que atraviesa casi toda la obra de Lispector a partir de un abordaje filosófico en el que da cuenta de los modos mediante los cuales la obra de la autora puede ser entendida como una *escritura pensante* (2012). En esta extensa y detallada lectura, por momentos caótica como lo es a veces la lectura de los textos de la autora, Nascimento propone leer en los relatos clariceanos otros modos de vincular y de concebir lo que se entiende por *lo otro/ la otra*, e intenta superar cualquier idea ontologizante de estas nociones. El problema que sustenta y constituye el nudo de los relatos clariceanos es, según el autor, el problema de la narración del otro, la búsqueda inagotable de una escritura que intenta volverse el otro/ lo otro. Leamos su reflexión en torno a una escena de escritura que aparece en *La hora de la estrella*:

Escribir es mineralizarse, fundirse al lápiz y al papel o al teclado. El escritor anticipa y ensaya su propia muerte en cada jornada de trabajo. Su destino es tornarse cosa, virtual o real (2012 146).

En sintonía con esta lectura, Gabriel Giorgi aborda y analiza la novela *La pasión según G.H.* desde la cuestión de lo animal entendido ya no como el otro exterior, ajeno, distinto de lo humano sino como “índice de una interioridad” (2014), ya que ahora se configura desde el espacio liminar de lo propio que emerge como pulsión y potencial político, y despliega una concepción de lo viviente como zona de pasaje que supera la polaridad humano/ animal:

El texto pone en juego así una retórica de las *marcas bipolíticas* de los cuerpos: la mujer humana ante la proletaria, la mulata, esos cuerpos que se hacen visibles en su contigüidad con lo animal. Es esa contigüidad, evidentemente, lo que el texto de Lispector pone en escena como campo de batallas formales y políticas en torno a lo viviente y sus inscripciones biopolíticas: en torno a esa contigüidad entre cuerpos marcados por el género, la raza, la clase y el cuerpo animal el texto trabajará modos de corporización y epistemologías alternativas (Giorgi 2014 90).

Según Giorgi, eso viviente que aparece en el umbral de lo no-ontologizable es el “plasma germinal” sobre la que se configura la novela de Lispector. En este sentido, una de las hipótesis fundamentales desarrollada por el autor en este lúcido capítulo sobre el texto clariceano postula que

Escribir el “plasma”, escribir esa vida neutra y despojada, se vuelve el arte de un rodeo incesante, de una elusión sistemática. Ello no obedece a la naturaleza inefable del objeto, sino a su inestabilidad inherente, espaciamiento, membrana sin ser “propio”; el *bios* como *entre* cuerpos que la escritura quiere interrogar (2014 109).

En clave agambeniana, este *bios* como pasaje, como lugar *entre* cuerpos es leído por Giorgi como una forma de superar lo *auto* propio de lo autobiográfico, por ejemplo, para ubicarlo en el lugar de lo común, aquello que no es ni propio ni apropiable ni privado (120), sino que pone en juego una vida común, una “política de lo común” (121).

A modo de conclusión

Cuando parecía que la crítica había agotado todas las matrices, herramientas y aparatos teóricos en la lectura de la obra de Lispector, esta escritura continuó arrojando sentidos. Quizás una de las razones que hace posible esta emergencia y urgencia de volver a leer su obra tenga que ver con la necesidad de interrogar, a fines del siglo XX, esa palabra que intentó asir aquello que escapaba al decir, esa *entrelínea*, configurada como el exceso que dio lugar a estas subjetividades *desgarradas*, escritas en el *entre*, que ya no pueden ser concebidas como identidades aisladas, sino como verdaderas potencias de lo común, en el sentido en que es leído por Gabriel Giorgi.

Así, a lo largo de esta introducción, hemos intentado trazar un recorrido de lectura posible que diese cuenta al menos de algunos de los núcleos teórico-críticos fundamentales que configuran la extensa y vasta fortuna crítica elaborada en torno a la narrativa de Clarice Lispector. Esta no pretende ser una lectura que clausure los sentidos de esta escritura inagotable, sino que invita a plantear nuevos interrogantes, siempre posibles, pero fundamentalmente necesarios.

Bibliografía

- AA.VV. (2000). *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*, Adriana, Amante y Garramuño, Florencia (selección, traducción y prólogo), Editorial Biblos, Buenos Aires.
- AA.VV. (2007). *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*, Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar, Luciana di Leone (comps.), Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- Agamben, Giorgio. (2011). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Aguilar, Gonzalo. “Prólogo”. En *El vía crucis del cuerpo*, Buenos Aires, Corregidor, 2011.
- Antelo, Raúl. (2012) “O objeto textual de Clarice” en Revista Iberoamericana, en prensa.
- Antelo, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas*, libro en prensa.
- Arêas, Vilma. (2005). *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Barthes, Roland. (2005). *La preparación de la novela*, Siglo XXI Editores, México.
- Blanchot, Maurice. (2005). *El libro por venir*, Arena Libros, Madrid.
- Blanchot, Maurice. (2008). *La conversación infinita*, Arena Libros, Madrid.

Cámara, Mario. (2010). “Los secretos movimientos del respirar. Palabra, cosa y mundo en *Un soplo de vida*, Corregidor, Buenos Aires.

Cândido, Antonio. (1977). “No raiar de Clarice Lispector”, en *Vários escritos*, Duas cidades, São Paulo.

Cândido, Antonio. (1995). “La nueva narrativa brasileña”, en *Ensayos y comentarios*, Editora da UNICAMP- FCE, Campinas (SP).

Ferreira, Gullar y Peregrino, Julia (curadores). (2007). *Clarice Lispector: A hora da estrela*, Catálogo de la exposición realizada en el Museo de la Lengua Portuguesa, São Paulo.

Ferreri, Natalia y Rupil, María. (2010). *Crónicas y autoficción: la voz narrativa en L’été 80 de Marguerite Duras y A descoberta do mundo de Clarice Lispector*. Trabajo Final de Licenciatura. Universidad Nacional de Córdoba. Trabajo final defendido el 5 de octubre de 2010.

Garramuño, Florencia. (2009). *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Garramuño, Florencia. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comps.). (2009) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Editorial Paidós, Buenos Aires.

Giorgi, Gabriel. “Capítulo 2: *Domus*, doméstica, doméstica: Clarice Lispector”. En *Formas Comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014.

Giorgi, Gabriel. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.

Lispector, Clarice. (1996). *A paixão segundo G. H.* (edición crítica de Benedito Nunes), Archivos/ ALLCA XX, Madrid.

Lispector, Clarice. (1999a). *A hora da estrela*, Rocco, Rio de Janeiro.

Lispector, Clarice. (1999b). *Um sopro de vida (pulsacoes)*, Rocco, Rio de Janeiro.

Lispector, Clarice. (2005). *La revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

Lispector, Clarice. (2010a). *Agua viva*, El cuenco de Plata, Buenos Aires.

Lispector, Clarice. (2010b). *La hora de la estrella*, Corregidor, Buenos Aires.

Lispector, Clarice. (2010c). *La pasión según G. H.*, El cuenco de Plata, Buenos Aires.

Lispector, Clarice. (2010d). *Un soplo de vida*, Corregidor, Buenos Aires.

Lispector, Clarice. (2011a). *La legión extranjera*, Corregidor, Buenos Aires.

Lispector, Clarice. (2011b). *Para no olvidar* (crónicas), El cuenco de Plata, Buenos Aires.

Lispector, Clarice. (2012). *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, Siruela- Grupal, Buenos Aires.

- Nascimento, Evando. (2012). *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Núnes, Benedito. (1969). *O dorso do tigre (Ensaio)*, Ed. Perspectiva, São Paulo.
- Núnes, Benedito. (1995). *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, Editora Ática, São Paulo.
- Peixoto, Marta. (2004). *Ficções apaixonadas. Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, Vieira & Lent, Rio de Janeiro.
- Rama, Ángel. (1981). “La tecnificación narrativa”, en *Hispanamérica*, 30, 10: 29-82.
- Ranciere, Jaques. (2009). *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Sá, Olga de. (1993a). *A escritura de Clarice Lispector*, Vozes, Petrópolis (RJ).
- Sá, Olga de. (1993b). *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, Annablume, São Paulo.
- Santiago, Silviano. (2000). *Uma literatura nos trópicos*, Rocco, Rio de Janeiro.
- Santiago, Silviano. “A aula inaugural de Clarice Lispector. Cotidiano, labor e esperança”. En *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literaria e crítica cultural*, Belo Horizonte, UFMG, 2008.
- Santiago, Silviano. “A política em Clarice Lispector”. Fecha de consulta: 07/09/2014. URL: http://www.claricelispector.com.br/artigo_silvianosantiago.aspx
- Süssekind, Flora. (1985). *Literatura y vida literária. Polêmica, diários e retratos*, Jorge Zahar Editora, Rio de Janeiro.
- Waldman, Berta. (1983). *Clarice Lispector*, Brasiliense, São Paulo.

UN ACERCAMIENTO A LA OBRA LEZAMIANA

Melisa Avaca y Vanesa Heredia



1. Lezama Lima en la revista *Orígenes* (1944-1956)

Para entender la obra lezamiana es necesario comprender el impacto que tuvo la creación de la revista *Orígenes*. Dicha revista fue fundada por Lezama Lima junto a José Rodríguez Feo y nucleó a grandes escritores y artistas como Cintio Vitier, Virgilio Piñera, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith, Lorenzo García Vega, Gastón Baquero, entre otros.

Los proyectos editoriales que anteceden a la revista *Orígenes* son numerosos, entre ellos: *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939- 1941), *Nadie parecía* (1942-1944) y *Clavideño* (1942-1943). En estas revistas se encuentra el germen de *Orígenes*; en producciones como el libro de poemas *Muerte de Narciso* publicado en *Verbum* en 1937, se expone la teoría del sujeto americano desarrollada por Lezama Lima (1910-1976), que será retomada con mayor profundidad en *La expresión americana*.

El “Grupo orígenes” se diferenció de sus corrientes coetáneas. En medio de las dictaduras de Fulgencio Batista (1952-1959) y Gerardo Machado y Morales (1925-1933), los origenistas se configuraron como un grupo de poetas marginales que no se adaptaban fácilmente a la situación que los rodeaba, como sí lo hacían los intelectuales vanguardistas.

Según Remedios Mataix en “De la revolución vanguardista al estallido de la revolución” (2000a 74-77), el grupo *Orígenes* no mantuvo un activismo político como el de la revista *avance*,¹

¹ La revista *avance* (1927-1930) nucleó escritores de la llamada “generación del 23”, como Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Juan Marinello y Alejo Carpentier.

La revista *avance* se destacó por su carácter vanguardista y nacionalista a partir de una política comprometida con su tiempo, en el marco de la dictadura de Gerardo Machado.

posición que les valió a los origenistas el reconocimiento de sus contemporáneos como poetas de “una actitud escapista y amantes de la torre de marfil” (Mataix 2000 74), frente a la actitud de una política comprometida y continuadora del “modelo ideológico revolucionario de los primeros años de la República” que mantenían los “no origenistas”. Los origenistas marcan una distancia con otros movimientos, caracterizándose como anti-vanguardistas, ya que el vanguardismo se les presentaba como un movimiento europeizante sin un concepto poético que fuera más allá de la experimentación. Como contrapartida a esta situación, los origenistas se caracterizaron por lo que Mataix llama “activismo poético”.

En este sentido, las publicaciones de la revista *Orígenes* pueden entenderse como la confluencia literaria y artística a partir de la cual se reflexiona sobre la posición del poeta y el lugar de la poesía, pero sin escapar del contexto social en el cual están inscriptas las publicaciones. De este modo, los origenistas trataron de analizar todos los aspectos sociales y culturales que hacen al hombre americano, particularmente al hombre cubano, a partir de reflexiones sobre la insularidad como una marca, positiva o negativa, de la cubanidad. Dichos autores fundan una teoría poética del mundo. En ella se expone la relación de la poesía con la historia y la noción de sujeto americano.

Podemos destacar ciertas obras de Lezama Lima en las que se desarrollan las ideas más enriquecedoras para la literatura latinoamericana contemporánea: *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo Rumor* (1941), *Aventuras Sigilosas* (1945), *La expresión americana* (1957), *Dador* (1960), *Paradiso* (1966), *La cantidad hechizada* (1970), *Oppiano Licario* (1977), entre otras.

2. a *El barroco en José Lezama Lima*

La producción lezamiana se apoya en el barroco para crear una teoría cultural de América. Se trata de una teoría que busca romper con la “matriz causalista”² de la historia y la visión europea del barroco. En *La expresión americana*,³ el barroco es concebido como el estilo “natural” que caracteriza a América. Para Lezama, es el estilo artístico en el cual se plasma el carácter de colonizado y mestizo que posee América. Asumir la propia realidad implica romper con el destino colonial y buscar la propia identidad. Es por esto que el comienzo de lo americano –según lo entiende el autor- se encuentra en el barroco de la contra-conquista.

Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte. Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines (...). El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco. (Lezama, 1969: 34)

Para Lezama, la diferencia entre el barroco europeo y el barroco americano se centra en tres categorías. Las dos primeras son la **tensión** y el **plutonismo**. Estas categorías expresan la combinación y choque de la cultura europea y la cultura amerindia. Calomarde y Basile (2013)

El vanguardismo de *avance* se caracterizó por la búsqueda de cambio, en un intento de renovación constante. El primer manifiesto de *avance* “*Al levar el ancla*” refracta el deseo del grupo de renovar con “nuevos aires” a la literatura cubana.

²El término es tomado en el sentido de una búsqueda que intenta romper con el concepto de razón del cartesianismo “la razón funda sujetos”, en Lezama hay una búsqueda de otro tipo de racionalidad, tendiente a dar cuenta que “Latinoamérica no es una serie de tensiones donde la contradicción no es una figura retórica, sino una razón fundante, que se pone en escena en cada sujeto americano” (Calomarde 02 09 2009).

³Inicialmente la obra forma parte de cuatro conferencias (1957) pronunciadas por Lezama Lima en el Centro de Altos Estudios de La Habana.

consideran que el plutonismo encarna la forma de “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” para la creación de una nueva textualidad. Además, el hombre barroco pone en juego la tensión que provoca romper con unidades culturales para luego unirlos y combinarlos a partir de dos culturas antagónicas, que en su unificación híbrida proponen la creación de lo nuevo, es decir, la cultura americana. La tercera categoría es el **estilo plenario** que se configura como la forma natural de expresión americana que produjo dicha hibridez cultural.

Lezama propone una reelaboración de la historia americana a través de configuraciones imaginarias. El “Sistema poético del mundo” en Lezama Lima es la epistemología poética que comprende una nueva manera de construir la historia en la que participa el sujeto.

(...) al conocer el relato lezamiano, el americano accede a su ontología y recobra sus fuentes, se convierte en contemporáneo de esa creación, “revive el pasado” y también él vuelve a comenzar. Por medio de la anulación poética del tiempo lineal y de la historia “oficial”, se anula también su irreversibilidad: se *regenera* América. (Mataix 2000b 47)

Para Lezama, el arte crea desde el vacío, ya que la función del arte es romper con el espacio naturalizado. La palabra poética sirve para encarnar la historia frente a un mundo vacío. En *La expresión americana*, el acto poético es el que funda la historia a partir de la *Imago*. Configurándose la historia americana a través de la aceptación de un proceso de mestizaje cultural en tensión con su condición colonial y como producto de la hibridez. Por lo tanto, Lezama utiliza este estilo barroco para expresarse y dar su concepción del mundo: “Decir que Lezama es barroco es ya un lugar común” (Camacho Gingerich 1985 62). Su barroquismo proviene por la admiración del barroco español, principalmente en la figura de Góngora, y el americano, culterano y conceptista de Sor Juana Inés de la Cruz.

Propio de la visión barroca es la carencia de un centro unificador y común, que conduce a las ramificaciones infinitas o encadenamientos de desemejanzas que van conduciendo a nuevos ordenamientos. Lezama trabaja con relaciones no visibles o inexistentes entre elementos que componen el universo: “¿quién mezclaría en las exigencias clásicas del gusto, un despedazado alón de faisán con pasas, que no pueden reemplazar al borgoña deslizándose como el Ródano por el tejido cadmeo de la mandarina?” (Lezama Lima 1996 420). El poeta barroco utiliza todos estos mecanismos para poder desfigurar, enmascarar u ocultar elementos de la realidad. Todos estos procedimientos conducen a la **artificialización**, es decir, la utilización de un lenguaje artificial que tiene como principal función llenar los vacíos de la realidad. A partir de estas nociones, se puede dar cuenta de la tensión que se origina en el barroco americano, ya que al llegar el barroco desde Europa se encuentra con una nueva naturaleza, nuevos paisajes y nuevas culturas. Este estilo propiamente americano es un recomenzar de los excesos barrocos más allá de esos mismos excesos. El barroquismo lezamiano es “nocturno, órfico, en busca siempre del eterno reverso enigmático; se desenvuelve en la oscuridad [la sombra], desciende a los abismos, para emerger luego con la verdadera luz, la iluminación del conocimiento” (Camacho Gingerich 1985 66).

3. *El reino de la Imago*

La importancia de la imagen en la obra de Lezama conforma el núcleo duro de su teoría poética. La *Imago* se presenta como la posibilidad de la poesía para encarnar desde las eras imaginarias, en la amplitud temporal, cultural y mítica. La historia como un modo de dar sentido al mundo. Esto es, una episteme de la realidad a la que se accede por medio de imágenes. La noción de *Imago* aparece como el resultado de la relación con las tradiciones que influyeron la obra lezamiana, tales como, la judeo-cristiana, órfica y pagana (Calomarde 02 09 2009). La relación con

las tradiciones en Lezama es muy heterodoxa. Emilio Bejel retoma la tradición órfica presente de la obra de Lezama como uno de los pilares de su “sistema poético del mundo”. Para Bejel, dentro del orfismo lezamiano, la imagen se presenta como el paso del no-ser al ser, esto es de la nada a la imagen, del vacío a la creación.

Dice Camacho Gingerich que existe una estrecha relación entre poeta, poesía, imagen y metáfora. La poesía nace de una lucha que se entabla entre la causalidad histórica y empírica, con lo incondicionado, es decir, lo poético, el signo. La poesía es la realidad de la irrealidad, es una revelación. Esta se encuentra por medio de los encadenamientos metafóricos que crean infinitudes de posibilidades frente a la linealidad del causalismo. Solo por el método de las metáforas se puede llegar a una imagen visible, al conocimiento. En otras palabras, el hombre aprehende toda la realidad por medio de la imagen. Él mismo se sabe imagen y todo conocimiento debe testimoniarlo. Por lo tanto, se conoce la realidad por dicha la imagen. Ella se constituye en la realidad de lo incondicionado, en la que se irrumpe mediante metáforas hasta que se capta la primera imagen, llegando a alcanzar la trascendencia. La imagen, además de proporcionar conocimiento, es instrumento para el apresamiento y perduración del pasado. Para captarlo, se utiliza la imagen como fuerza totalizadora de las cosas. El poeta trabaja con imágenes, las descubre y las crea. Él indaga toda la realidad: la imagen es el germen de todo. La metáfora traza una red de analogías para llegar a ella. Al hablar de “imágenes posibles”, la metáfora no es simple causalidad, como la metáfora clásica, sino una misteriosa asociación, una extraña conexión. Según Bejel (1994), el hombre puede llevar su acto creador hasta la infinitud por medio de la poesía. El mundo de la imagen es el fundamento de una “realidad que solo se puede evocar a través del recuerdo poético” (Bejel 1994 69), lo que recuerda el hombre es la sombra de la imagen que ha perdido la luz que tenía, y es allí en donde se manifiesta lo poético. La imagen funcionaría como testimonio de aquello que ha fundado la realidad.

Sin embargo, según Raúl Antelo, también podemos reconocer que “el alma se da en la sombra” con respecto a un concepto que toma como central para entender la Imago en Lezama Lima: la “oikonomía”, que hace referencia a la encarnación. La imagen representaría el espejo de lo vivido, la sombra de los recuerdos y el instante de algo que es eterno. Los dispositivos del gobierno apuntan a dar sentido mediante la afirmación de lo real. Pero, por medio de la poesía, el poeta busca ascender a esa imagen final que es la verdadera luz, no la realidad histórica. Para llegar a ella se debe atravesar la oscuridad, las sombras y lo irreal: “Si no fuera por ese Eros del conocimiento, Cemí usted, yo y el mismo Licario, seríamos una muestra grotesca de enajenación” (Lezama Lima 1996 525).

El catolicismo ocupa un lugar central dentro de las producciones lezamianas y origenistas. La novela *Paradiso* de Lezama toma como modelo *La divina comedia* de Dante Alighieri, particularmente la tercera parte, el *Paraíso*, tal como lo apunta Bejel, buscando el efecto de la “teoría de la imagen” de Dante, en tanto que representa una efervescencia que deja de lado la razón. Por otra parte, Bejel remarca la importancia del catolicismo como fundador del concepto de eras imaginarias. “San Agustín propone que la historia deviene a partir de un poder creativo que estaba originalmente en potencia. Este devenir, aunque es uno e irreversible, no renuncia al arquetipo cristiano que le sirve de ancla y a la vez de fuerza creativa” (Bejel 1971 63).

De este modo, los aspectos religiosos se presentan para Lezama como un entretendido cultural. En *La expresión americana*, cobra importancia la arquitectura, en tanto que la hibridez de la cultura europea religiosa y la cultura amerindia refractan la tensión original y plasman en la arquitectura americana la creación de lo nuevo, esto es la propia cultura americana.

5. a Respirar es hacer poesía

Carmen Ruiz Barrionuevo en su libro *El Paradiso de Lezama Lima* (1980) considera al autor como un poeta que por medio de la palabra con carga barroca logra darle autonomía a una obra que ha generado grandes debates en el campo intelectual. El personaje principal de la obra es José Cemí. Él quiere y busca conquistar su destino vital como poeta. Según Ruiz Barrionuevo, la obra está construida con un trasfondo mítico que conduce el itinerario de todo hombre en el mundo. La perspectiva mítica vendría a imitar aquellos modelos considerados sagrados con el claro objetivo de garantizar la perdurabilidad de la obra. Sin embargo, presenta arquetipos simbologías y esoterismos que la singularizan.

Para Lezama, la poesía no es solo arte del conjuro, sino que es un artificio. El poeta interviene de manera activa buscando una totalidad para lograr un tiempo que se resiste como sustancia y un espacio que vuela como esencia. Se la considera hipertélica, ya que tiende a superar sus propios fines y brota del chispazo de chocar lo incondicionado y lo causal:

Cemí corporalizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar. (Lezama Lima 1996 459)

El mundo de la poesía es el mundo que el hombre ha perdido porque está sumido en un mundo causal, incondicionado, temporal, espacial y plural. Es por ello que la aspiración del hombre está en poder llegar al mundo de la unidad, de la iluminación, al cual se adentra por un único medio: la poesía. Se lo puede apreciar en la relación Oppiano- Cemí por la poesía: “Yo estuve, pero él estará/ cuando yo sea el puro conocimiento” (Lezama Lima 1996 458). La poesía nace de la palabra, pero no la palabra cotidiana, sino la primigenia, tal como surge la imaginación primitiva que no nos remite a “objetos” sino que los crea, reproduce y conforma. Está basada en enlaces y relaciones insólitas en las que intervienen todos los sentidos. La palabra tiene su raíz última en la respiración; a esto se debe la importancia que se le da en *Paradiso* al respirar, ya que para un asmático, dicho fenómeno, es la plenitud de la vida. Respirar es crear, es hacer poesía. Por lo tanto, se considera a la facultad poética como

Una pugna en pos del conocimiento infinito y como una exploración, arriesgada y abocada al fracaso de la realidad, porque la poesía no reside en las cosas mismas, ni en sus apariencias, sino que más allá de las cosas, en indagaciones imaginativas que conectan las palabras, saltando a lo primigenio, por lo que cobra una especial importancia la anagnórisis. (Ruiz Barrionuevo 1980 42)

En una entrevista que le realizan, Lezama considera que por medio del asma él puede sumergirse en la muerte y despertar entregado a los placeres de la resurrección (oikonomia). Dice textual: “Pero a todo sobreviví, y he de sobrevivir también a la muerte. Heidegger sostiene que el hombre es un ser para la muerte; todo poeta, sin embargo, crea la resurrección, entona ante la muerte un hurra victorioso.” (Artes poéticas).

5. b Alter-egos de Lezama Lima

José Cemí va realizando un aprendizaje progresivo de captación de posibilidades de la imagen y se identifica con la propia figura de Lezama: ambos realizan el mismo acto poético. Por lo tanto, se podría considerar según Arcos (2010) que *Paradiso* y *Oppiano Licario* surgen como la búsqueda meta-poética lezamiana, ya que la densidad retórica sugiere un límite, un imposible para el desarrollo del sistema poético del mundo. Los personajes tienen una caracterización psicológica

y ética: son voceros de concepciones cosmovisivas. Uno de los imposibles lezamianos que más reto puede haberle dado es la inclusión de la homosexualidad como componente natural. Desde este punto, se lee a las dos obras como expuestas a un conflicto existencial que Lezama no pudo resolver en su propia vida. Quien “mira” en ambas obras es un homosexual que busca articular una percepción singular de la que no se puede librar (Salgado 2013:114). El objeto de deseo en toda la obra es el cuerpo masculino. Por otro lado, la erotización de la mujer es vista como una monstruosidad, como un terror. Cemí representaría el alter-ego de Lezama, ya que en la obra se hace visible su ostensión por plasmar su propia experiencia personal. Sin embargo, según Silva (2008), la inclinación sexual de la novela se la ha leído de diversas maneras, por ejemplo, como una novela de aprendizaje en donde el sujeto en formación se desvía con respecto a su apetito sexual, o como dialéctica entre historia y discurso, en donde se retorna a lo prohibido pero considerándolo como categoría superior. Las hazañas de Farralúque y Leregas en el capítulo octavo han sido las que mayor repercusión, crítica y censura han tenido:

Con total desenvoltura e indiferencia acumulada, Leregas extraía su falo y sus testículos, adquiriendo, como en un remolino que se trueca en columna, de un solo ímpetu el reto de un tamaño excepcional. Toda la fila horizontal y el resto de los alumnos en los bancos, contemplaba por debajo de la mesa del profesor, aquel tenaz cirio dispuesto a romper su balano envolvente, con un casquete sanguíneo extremadamente pulimentado. (Lezama Lima 1996:201)

El personaje de *Oppiano Licario* incorpora en sí un ansia de atemporalidad demostrado en sus generales y excéntricos comportamientos (Salgado 2013:115). Licario representaría la “proyección y desiderátum del apetito cognoscitivo de Lezama” (Vitier 1997:677). Acaba convirtiéndose en el maestro de José Cemí, pero también representaría al propio Lezama de 1953. En el capítulo catorce, se hace visible de manera prácticamente explícita la impronta autobiográfica del autor plasmado en la vida de Oppiano, ya sea tomado de manera irónica, con temor o con orgullo. Se lo puede interpretar como una respuesta de Lezama a su circunstancia histórica. Ya en “Orígenes”, Cintio Vitier analizaba y consideraba que en el entrecruzamiento entre biografía e historia que constituye el sustrato de todas las grandes novelas, la obra *Paradiso* se decidió en 1953, año en que se celebraba el centenario martiano y el asalto al cuartel Moncada. Lezama escribe por esos años sus textos más proféticos y los de mayor trascendencia biográfica.

Sin embargo, Salgado considera que la relación entre la vida personal de Lezama, la realidad social por la que atraviesa y la producción estética que él crea, está signada por la ironía. En un momento de fuerte tradición nacional y múltiples atentados insurreccionales contra el régimen, Lezama produce un autorretrato anti-heroico y anti-épico. E incluso su personaje más representativo autobiográficamente no participa del acontecer nacional a pesar de su gran capacidad cognoscitiva. Él confronta las dificultades vivenciales con la marginación debido a su excentricidad social. Una de las características que tiene dicho personaje radica en la utilización de la “logística del sobresalto”, la cadena infinita de asociaciones metafóricas que buscan la conformación de la imagen y atacan el uso de la racionalidad.

En cuanto a esto último, Ríos Ávila considera que en escritura lezamiana se pueden notar tintes de dificultad para seguir atentamente la lectura, pero ello no implica un accidente sino una estrategia para estimular la intelección del contenido. Según Ávila (2013) el no decir excede lo dicho: su escritura es un sistema contaminado con metáforas. Por lo tanto, los desvíos ortográficos, la puntuación inesperada, las erratas continuas, los falsos neologismos y las anomalías sintácticas, entre otras, son atacados por muchos críticos como simples equívocos y desaciertos. Sin embargo, se lo puede considerar como un juego de apropiaciones transculturales que lo ubican a Lezama en

el lugar del precursor de teorías sobre a intertextualidad y la interdiscursividad.⁴ A partir de esto, se considera a Lezama un escritor muy atento a los usos jocosos de la lengua (propios del barroco español), a una tradición que se menciona como “popular” y además a los usos del habla (Salto 2013). Muchos consideran que la escritura lezamiana transparenta la cálida reverberación del juego del habla. Estas consideraciones radican en la importancia de la imagen como prolongación del lenguaje escrito en descripciones del lenguaje oral. Incluso se usaría sutilmente el humor mediante el frecuente uso de apodos, la hiperbolización y las acotaciones irónicas y burlonas.

Uno de los mayores defensores de la poética lezamiana fue Julio Cortázar, quien publica en 1966 una de las reflexiones más asombrosas sobre *Paradiso*. Su objetivo es romper con la ignorancia en que ha caído la obra a partir de malentendidos latinoamericanos. Para gozar de su lectura se debe gozar de las dificultades mismas, no encerrarse en un hermetismo estructuralista en sí mismo, sino dar cuenta de la formalidad con que ese hermetismo es representado por medio del barroquismo con el fin de ser perfectamente entendido por los demás. Es decir, todos los lectores adoptan una obra mientras esta se regula por los principios básicos del género al cual pertenece, pero *Paradiso* no puede definirse simplemente como novela, poema, antropología o producción folclórica porque es todos y ninguno, de manera completa, a la vez. Dice Cortázar que “A Lezama hay que leerlo con una entrega previa al *fatum*, así como subimos al avión sin preguntar por el color de ojos o el estado del hígado del piloto” (1996 143). Al mismo tiempo, otra de las complicaciones que atraviesa la aceptación de su obra surge por las incoherencias, incorrecciones formales y la insólita ingenuidad: Lezama es “el Adán previo a la culpa” (1966 140). El escritor europeo carga con siglos de tradición a sus espaldas, pero Lezama actúa mediante propia libertad con su pensamiento libre y en su condición de insular sin ninguna tradición a la cual responder. De esta manera, se lo consideraría como el inocente americano, “el buen salvaje que atesora los dijes sin sospechar que no valen nada o que ya no se estilan” (1966 141). Para leer a Lezama no hay que esperar nada determinado, no hay que exigir que se cumpla con moldes, hay que desprenderse de todas las tensiones y entregarse a la obra. Entregarse a los desvaríos de los personajes absolutos sin definiciones particulares, sin caracteres específicos. Entregarse a un mar de fantasías en las cuales ya no existe una diferencia ‘de fondo’ con la realidad.

6. Consideraciones generales

Podemos determinar que más allá de los cuestionamientos a los cuales fue sometido el autor, Lezama Lima encarna una de las figuras más representativas de la expresión propiamente latinoamericana. Él ha superado sus propias limitaciones: ser un escritor “latinoamericano”, “insular”, homosexual, profundamente católico y ha instaurado las bases por las cuales toda una región se define.

La actividad literaria de Lezama conforma una de las producciones más ricas en la historia de la literatura latinoamericana. La participación y creación de las revistas que encontramos en su obra dan cuenta del compromiso social que poseía el autor. Las relaciones entre la revista *Orígenes* y la revista *Sur*,⁵ ampliamente trabajadas por la crítica literaria, ofrecen un panorama sobre la

⁴ Retomando la noción de Transculturación entendemos que expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana “aculturation”, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturación”, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación”. En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos.

⁵ Revista literaria argentina fundada en 1931, por Victoria Ocampo. *Sur* nucleó escritores argentinos como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y extranjeros como Pedro Henríquez Ureña, José Ortega y Gasset, Virgilio Piñera, entre otros.

conciencia que poseía Lezama para pensar las producciones que se realizaban en Latinoamérica, en tanto que comportan un modo de pensarse y situarse desde la unidad latinoamericana. Lezama reflexionó hondamente sobre la condición del sujeto latinoamericano situándose históricamente en las problemáticas de su tiempo, a partir de la problematización de América como un producto híbrido del coloniaje.

La poética de Lezama comporta uno de los aportes más significativos a las teorías culturales desde un enfoque literario. Lezama envuelve a su mundo en fantasía pero reflexiona sobre la realidad misma, José Cemí es él y es cada uno de esos sujetos rebeldes que buscan tensionar su mundo. No para disfrazarlo y apartarse de él, sino para hacerlo propio y ser parte de esa realidad común en América.

Bibliografía:

Antelo, Raúl. (s/d). “El realismo y su sombra” [doc]. Fecha de consulta: 23/06/2015. URL: <https://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/el-realismo-y-su-sombra3.pdf>

Arcos, Jorge Luis. “Para una relectura de OPPIANO LICARIO”. En Teresa Basile y Nancy Calomarde (compiladores). En *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.

Artes poéticas. *Conversaciones con José Lezama Lima*. Fecha de consulta: 23/06/2015. URL: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1544/conversaciones-con-jose-lezama-lima>

Basile, Teresa; Calomarde, Nancy (compiladores). “José Lezama Lima. De las coordenadas a las sucesivas”. En *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.

Bejel, Emilio. (1971). “Lezama: un sistema poético para un mundo prosaico”, en *Interrogando a Lezama Lima. Revista Casa*. Fecha de consulta: 25/05/2015. URL: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/261/lezama.pdf>

_____ (1994). *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Huerga y Fierro, España.

Calomarde, Nancy. (2009). *Literatura latinoamericana II*, notas de clase inéditas, Universidad Nacional de Córdoba.

Camacho-Gingerich, Alina. (1985). “Los parámetros del sistema poético lezamiano”, Pittsburg, Revista Iberoamericana, vol II, 130-131.

Cortázar, Julio. “Para llegar a Lezama Lima”. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1966.

Lezama Lima, José. (1969). “La expresión americana”, Chile, Editorial Universitaria, S.A.

_____ (1996). *Paradiso*, España, Fondo de cultura económica.

Mataix, Remedios. (2000. a). “De la revolución vanguardista al estallido de la revolución. Notas sobre poesía y política entre 1930 y 1959”. Fecha de consulta: 26/05/2015. URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=316074>

_____ (2000.b). *Para una teoría de la cultura. La expresión americana de José Lezama Lima*, Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre.

Ortiz, Fernando. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Cuba, Biblioteca Ayacucho.

Ríos Ávila, Rubén. (2013). “Perlongher pasea por el parque Lezama”. En Teresa Basile y Nancy Calomarde (compiladores). *En Lezama Lima: Orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. (1980). *El Paradiso de Lezama Lima: Elucidación crítica*, Madrid, Insula.

Salgado, Cesar A. (2013). “Lezama Lima y el Moncada: figuraciones de la insurgencia en Oppiano Licario y la exégesis vitierana”. *En Lezama Lima: Orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor.

Salto, Graciela. (2013). “La urdimbre del lenguaje cotidiano: intersecciones críticas sobre José Lezama Lima”, en *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor.

Silva, María Guadalupe. (2008). *Del cuerpo a la palabra: acerca de la homosexualidad en Paradiso*, Buenos Aires, Cuadernos Americanos, núm. 125, 143-162.

Vitier, Cintio. (1997). *José Lezama Lima: Paradiso*, Madrid, Alca XX, Universidad de Costa Rica.

CUERPOS AL LÍMITE: BREVE RESEÑA DE TEXTOS CRÍTICOS SOBRE LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA

Mariana Valdez



Este capítulo está dedicado a la sistematización crítica de la bibliografía propuesta en el programa de la materia para abordar la obra de Virgilio Piñera (Cárdenas 1912- La Habana 1979), así como también bibliografía ampliatoria,¹ centrada sobre todo en su narrativa. En esta reseña sugeriremos líneas de lectura que propone la cátedra y plantaremos otros posibles ejes de aproximación a la obra del autor cubano. Con ello no pretendemos agotar las lecturas posibles, sino esbozar un mapa que acompañe el recorrido que emprenderemos por su cuentística, principalmente a partir de los ejes de cuerpo y carnalidad, marginalidad y neo-barroquismo.

Para empezar a sistematizar la obra de Virgilio Piñera es necesario tener en cuenta su marginalidad en el campo literario cubano de su momento. Aspectos centrales de su obra (que presentaremos más adelante) nos permitirían hablar de una *poética de la disconformidad*, a partir de elementos posvanguardistas que marcan diferencias y transgreden los cánones, la tradición pasada y contemporánea. La marginalidad y el desplazamiento son fundamentales en su obra (cf. Goldman 2003). Al respecto, en el prólogo a *Cuentos completos*, su amigo Antón Arrufat comparte la siguiente reflexión:

Antes de sentarme a escribir estas páginas, una palabra me daba vueltas. Caminando por mi casa me la repetí varias veces, hasta sentir en la boca su sabor amargo. La busqué en los diccionarios que tengo a mano [...]. Aparecían las palabras *marginal*, *marginado*, pero faltaba el significado con que solemos usarlas en la sociedad actual. (Arrufat 11)

¹ Para tener un panorama más completo del estado de la crítica sobre la obra de Piñera, consultar García Chichester (1992).

Por su parte, José Rodríguez Feo ve un “lúcido e implacable desenmascaramiento de los falsos valores morales imperantes en la república neo-colonial en la raíz de todo lo que escribió” Piñera (1999 110).

Entonces, inevitablemente nos sobrevuela una inquietud que parece traducirse en una pregunta, en un detonador: ¿Virgilio Piñera, un autor marginal o marginado?

1. Breve cronología: un recorrido editorial marcado por migrancias

En la década del 30, Piñera se traslada a la capital, importante centro cultural, donde estudia Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. En este periodo comienza a participar con José Lezama Lima en la revista que éste funda, *Espuela de plata* (1939-1941). En 1941 publicó su primer poemario, *Las furias*, y ese mismo año escribió también la que es quizá su obra teatral más importante, *Electra Garrigó*, que se estrenó ocho años después en La Habana. Para críticos como Rine Leal y Raquel Carrió, esta obra significó el comienzo del teatro cubano moderno. En 1942 fundó y dirigió la efímera revista *Poeta* (1942-1943). Ese fue un año clave, ya que publicó el extenso poema *La isla en peso*, que provocó una polémica con críticos como Cintio Vitier.² Con respecto a su cuentística, comenta Rodríguez Feo:

En 1942 nos había sorprendido a todos con la aparición de su primer cuento “El conflicto”, donde revela sus reflexiones sobre el tiempo y la condición humana que constituyen la médula de su pensamiento, y pone de manifiesto esa manera suya tan insólita y desconcertante de narrar hechos que parecen transcurrir en un mundo regido por la insensatez y la demencia. (1999 109)

En este tiempo, Piñera comienza a participar de una de las revistas más importantes de la cultura cubana, *Orígenes*. Refiere Rodríguez Feo: “Cuando Lezama Lima y yo fundamos la revista *Orígenes* (1944-1953), lo invitamos a colaborar, aceptó, pero siempre se mantuvo al margen de los poetas jóvenes que más tarde constituirían el llamado grupo Orígenes” (1990 108). Publicó poesías y su importante ensayo, “El secreto de Kafka” (como respuesta dentro de la polémica con Vitier), en el cual postula la autonomía del literato.

Entre 1946 y 1958 se radica en Buenos Aires, donde trabajó como funcionario del consulado cubano, como corrector y como traductor. En este periodo Piñera colaboró con la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, sobre lo cual se hablará más adelante. Con respecto a la marginalidad de Piñera en el campo literario cubano, Rodríguez Feo comenta: “Aunque Piñera era por entonces un desconocido en su país –sus libros apenas eran leídos fuera de un pequeño grupo de amigos y admiradores– en Buenos Aires pronto se granjeó la admiración, entre otros, de escritores como Jorge Luis Borges, José Bianco, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Miguel Ángel Asturias y el polaco Witold Gombrowicz, cuya novela *Ferdydurke* tradujo” (108).

Sus relatos aparecieron en *Cuentos fríos* (1956), *Un fogonazo* (1967) y *Muecas para escribientes* (1968). Sus obras de teatro más conocidas son *Electra Carrigó* (1941), *El filántropo* (1960) y *Dos viejos pánicos*, que obtuvo el premio Casa de las Américas en 1968. Su primera novela es *La carne de René* (1952), publicada por editorial Losada de Buenos Aires, a la cual siguieron *Pequeñas maniobras* (1963), *Presiones y diamantes* (1966) y *El que vino a*

² Para entrar en la polémica, se sugiere consultar Jambrina, Jesús (2000) “Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera”, en *Revista Iberoamericana*, LXXV, 226, enero-marzo: 95-105. Para leer a Vitier: Vitier, Cintio (1945) “Virgilio Piñera. Poesía y prosa. La Habana, 1944”, en *Orígenes*, 5: 47-50; (1958) *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Villa Clara; *ídem.* (2001) *Crítica 2*, Editorial Letras Cubanas, La Habana. Por su parte, Riné Leal (2002) y Diana Álvarez Amell (1999) critican las ideas de Vitier acerca del nihilismo en la obra de Piñera.

salvarme (1970). Obras de publicación póstuma fueron el ensayo *En el país del arte*, su *Teatro inédito* y compendios epistolares.

2. Su narrativa

Para caracterizar la narrativa de Piñera,³ es fundamental referirse al trabajo de José Rodríguez Feo. Este crítico, traductor, ensayista y editor de revistas emblemáticas de la cultura cubana como *Orígenes* y *Ciclón* (de las cuales participó Virgilio Piñera, como diremos más adelante) se ocupa de estudiar los cuentos de Piñera. En “Virgilio Piñera, cuentista” (1999), Rodríguez Feo emplea su categoría de *letravisión*:

Para mí, ‘La caída’ es un ejemplo de lo que he llamado letravisión, una forma de sentir y entrever las cosas y los sentimientos que no tiene antecedente alguno en nuestra literatura. Letravisión es la representación en imágenes visuales, de un estado subjetivo. (110)

Continúa: “El que lee, ve con los ojos; pero a la vez con las palabras. En la letravisión se detalla lo que veríamos de estar cayendo nosotros, pero de una manera tan objetiva, casi abstracta, que nos parece ver la escena en una pantalla de cine” (111). Estos procedimientos se relacionan con su poética de la frialdad, que se presentará más adelante. De este modo: “Las palabras ejercen tal fascinación sobre el lector que éste se estremece por lo que está mirando cuando en realidad, debido al distanciamiento que logra el estilo de narrar, debería dejarlo frío” (111). Al mismo tiempo, en esta narrativa “rara vez advertimos [...] el paisaje, alusión alguna a un lugar o tiempo determinado, descripción física de los personajes o análisis de sus motivaciones psicológicas” (113).

A partir de la cita de Piñera, que declara: “Soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco” (Piñera 1960 8),⁴ Rodríguez Feo concluye que “hacer más seria la seriedad utilizando estos tres elementos es, sin duda, uno de sus métodos predilectos para despojar de solemnidad la tragedia que viven sus antihéroes” (Rodríguez Feo 1999 112). La resistencia que opera Piñera resulta interesante, ya que “contribuye a romper la tensión dramática, a aliviar el ambiente asfixiante en que se hallan inmersas sus desvalidas criaturas descritas siempre en un lenguaje que nunca se entenece” (112-113).

En otro texto, publicado en *Ciclón*, Rodríguez Feo (1953) analiza *La carne de René* e identifica aspectos centrales de la narrativa piñeriana, que son sus tensiones con el realismo y el fantástico, lo humorístico y los efectos de lectura, de lo cual concluye que “el estremecimiento del horror y el reconocimiento de lo humano lo verificamos cuando creemos que ya la trama ha tomado un camino puramente inverosímil” (43).

3. Carnalidad, corporalidad, cuerpo y texto

Un tópico central que atraviesa la obra de Piñera es la carnalidad: el cuerpo, la literatura y la política en estrecho vínculo. Por su peso, la crítica le ha dedicado numerosos estudios. Desde su novela *La carne de René* (1952) hasta cuentos como “La carne”, nos enfrentamos con una carnalidad descarnada, el canibalismo, la mutilación, la autofagia. Rodríguez Feo, al analizar la cuentística de

³ Para acceder a un análisis y una cronología de la cuentística de Piñera, se recomienda consultar Rodríguez Feo (1990) y Calomarde (2010a 226-239). También se recomienda consultar la obra de Anderson (2006), que analiza la narrativa de Piñera vinculando su vida y su obra.

⁴ Sobre el absurdo en la obra de Piñera, consultar Leal (2002) y el artículo “Virgilio Piñera and the Short store of the Absurd” de Read G. Gilgen (1980).

Piñera, identifica que “El hambre como la carencia de belleza, amor y ternura son temas frecuentes en su narrativa y en el resto de su obra” (1990 108).

Juan Carlos Quintero Herencia, en su estudio *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo* (2002), define la obra de Piñera como *carnal*, y considera que el cuerpo (entendido como espacio de cruces, tensiones e intertextos) es una constante en la literatura cubana, desde autores como Martí, Lezama Lima, Guillén, Carpentier, Cabrera Infante, Arenas, Sarduy y Piñera, en cuya obra la carnalidad es central y está tematizada. La carne se vuelve un eje alrededor del cual gravitan sus producciones, configurando una “imagen instantánea y fugada de posibles relatos de identidad que es transitada por fuerzas, trasposos y cuerpos en vías de expulsión”; la carne “es el tránsito de una identidad, de una presencia en consumición, de una presencia hacia su inminente re-elaboración o deshecho” (Quintero Herencia 2002 2).

En su análisis sobre *La carne de René*, Ana Eichenbronner (2010) afirma que Piñera “Utiliza palabras que son cortes, heridas cuidadosamente pensadas, gesto a partir del cual Piñera fractura y refunda la literatura nacional”, y remarca la importancia del cuerpo como eje articulador de toda la obra del autor:

En la narrativa de Piñera el discurso se articula alrededor del cuerpo. Hay una obsesión por la carne, que se presenta al mismo tiempo como objeto de repulsión y de deseo, generando tensiones y contrastes que ligan en un solo corpus toda su obra literaria. (1)

Observa aquí un doble movimiento, paradójal: por un lado, “la carne –como organismo vivo al fin– representa la incertidumbre de su transformación, de su eventual desaparición”; por otro, “escribirla, inscribirla, es reproducir su mismicidad y alejamiento. La estrategia narrativa de Piñera consiste en extrañar la carne, tornarla otra, exterior al yo” (1).

Eichenbronner destaca esa tensión que tiene lugar en la carne, el conflicto inscripto en los cuerpos, en tanto “zona de saberes y desconocimientos, como una pieza de cacería que siempre escapa”, de deseos en constante disputa. Sobre esto, Piñera escribe en su ensayo “Discurso a mi cuerpo” (1990): “Tú sabes de estas largas persecuciones; en verdad el discurso de mis años ha resultado ser una persecución estremecida de ti, cuerpo que escapabas siempre a este momento supremo”. En la novela que estudia, Eichenbronner observa que “La carne es el territorio donde se verifican los intentos de formar a René. Y es también el lugar de conflicto, de pugna donde se articulan dos deseos institucionales que luchan por inscribir sus sentidos” (2010 2). La autora concluye que en la novela hay una omnipresencia de la carne, que invade y sofoca la totalidad de la novela, incluidos los paratextos. Finalmente, “cuerpo y carne fundamentan la narración de la novela, son lugar, tema y forma” (4).

Críticos como Antón Arrufat (2002) y Alberto Albreu (2002) afirman que esta novela narra el proceso de iniciación de René en el conocimiento de su propio cuerpo, siendo éste a su vez materia e instrumento vivo por medio del cual acceder al conocimiento del mundo, de lo exterior. Por su parte, Françoise Moulin Civil (1999) identifica una *exhibición anatómica*, que da cuerpo a toda la obra de Piñera, que “explota hasta los límites el polisemantismo y el polisimbolismo del término ‘carne’: carne de res y carne humana, carne como metonimia del cuerpo y metáfora del dolor o del placer”.

3. 1. Cuerpos asediados

La mutilación y el cercenamiento son recurrentes en la obra piñeriana. Al respecto, José Bianco escribe: “Metáforas de su aversión al cuerpo, o de su amor contrariado, son las ingeniosas y burlonas mutilaciones a que lo somete en sus relatos, las antropofagias individuales o recíprocas” (1970 186).

En “Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera”, Dara Goldman (2003) caracteriza la obra de Piñera como alarmante y provocadora, la cual constantemente rechaza los totalitarismos. Así, cuestionando sus límites ideológicos, Piñera construye una posición *radicalmente contrahegemónica*. En esta poética de la resistencia, la corporalidad es un constituyente clave de las subjetividades: la carne, el cuerpo, el deseo y la sexualidad articulan “una resistencia ante cualquier sistema normativo que demarca los límites de la carne y que define el deseo de acuerdo con estos límites absolutos y universales” (Goldman 2003 1004).

En su obra vemos cuerpos sometidos a procesos constantes de asedio: “es mediante la repetida representación de cuerpos asediados que se vislumbra la posicionalidad de la voz poética piñeriana” (1002). Esta es la tesis de Goldman, que afirma que “la subjetividad es determinada por la negociación constante de los límites. Los personajes se definen por medio de las luchas para preservar o alterar los límites que los circunscriben” (1003). Este concepto de *límite* es muy importante, entendiendo que

el límite que define al sujeto no se construye entre un yo físico y el otro. La dinámica se articula, en cambio, en términos de la contención de una entidad específica y su relación con los elementos externos que la rodean. (1004)

Goldman analiza el cuento “El muñeco” y observa que “la reproducción de un cuerpo [una especie de doble] presenta la oportunidad de resolver el conflicto entre el deseo de proteger el yo corporal de amenazas externas” a la vez que “subraya también la necesidad del cuerpo de vencer las limitaciones propias de su represión en el otro” (1009). La autora concluye que Piñera elabora una *poética de la resistencia corporal* a partir de un cuestionamiento de los límites impuestos por los sistemas de conocimiento y de poder a partir de sus cuerpos asediados:

Dadas las diversas construcciones de los “cuerpos” asediados –individuales, colectivos e insulares– en la escritura de Piñera, la lucha entre el interior y el exterior genera la subjetividad. Esto es, la yuxtaposición de fuerzas opuestas que ofrece, respectivamente, la protección o la expansión, se articula en términos de los límites de un cuerpo individual de manera tal que tanto la identidad nacional como la subjetividad se construyen a través de un conflicto sostenido entre lo interno y lo externo. (1014)

4. Poética de la frialdad

Críticos como Teresa Cristófani Barreto (1995, 1996a, 1996b, 1999), Daniel Balderston (1996) y Fernando Valerio-Holguín (1997, 2002) consideran que en la escritura de Piñera podría identificarse una “cualidad fría”, que configura lo que ellos llaman *poética de la frialdad*.

A Daniel Balderston le “interesa estudiar la presencia del frío en la propia narración”. Para ello toma de Deleuze la idea de que “la frialdad de la narrativa [...] es una frialdad que penetra y envuelve a los personajes y que interrumpe o dilata el tiempo narrativo” (1996 88). Balderston analiza estos aspectos particularmente en el cuento “El caso Acteón”, en el cual

El narrador le abre los botones de la camisa y hunde las uñas en la carne del otro, acción que éste le hace a él simultáneamente. Lo que sigue es un gradual despedazamiento mutuo, acompañado por la narración fría por parte del narrador, por un lado, y del discurso fríamente analítico del señor del sombrero amarillo, por otro. Sin embargo, lo que trasluce a través de la frialdad analítica de los dos es una especie de acaloramiento discursivo [...] en que el narrador lo cita al otro y comenta entre paréntesis. (90-91)

El autor concluye que no se puede distinguir uno del otro, ni víctima de victimario, ni el placer del dolor, ni la palabra de la acción, advirtiendo que

Lo que caracteriza los primeros cuentos de Piñera (y es también un elemento importantísimo de sus cuentos póstumos) es precisamente esa mezcla de amor y aversión por el cuerpo humano, esa presencia simultánea del placer y del dolor, que llamamos lo grotesco. (91)⁵

Piñera, en el Prólogo de *Cuentos fríos* (1956), nos dice:

Como la época es de temperaturas muy altas, creo que no vendrán mal estos *Cuentos fríos*. El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo se ha creado. Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos.

Cristófani Barreto, autora que trabajó mucho la frialdad en la obra piñeriana, analiza a partir de este prólogo que “los cuentos de Piñera, bien mirados, son fríos no solamente porque, como quiere su autor, ‘se limitan a exponer los puros hechos’”, sino que “Son fríos porque se han enfriado, porque se rehúsan a probar nuevamente el erotismo retórico, en la acepción que Severo Sarduy da al término, porque han conquistado la denotación” (1999). Por medio de esta frialdad, la ficción se erige a partir de la negación o la invisibilización de los elementos que la conforman, produciendo el efecto de una narración pura, como maquinaria autónoma.

Goldman (2003) retoma de Cristófani Barreto la idea de que “En *Cuentos fríos*, Piñera no sólo explora las dicotomías irreconciliables: como arguye Teresa Cristófani Barreto, a menudo las historias se reducen a la oposición fundamental de dos elementos” (1009). Se evidencia una conexión significativa en las imágenes de consumo y el autoconsumo narrativo, mediante el cual los textos se reducen a elementos individuales tales como la descripción, la acción o los personajes: “Esta reducción de los individuos a sus características esenciales se podría ver como la poética del cuento. Es decir, ‘La caída’ representaría un sistema narrativo en donde se eliminan todos los excesos y la escritura se reduce a los aspectos fundamentales” (1009).

Nancy Calomarde (2010a) retoma la idea de “escritura autoconsumida”, que “problematiza la posibilidad de representación del mundo por medio de la literatura, razón por la cual niega los modelos pretéritos y contemporáneos y figurativiza un relato sin categorías”, dando lugar a un narrador estéril, “autoconsumido en la pura carnalidad de una escritura que provoca el efecto de hacerse a sí misma y que en tal sentido descentra la conciencia narrativa como materia prima del relato” (211). Este narrador estéril, en cuentos como “La carne” o “La caída”, deja lugar a la “supremacía de lo fáctico” (246), a la “pura inmediatez y al devenir sin teleología” (247).

5. Ficción y autonomía: intrascendentalismo

Con respecto a la narrativa vanguardista de Piñera y su ruptura con el realismo, podemos decir que su ficción muestra una construcción rigurosa en sus elementos, al modo de una *ficción autosuficiente* de influencias borgeanas (como vemos en la indefinición entre realidad/ficción, vida/muerte en, por ejemplo, el cuento “En el insomnio”).⁶ Sus textos parecen narrarse a sí mismos,

⁵ Para introducirse en el análisis sobre lo grotesco en la obra de Piñera consultar, entre otros, el trabajo de Daniel Balderston (1987) “Lo grotesco en Piñera: una lectura de *El álbum*”, en *Texto crítico*, 34-35, 174-178.

⁶ Para profundizar, véase Calomarde (2009, 2010a) y Fonet, Jorge (1999) “Lecturas cubanas de Borges”, ponencia leída en el Congreso *Borges, diálogo con las letras americanas*, Buenos Aires.

como un *artefacto* (en el sentido que le dan Bioy y Borges) que va desentendiéndose de cualquier narrador omnisciente, erigiendo narradores personajes que niegan toda aspiración realista.

Calomarde (2010a) sostiene que la escritura de Piñera busca “enfocar el acto creador como un espacio estrictamente literario, es decir, con el único propósito de escribir y escribir-se, lo que denomina el campo de una expresión nueva” (178). Su autonomía radica en volverse “un puro ejercicio de la invención liberada de predeterminaciones morales o religiosas” (178) y “liberar al lector de los condicionamientos de la hermeneusis historiográfica y literaria” (180). Pero sus lecturas existencialistas (con respecto a lo efímero del acto creador) lo distancian de la visión radical de la autonomía sostenida por la Borges y la constelación Borges. Calomarde afirma que “La libertad, para Piñera, se logra luego de provocar la expulsión, por la vía terapéutica de la ficción narrativa, de ese fondo trágico de la existencia humana” (183). En este entramado, elementos como el tema, el narrador, los personajes y la acción se eliden, produciendo el efecto de que la ficción se produce por sí sola, como pura ficción que deviene maquinaria intrascendente (238).

Sobre la ruptura con el realismo que opera Piñera, Calomarde afirma que la categoría de verosimilitud se diluye: “el relato no provee la verosimilitud, sino la inverosimilitud, el efecto de hacer increíble su propia escritura a partir de personajes convertidos en objetos y en objetos deconstruidos” (238). Y agrega:

El miedo, la angustia, el espanto del cuerpo y la pura carnalidad de muchos de sus escritos, los escudos, la fragmentación metonímica de sus personajes, la desarticulación y transferencia de funciones específicas –antropomorfización, animización, animalización, etc.–, desordenados en discursos que hacen ostensible la labor del narrador y la credulidad del lector intentan desembozadamente asesinar el otro mito literario: el de la verosimilitud como atributo central del relato moderno. (2009 21)

La angustia es un tema recurrente en su poesía. Su visión intrascendentalista de la isla, a punto de ser tragada por el mar, destruye la imagen mítica y trascendental de Cuba, la representación paradisíaca del Caribe (nuevamente disputando con Lezama), ambos espacios condenados a la soledad, confinados por el agua. En su poema “La isla en peso” (1942), Cuba es un espacio histórico-político donde, al decir de Alberto Abreu, “El lugar del hablante es el borde; la abyección, el caos, el carnaval, lo antillano; la insurgencia, que todo lo disloca y subvierte” (Abreu 2012 8).⁷

Al respecto, Cristina Pérez Múgica ve en la cuentística de Piñera una “retórica que obvia el binomio alma-cuerpo, erigiendo este último en instrumento de libertad o resistencia a la alienación” (2011 343). Y nos animamos a decir que, desde la visión de Piñera de la pura carnalidad de la existencia humana, somos pura intrascendencia. La carne es un elemento a partir del cual Piñera esgrime su intrascendentalismo, frente a la tradición origenista que imperaba en el sistema literario cubano.

5. Barroquismo y neo-barroco

José Bianco (1970), cuando hace su lectura de *La carne de René*, inscribe a Piñera en el canon del barroco:⁸ afirma que no es menos barroco que Alejo Carpentier ni que Lezama Lima, lo cual

⁷ Para ver la relación entre insularidad, identidad nacional y poética, consultar Abreu (2002, 2012), entre otros. Para ver sus implicancias en términos de dicotomía interior/exterior, consultar Goldman (2003) y Álvarez Amell (2002).

⁸ Para barroco literario y neobarroco, consultar Calabrese (1987); Chiampi, Irlemar (2000) *Barroco y modernidad*, México: FCE; Deleuze, Gilles (1989) *Pliegues. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Paidós; Moraña, Mabel. “Barroco, Neobarroco, Ultrabarroco”. En *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana, 2010; Sarduy, Severo. “El Barroco y el Neobarroco”. En Fernández Moreno, César (comp.), *América Latina en su*

implica una legitimación dentro del campo literario, en los cruces argentino-cubanos y latinoamericanos. Para Bianco, su barroquismo no está definido por su lenguaje ni por su estilo, sino por su actitud y sus acciones, como también por la presencia de visiones goyescas o quevedianas: “mujeres que no pueden besarse porque antes se comieron los labios, hombres que se prestan a devorarse entre sí, [...] o que no vacilan en saltarse los ojos para evitar la perniciosa seducción de una cara” (1970 8). Ve en Piñera el consabido desengaño barroco ante el destino humano: “Escritor barroco, lo manifiesta intelectualmente. Al absurdo del mundo responde con el humorismo” (10).⁹ Sus personajes, marginados sociales, desposeídos y despojados del mundo, “Observan con malicia el mundo en que viven –un escenario escueto, un poco desmantelado–. Y no se dejan engañar por su apariencia tranquilizadora” (8).

Para Bianco, la ficción barroca de Piñera estaría marcada por su singularidad, por la *contralógica del absurdo* (al decir de Calomarde 2010a), por su incompreensión mutua con el mundo, por el despojo y la antropofagia. No se busca una verosimilización, sino una forma particular de ficcionalización: “Detrás de sus fábulas irreverentes o lastimeras, percibimos el miedo, el asombro, la curiosidad, la fascinación que le causan las desventuras humanas” (Bianco 1970 9). Para Bianco, de esta forma el barroquismo de Piñera funciona en los márgenes del sistema literario, tensando sus límites y socavando sus fronteras, a partir del humor, la caricatura y la intelectualización.¹⁰

En “Piñera y el neo-barroco”, Dolores Koch (1984) caracteriza al Neobarroco como un barroco que carece de fundamento moral, que busca su propia voz en América. Es una expresión mestiza, compleja, americana por excelencia. Su principal característica es la intertextualidad, y su lenguaje es dislocado, alienado, provoca un desacuerdo entre palabra y objeto, se desprende del referente. En extremo, su consecuencia es la parodia. En este entramado, Koch toma de Sarduy la idea de la elipsis (uno de los elementos claves del barroco, desde Góngora) como “símbolo de una época que destaca la importancia de alejarse del centro, o mejor dicho, de gravitar a su alrededor a cierta distancia” (1984 82). De esta forma, “este desgarramiento del centro, produce una apertura y diseminación con las que un buen número de escritores cubanos de nuestros días se identifican” (83).

El hecho de que Cuba haya sido la última colonia española en América en independizarse, dificultó alcanzar la independencia cultural. En este proceso, van surgiendo distintas propuestas: Carpentier, iniciador del Neobarroco, rechaza el criollismo; también rompe con él y con el localismo el grupo Orígenes (encabezado por Lezama). Y, para Koch, Piñera fue un “origenista indiscutible aun en su desacato”, que “produjo un neo-barroquismo degradado que llegó a lo grotesco y al absurdo” (1984 83). En su desmesura, el desengaño barroco se burla de sí mismo, y muestra las paradojas de la condición humana.

La autora ve en “El alegato contra la bañadera desempotrada” de Piñera (1962) una crítica a ese estilo literario al que identificaba como una “construcción desmesurada de complicación gratuita” (Koch 1984 85) a partir de la acumulación de adornos y tradiciones anquilosadas, ese monstruo llamado *barroco* por su ornamentación excesiva.

Koch advierte que Piñera, mientras rechaza la retórica decadente, la “literatura de Babel” que nunca se acerca a la realidad (que entiende como un símbolo frío y desesperado del raciocinio), al mismo tiempo se convierte en lo que niega:

aunque Piñera hubiese rechazado abiertamente la poética del grupo Orígenes en favor de un estilo más descarnado y hasta grotesco llegando a ser uno de los primeros

literatura, México, FCE, 1972; Sarduy, Severo (1977) *Ensayos generales sobre el barroco*, Barcelona: FCE; entre otros.

⁹ En esta misma línea se ubican las críticas de Mónica Bernabé en “El cielo del paladar” (2001), que retoma el concepto de “actitud barroca” utilizado por Leo Spitzer.

¹⁰ Nancy Clomarde analiza cómo Bianco lee e interpreta a Piñera como un “barroco a la argentina”, en Calomarde (2010b).

representantes de la literatura del absurdo en Hispanoamérica, sigue siendo, irremediablemente, un verdadero origenista. (Koch 1984 86)

Koch concluye que “en esa búsqueda de una visión inocente de un mundo inédito, sin acumulación de tradiciones y prejuicios, Virgilio Piñera viene a desembocar, por vías diferentes, al mismo mar origenista”, por lo cual “su alegato no es más, en su propia estructura y artificio, que la ejemplarización de un arabesco barroco que *es lo que niega*” (86).

6. Tensiones: “entre el canon del sur y la herencia origenista”¹¹

En *El diálogo oblicuo*, Nancy Calomarde (2010a) aborda “esa zona intertextual, regional y dinámica” trazada por “préstamos, contactos, tránsitos, contaminaciones” (157), que tuvo lugar entre dos de las revistas más importantes en el campo de la producción literaria latinoamericana del siglo XX: *Sur* (1931-1979, Argentina) y *Orígenes* (1944-1956, Cuba). Uno de los grandes mediadores entre ambas fue Virgilio Piñera, y de esta forma lo analiza Calomarde. En un comienzo, surge la pregunta por la “nacionalidad” de la producción de Piñera, a partir de su intertextualidad argentino-cubana que nos remite a las permeabilidades y periferias de estos dos campos literarios, en los dos extremos del puerto y de la isla.

Calomarde entiende que “el exilio porteño” de Piñera “es también una respuesta estética y vital a su tránsito literario” (159). Los cuentos de Piñera fueron publicados en Argentina, primero¹² en la revista *Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges, y luego en *Sur*, como también su primer volumen, *Cuentos fríos*. Es notable el hecho de que ninguno de sus cuentos haya sido aceptado para ser publicado en la revista *Orígenes*, de cuyo equipo formaba parte, lo cual para la autora “hace visible cierta dificultad para leerla dentro del corpus” (161) cubano, fuertemente marcado por la herencia origenista y su visión teleológica:

Piñera desplaza radicalmente la escritura teleológica, se transforma en “narrativa narradora”, en escritura de sí mismo, en la medida en que diseña su lugar al margen no de la discusión sobre el sujeto nacional, sino de los términos de su enunciación. [...] sustituye la propedéutica por una escritura ensimismada en lo literario, exploradora de los modos en que la palabra se hace cargo de otra zona [...]. (163)

“La escritura cuentística de Piñera desborda aquel centro, desnacionalizando su texto, resemantizando una periferia que le permite operar una escritura fronteriza en la isla, pero también en la capital porteña” (162), lo cual lleva a Calomarde a considerar que la narración piñeriana surge en el diálogo con escritores argentinos. Aun así, es interesante notar que “La palabra de Piñera desborda ambos márgenes, su cuentística [...] no alcanza a ser subsumida en la maquinaria lectora de *Sur*” (178): “Se aleja del idealismo origenista, se aleja del mero juego experimental del sistema argentino y se ubica a medio camino entre ambos: el de la frígida acción del sujeto, donde la literatura ‘se hace’ a sí misma” (183).

Calomarde concluye que

La escritura de Piñera, entonces, incluida y excluida de sus dos referentes principales (*Sur* y *Orígenes*) pone en escena las “zonas de desecho” de los dos programas [...] Asediar el desborde, perseguir lo excluido, seducir, exceder y abdicar de los modelos

¹¹ Véase Calomarde, Nancy (2009) “Piñera: entre el canon del sur y la herencia origenista”, en *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*, Córdoba: CIFFyH. [pdf]

¹² El primer cuento de Piñera publicado en *Anales* fue “En el insomnio” (1946).

constituye la forma de su ética literaria en tanto epopeya de un autor en las fronteras de la literatura y de la vida, la ínsula y el continente, la ficción, la poética y el drama, [...] en el menos lezamiano de una generación lezamiana, en la reescritura menos borgeana de la fijación borgeana. (250)

Retomamos la pregunta que hiciéramos al comienzo y la ampliamos, la dejamos en suspenso: ¿Virgilio Piñera, un sujeto marginal por opción y, a la vez, un escritor marginado del canon, debido a que exhibe justamente lo que lo excluye?

6. 1. Tantalismo, antropofagia y autofagia

Piñera, como corresponsal de Orígenes escribe el artículo “Notas sobre la literatura argentina de hoy” (1947), en el cual identifica como tantálicos o caníbales a los escritores argentinos más notables. Calomarde (2010a) sostiene que “La figura de Tántalo recorre, entonces, no solamente la lectura de Piñera sobre la literatura argentina, sino que constituye una matriz narrativa que se actualiza en los textos publicados en su periplo argentino” (243). El narrador de sus cuentos deconstruye y duplica ese accionar antropófago, desplazando al otro y fagocitándose a sí mismo, en tanto cuerpo-texto. La autofagia, representada en la mítica historia de Tántalo, implica una fuerte transgresión, marcada por la traición y el sacrificio humano.

Frente a esta tradición, “la narrativa de Piñera profundiza el acto de antropofagia, la descentra del eje yo-otro y desestabiliza también el gesto poscolonial de reapropiación y resignificación de las culturas dominantes” (243).¹³ En cambio, en Piñera no encontramos los elementos simbólicos y alegóricos del mito, sino que la enunciación ficcional se produce desde una desnuda corporalidad, y frente a estas tradiciones religadoras se erige la pura ficción piñeriana a partir de su pura carnalidad. Como afirma Arrufat, frente a la tradición origenista que busca aportar “el mito que nos falta” a partir de la Imago lezamiana, Piñera lanza su poética desnuda, fría, desposeída, sin atributos, una poética de la “desprovista corporeidad” (1999 60).

En cuentos como “La carne” y “El caso Acteón”, los engullidores son engullidos, son autocaníbales, se devoran entre sí y a sí mismos, a partir de sucesivas amputaciones y mutilaciones. Y estos aspectos tienen grandes implicancias culturales y políticas: “el acto de autocanibalizar-se desaloja al otro como contenido cultural y despoja al sujeto de la posibilidad de apertura seminal inscripta en el acto primario de comer lo otro” (Calomarde 2010a 247). En esta configuración, el otro se vuelve mero espectador mientras “El monstruo americano se devora a sí mismo, se amputa, se desfigura, no en el espejo del otro, sino en el Narciso anómalo de la autoconsumación” (248).

7. Brevísimas conclusiones

Virgilio Piñera se muestra como una figura compleja y problemática, que desborda los cánones, que juega en los límites y en las tensiones entre ellos. Transgresión, negación y ruptura configuran una posición de marginalidad desde la cual Piñera construye un lugar del decir, combativo, contra los centralismos y los totalitarismos. Sus divergencias con el sistema literario cubano imperante en su momento están marcadas principalmente por el intrascendentalismo y la pura carnalidad que exponen con pretendida frialdad sus cuentos. Y esto tiene graves consecuencias en el

¹³ Hay un largo recorrido crítico de trabajo sobre la *antropofagia* dentro de la cultura latinoamericana, desde el *arielismo* de Rodó (y su apropiación de la figura de Calibán), pasando por la resignificación de Oswald de Andrade, hasta la propuesta de Fernández Retamar y su *calibanismo* (Calibán como el sujeto rebelde latinoamericano, que se reapropia de las tradiciones y produce algo nuevo y propio), en *Calibán* (1971). Piñera participa dialoga y deconstruye estas tradiciones a partir de la *autofagia*.

canon continental, puesto que implica irremediablemente operar un quiebre con la tradición de la búsqueda del sujeto individual y propiamente latinoamericano, con su correspondiente literatura típica. La angustia, representada por “La isla en peso” –sitiada por el agua, abandonada, fea y miserable–, se va colando en cada rincón de su escritura, formando un tejido a partir de suturas. Márgenes, límites, heridas, cicatrices van conformando un cuerpo inexorablemente tensionado, que se vuelve contra sí para autoconsumirse, que se busca a sí mismo y se devora, con una doliente sonrisa sardónica que se burla de la trascendencia.

Bibliografía

- Abreu, Alberto. (2002). *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, Editorial Unión, La Habana.
- _____ (2012). “Virgilio Piñera: otra nación posible”, en *Afromodernidades*. Cuba, 22 de septiembre. Fecha de consulta: 05/06/2015. URL: <https://afromodernidades.files.wordpress.com>
- Álvarez Amell, Diana. (2002). *La carne: la política de la destrucción del cuerpo en la narrativa de Virgilio Piñera*, Elegante, La Habana.
- Arrufat, Antón. “Prólogo”. En Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- Balderston, Daniel. “Narración fría en los cuentos de Piñera”. En Jean Pierre Clément y Fernando Moreno (coordinadores) *En torno a la obra de Virgilio Piñera*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1996, 87-92.
- Bernabé, Mónica, Antonio José Ponte y Marcela Zanin. (2001). *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires.
- Bianco, José. “Piñera, narrador”. En Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- Calabrese, Omar. “Detalle y fragmento”. En *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999, 84-105.
- Calomarde, Nancy. (2009). “Piñera: entre el canon del sur y la herencia origenista”, en *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*, CIFYH, Córdoba.
- _____ (2010a). *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Alción, Córdoba.
- _____ (2010b). “Barroco a lo argentino (mientras Bianco lee a Piñera)”, en *Confluente*, Universidad de Bologna, 2, 1.
- _____ (2011). “Una isla, todas las islas. Reflexiones en torno a la nueva narrativa cubana”, en *Silabario*, noviembre, 14, Córdoba, FFyH.
- Clément, J. P. y Moreno, F. (coord.). (1996). *En torno a la obra de Virgilio Piñera*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers.
- Cristófani Barreto, Teresa. (1995). “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”, en *Hispanamérica*, XXIV, 71, 23-33.

- _____ (1996a). “La poética silenciada de Virgilio Piñera”, en *Unión*, 25: 16-21.
- _____ (1996b). “Virgilio Piñera, o magro devorador de Lezama Lima”, en *Revista USP*, Sao Paulo, 3, 266-272.
- _____ (1999). “La protohistoria de la frialdad”. Servicio de documentación de la Universidad de Brasil. Fecha de consulta: 15/06/2015. URL: http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ens_barreto.html
- Eichenbronner, Ana. (2010). “Carne y escritura en La carne de René de Virgilio Piñera”, en *Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*, CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba.
- García Chichester, Ana. (1992). “Superando el caos: estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera”, en *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*, 42, 1, 132-147.
- Goldman, Dara E. (2003). “Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera”, en *Revista Iberoamericana*, LXIX, 205, octubre-diciembre, 1001-1015.
- González, María Virginia. (2013). “El decir de la hechura: una lectura de la estética piñeriana en dos cuentos fríos”, en *Kamchatka*, 1, abril, 179-196.
- Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. (1984). *Diccionario de la literatura cubana*, Letras Cubanas, La Habana.
- Koch, Dolores M. (1984). “Virgilio Piñera y el neo-barroco”, en *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 13, 37, 81-86.
- Leal, Riné. “Introducción”. En Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- Martín, Carmen. (s/d). “Carne, satura y sutura en los cuentos ‘La caída’ y ‘Las partes’ de Virgilio Piñera”. Fecha de consulta: 10/05/2015. URL: <https://www.academia.edu>.
- Molinero, Rita (editora). (2002). *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, Plaza Mayor, Madrid.
- Moulin Civil, Françoise. (1999). *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Archivos-CNRS. Tomo 1. Centre de Recherches Latino-Americaines, Poitiers.
- Pérez Múgica, Cristina. (2011). “‘Muecas para escribientes’: reflexiones en torno a la cuentística de Virgilio Piñera”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, 343-362.
- Piñera, Virgilio. “La isla en peso”. En *Poesía y prosa*, La Habana, Espuela de Plata, 1944.
- _____ (1956). *Cuentos fríos*, Losada, Buenos Aires.
- _____ (1959). “Cada cosa en su lugar”, en *Lunes de Revolución*, 39, 11-12.
- _____ (1960). *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana.
- _____ (1964). *Cuentos*, Ediciones Unión, La Habana.

- _____ (1985). *La carne de René*, Alfaguara, Madrid.
- _____ (1990). “Discurso a mi cuerpo”, en *Unión, revista de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba*, 10, III, abril-junio.
- Rodríguez Feo, José. (1953). “Una alegoría de la carne”, en *Ciclón*, La Habana, 1, 43.
- _____ (1990). “Virgilio Piñera, cuentista”, en *Hispanamérica*, 19, 56/57, 107-113.
- Quintero Herencia, Juan C. “Virgilio Piñera: los modos de la carne”. En Rita Molinero (editora) *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, Madrid, Plaza Mayor, 2002.
- Valerio-Holguín, Fernando. (1997). *Poética de la frialdad: La narrativa de Virgilio Piñera*, University Press of America, Lanham MD.
- _____ . “La frialdad de los puros hechos. La perturbadora frialdad de los cuentos de Virgilio Piñera”. En Rita Molinero (editora) *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, Madrid, Plaza Mayor, 2002.

ROBERTO BOLAÑO: EL POETA ITINERANTE

Agustina Giuggia



Nada utópico nos es ajeno
(Mario Santiago 2013 38)

1. Un extranjero en todas partes

La vida de Roberto Bolaño Ávalos es la vida de un errante. Nació en Santiago de Chile en el año 1953, pero nunca vivió allí, sino que pasó la mayor parte de su infancia en Los Ángeles, provincia de Bío Bío.

En 1968, año que luego será central en su narrativa,¹ se traslada junto a toda su familia a la Ciudad de México en busca de una vida más prometedora. En efecto, es en ese país en donde Bolaño inicia su carrera literaria, ya que allí comienza a escribir poesía y toma contacto con otros poetas de su generación.

En 1973, Bolaño regresa a Chile con la idea de sumarse a la resistencia en defensa de Salvador Allende. Sin embargo, todo quedará en la nada al ser arrestado cuando viajaba desde su ciudad natal hacia Concepción. A pesar de que fue liberado ocho días después, gracias a un viejo compañero de estudios, decide abandonar su país rápidamente.² Volverá veinticinco años después ya siendo un escritor reconocido:

Salí de Chile en enero de 1974. La última vez que tomé un avión fue en enero de 1977. No pensaba volver a Chile nunca más en mi vida. No pensaba subirme a un avión nunca más en mi vida. Un día me llamó una chica de *Paula* y me preguntó si quería formar

¹ El 2 de octubre de 1968 se llevó a cabo en México la represión estudiantil conocida como “Matanza de Tlatelolco” perpetrada por el ejército mexicano, en donde murieron decenas de jóvenes.

² A partir de dicha experiencia, Bolaño escribe “Los detectives”, cuento incluido en el libro *Llamadas telefónicas* (1997). En este relato, dos militares conversan acerca del día en que tuvieron preso a Arturo Belano, un compañero del liceo que “(...) a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile” (75).

parte del jurado del concurso de cuentos que la revista organiza. Dije que sí de inmediato. (Bolaño 2004 59)

Luego de ese fallido regreso a su país de origen en 1973, Bolaño vuelve a México y es allí donde conoce al que será su mejor amigo y compañero literario, Mario Santiago Papasquiaro. Junto a él, fundan el movimiento Infrarrealista. En un gesto puramente vanguardista, proponían la subversión cotidiana a partir de la vinculación arte-vida.³ Tal como afirma Andrea Cobas Corral (2006) en su texto “La estupidez no es nuestro fuerte: Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”,

(...) la ética de la revolución y la estética de la vida cobran espesor en el ejercicio de una poesía que se vive y se opone activamente a un quehacer poético percibido como cuestionable. Para los infrarrealistas no alcanza con ser poeta, hay que arriesgarse también a vivir como un verdadero poeta”. (12)

Como todo movimiento de tintes vanguardistas, el Infrarrealismo tuvo claras intenciones parricidas. Su principal objetivo era derrocar la cultura oficial de ese entonces, ligada a figuras como la de Octavio Paz y Pablo Neruda.⁴ Además, el nombre del grupo remite a la intención de sus integrantes de cambiar la perspectiva desde la que se mira lo real: en vez de reflejar la realidad en una mimesis a sus ojos absurda, los infrarrealistas buscan verla desde lo más profundo, desde sus vísceras.⁵

En 1977, Bolaño decidirá emigrar a Europa en busca de nuevos horizontes literarios. Luego de una breve estadía en París, decidirá asentarse en Barcelona con el objetivo de estar más cerca de su madre enferma que estaba viviendo allí. Sin embargo, será un pequeño pueblo de la Costa Brava el que conseguirá que Bolaño desarme las valijas,

Ahí está Blanes. No un Blanes real, sino el espíritu de Blanes o uno de los espíritus de Blanes, el paraíso inalcanzable del charnego Pijoaparte y el paraíso alcanzado por el sudaca Bolaño. Un paraíso sin estridencias y con un mar magnífico. (Bolaño 2004 230)

En Europa, debido a su condición de inmigrante sin papeles tuvo que ejercer muchos y variados trabajos, incluyendo cuidador nocturno de un camping y vendedor ambulante de joyas.

³ Es necesario destacar la gran influencia que el estridentismo mexicano tuvo en el movimiento infrarrealista: “Los real visceralistas retornan a la actitud de los movimientos de vanguardia de los años veinte contra la tradición anterior y las instituciones (...)” (Aguilar 2013 102).

Al igual que dichas vanguardias, el Infrarrealismo posee una serie de manifiestos que ponen en evidencia ese espíritu de rebeldía y juventud que caracteriza a esta clase de movimientos. Entre ellos se encuentran “Por un arte de vitalidad sin límites” (1975) de José Vicente Anaya; “Manifiesto infrarrealista” (1975) de Mario Santiago Papasquiaro; y “Déjenlo todo nuevamente” (1976) de Roberto Bolaño. Dichos manifiestos fueron editados por la editorial *tsunun* en un libro titulado *Nada utópico nos es ajeno: manifiestos infrarrealistas*. Link para consultas: <https://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-ut3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarrealistas1.pdf>

⁴ Una de las actividades favoritas de estos aspirantes a poetas malditos era interrumpir los recitales de poesía de los escritores que ellos consideraban parte de la cultura oficial. Vale aclarar que, con el correr del tiempo, la mirada inquisidora de Bolaño para con sus pares Paz y Neruda fue aplacándose. Los blancos de ataque preferidos de su vida adulta serán Isabel Allende y Antonio Skármeta, entre otros. En contraposición, Bolaño llenará de elogios a Nicanor Parra y a uno de sus coetáneos preferidos, Pedro Lemebel.

⁵ En palabras de Bolaño: “En algún momento hubo mucha gente (...) que se consideró a sí misma como infrarrealista, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas: Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port-Vendres (...) decidimos que el grupo como tal se había acabado” (2013b 110).

Además, Bolaño se transformó en un asiduo participante de concursos literarios con el objetivo de obtener el dinero que le permitiera cumplir la difícil tarea de sobrevivir en un continente ajeno:⁶

Bolaño acostumbraba participar en distintos concursos literarios menores presentando las mismas obras –esencialmente cuentos- bajo diferentes títulos. A través de este recurso obtuvo algunos premios y con ellos cierta notoriedad. Las obras ganadoras luego fueron reeditadas con los títulos que se conocen ahora (véase, por ejemplo, *Monsieur Pain*, cuyo primer título era *La senda de los elefantes*). (Bolognese 24)

Luego de publicar la novela *La pista de hielo* (1993) y el poemario *Los perros románticos* (1993),⁷ Bolaño encontrará el camino del reconocimiento literario de la mano de *La literatura nazi en América*, publicada por la editorial Seix Barral en 1996. A ella le siguen *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*, obra con la que consigue el Premio Herralde de novela y el Premio Rómulo Gallegos, siendo el primer chileno en obtenerlos: “Bolaño, por fin, consiguió su sitio en el ámbito literario de lengua española –y no sólo en él- alabado por muchos como el nuevo genio de la literatura contemporánea” (Bolognese 25).

En 1999 publicará *Amuleto*, obra que nace de un fragmento de *Los detectives salvajes* (1998), y un año después, *Nocturno de Chile* (2000). Luego, y a pesar de estar gravemente enfermo, Bolaño se embarca en la difícil tarea de escribir *2666* (2004),⁸ obra que será publicada póstumamente por la editorial Anagrama, ya que Roberto muere el 15 de julio de 2003 debido a una falla hepática.

Luego de este breve recorrido por la biografía del autor, les proponemos adentrarnos en el mundo Bolaño a partir de los diversos ejes de lectura a través de los cuales la crítica ha estudiado su obra. La bibliografía es vasta. No sólo existen trabajos aislados, sino que también se han publicado libros que recogen textos críticos variados, como es el caso de *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, compilado por Celina Manzoni (2002), y *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán (2008). Además, existen obras que estudian toda la producción bolañana, como el libro de Chiara Bolognese (2009), *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*.

2. La “gran” novela bolañana

Estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para

⁶ En su primer libro de cuentos *Llamadas telefónicas*, Bolaño trabaja sobre esta temática. El relato “Sensini” nace de una experiencia que le tocó vivir al autor en uno de dichos concursos al encontrarse con que un escritor de la talla de Antonio Di Benedetto también participaba de ellos. Varios de los cuentos de este libro tienen como eje central las penurias que un escritor debe pasar para obtener el preciado éxito literario.

⁷ En este punto es necesario aclarar que a pesar de que este trabajo centre la mirada en la obra narrativa del autor, Bolaño tiene varias producciones poéticas. Entre las más conocidas se encuentran la ya nombrada *Los perros románticos*, *Tres* (2000) y *La universidad desconocida* (2007). Según Chiara Bolognese, “La poesía de Bolaño, en sí, presenta algunos aspectos muy reseñables. Como dice Pere Gimferrer, se trata en su mayoría de poemas narrativos, de prosa poética (...) Son textos bastante largos (...) sin rimas, una mezcla entre poema y relato” (59).

⁸ Según Peter Elmore, *2666* es un “(...) vasto fresco narrativo compuesto de cinco relatos interconectados por dos asuntos -el homicidio en serie y la pasión literaria-. Este libro de libros conjuga el *pathos* apocalíptico con la reflexión sobre el lugar de la escritura y de sus oficiantes en la encrucijada posmoderna. Como en *Los detectives salvajes*, el motivo de búsqueda -que conjura tanto la posibilidad del hallazgo como el riesgo del extravío-, impulsa una obra de índole fragmentaria y vocación proliferante” (259).

entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos.
(Bolaño 2013b 127)

Ingresar al mundo Bolaño es entrar a una red de obras atravesadas e interconectadas por los mismos ejes que se repiten una y otra vez, de manera casi obsesiva: la memoria, el mal, el viaje, el exilio, el desencanto, la marginalidad. Tal como dice Paula Aguilar en su tesis *Libros de arena, desiertos de horror: la narrativa de Roberto Bolaño* (2013),

Cada texto remite, anticipa o retoma a otro, de modo que es posible leer la obra en su conjunto como un gran hipertexto narrativo. (...) Los personajes y motivos que va injertando en sus diferentes textos -y así transmigran de obra en obra- evitan su clausura porque cada texto se abre a otro. (2013 11)

Esto se pone en evidencia en aquellas novelas que nacen de fragmentos de obras anteriores del autor. Es el caso de *Amuleto*, cuyo origen se encuentra en *Los detectives salvajes*, y *Estrella distante* (1996), nacida de un fragmento de *La literatura nazi en América* (1996).

Tal como alguna vez la definió su autor, *Amuleto* es una obra de cámara o de un solo instrumento, “(...) eso sí: de un solo instrumento, pero para alguien que sepa dar en el callo con ese instrumento” (2013b 122). El germen de esta obra se encuentra en *Los detectives salvajes*, en donde la historia de Auxilio Lacouture se desarrolla en unas diez páginas, en el capítulo cuatro de la segunda parte. En ese fragmento, Auxilio se presenta a sí misma como la madre de la poesía mexicana, a la vez que relata su experiencia en el baño de la UNAM. De todo ese coro de voces que conforman *Los detectives salvajes*, Auxilio logra independencia narrativa y su voz se explaya en esta nueva obra, en donde la memoria traumática de la narradora construye una historia cuyo cronotopo se encuentra en permanente fragmentación. Mientras la primera es una enorme novela coral, la segunda es una obra de una sola voz pero, sin embargo, los personajes de una cruzan a la otra para seguir construyendo el gran hipertexto bolañano.

Por su parte, *Estrella distante* es una novela que tiene su origen en el capítulo final de *La literatura nazi en América*. Según palabras del autor, la historia sobre el piloto Ramírez Hoffman había sido tratada de forma muy breve en aquel libro por lo que decidió explayarla en una nueva obra: “Estrella distante es el siamés, el siamés súper rápido y letal, de *La literatura nazi en América*, que es un siamés gordo, lento y torpe: una mole enciclopédica de una quietud bestial” (2013b 122).

Bolaño trabaja con el fragmento: de ahí la multiplicidad de voces que inundan sus obras. Según Nicolás Aguirre (2010), estos pedazos de una totalidad mayor ayudan a quebrar la idea de representación mimética, en donde la voz de mando la tiene el narrador omnisciente. De esta manera, ese “río polifónico” “(...) relativiza la posibilidad de la omnisciencia narrativa y desdibuja la precisión de los límites espaciales y de los hechos trabajados en el relato” (7). Sin embargo, esos pedazos dispersos terminan convergiendo en una unidad planificada: “(...) la fragmentación convive con una voluntad totalizadora, con varios elementos que dan continuidad a la dispersión y que se encaminan hacia la creación de una novela total” (Companys Tena 98).

Los personajes bolañanos son uno de esos elementos que permiten darle continuidad a las diversas obras del autor. En su mayoría son escritores no consagrados que viven en los márgenes de la cultura letrada oficial. Además, muchos de ellos pasan de una obra a otra, como es el caso de Arturo Belano y Ulises Lima. Entre varios críticos que han estudiado la obra del autor a partir de la noción de autoficción, se encuentra Mireia Companys Tena (2010), quien retoma “el mito del alter-ego bolañano”:⁹

⁹ Tanto la crítica como el mismo autor han identificado a Arturo Belano como el alter-ego de Bolaño y a Ulises Lima como el de Mario Santiago. En una entrevista brindada a Dunia Gras Miravet (2000), Bolaño asegura: “[Arturo Belano] es un alter ego en el sentido de que hay cosas que le pasan a él que a mí me han ocurrido. Pero

La presencia en las novelas bolañanas de algunos personajes que constituyen alteridades del autor y que recorren sus distintas obras constituye, además de un recurso metaficcional que diluye las fronteras entre la realidad y la ficción, un mecanismo fundamental en la creación de la “novela total”, de ese proyecto literario que, a pesar de tener en la estética de la fragmentariedad una de sus características esenciales, se concibe de forma unitaria, como un continuum intertextual. (148)

Además de lo anterior, otro elemento unificador del corpus bolañano es la metaliteratura. Tal como sostiene Chiara Bolognese, todos sus escritos presentan como tema principal o como telón de fondo la literatura. Al respecto, Bolaño se justifica diciendo: “(...) a veces escojo la literatura como fondo laboral de algunos de mis personajes por una razón muy simple: porque la conozco. Pero si fuera carnicero, por ejemplo, el decorado de fondo sería el de las carnicerías y los mataderos” (2013b 109).

Otro elemento que marca esta continuidad entre las diversas obras del chileno es la migrancia. Sus personajes suelen ser jóvenes errantes siempre en búsqueda, como es el caso de los protagonistas de *Los detectives salvajes*, Arturo Belano y Ulises Lima, quienes emprenden un viaje con el objetivo de encontrar a Cesárea Tinajero, la supuesta madre del Infrarrealismo. En su estudio sobre el autor, Paula Aguilar sostiene:

Las imágenes de poetas que trashuman el libro de arena de Bolaño son figuras pequeñas en el desierto de la literatura. Revisten siempre los rasgos de la marginalidad, la melancolía y la pobreza (...) El desamparo que rodea a los escritores bolañanos se corresponde con la idea de una literatura a la intemperie, es decir, alejada de los circuitos institucionales de consagración y mercado. (95)

En Bolaño, el errar por los suburbios de una ciudad que se presenta como ajena es el medio central de percepción de la realidad. Sus personajes son exiliados aún en sus propios países,¹⁰ de allí que varias de sus obras tengan como tópico principal la búsqueda a través de espacios que a fin de cuenta se configuran como no-lugares: “Se trata de sitios donde la única posibilidad de vida es la supervivencia (...)” (Bolognese 91). Un ejemplo de estas vidas nómades es la de Arturo Belano, un inmigrante chileno en el D.F, “(...) un personaje que circula por los márgenes de la cultura letrada y que va abriéndose camino desde la periferia hacia el centro en una ida y vuelta (...)” (Aguirre 5). De esta manera, podemos decir que los espacios por donde transitan los personajes funcionan también como elemento unificador dentro de la gran obra bolañana. En su mayoría, son espacios periféricos.

Chiara Bolognese es una de las críticas de Bolaño que más ha profundizado en el estudio sobre la marginalidad en la narrativa del autor. Para ella, el universo bolañano se configura en cierto sentido como una profundización en el ámbito marginal, “(...) todos los personajes –escritores, actores, individuos, fracasados- se mueven en lugares marginados y fuera del establishment. El enfoque del autor se centra en los submundos en los que una humanidad de perdedores arrastra su vida” (69).

De esta manera, el enfoque de los escritos del autor se basa principalmente en una mirada desde la periferia de las grandes metrópolis: los márgenes se transforman en los escenarios predilectos por los que circulan los personajes, espacios de tránsito en donde el desplazamiento es un imperativo.

en otros casos, no, por supuesto. Como cualquier alter ego. Es decir, un alter ego es lo que uno querría ser, pero también es lo que uno se ha salvado de ser. Yo me salvé de ser Arturo Belano, y hubiera querido ser también en algún otro momento Arturo Belano. Por lo demás, tenemos muchísimas cosas en común” (2013b 57).

¹⁰Companys Tena sostiene que el tópico del exilio es central en la obra de Bolaño “(...) el exilio va más allá de las connotaciones territoriales y políticas para convertirse en un concepto mental, metafísico y artístico” (6).

Tanto Bolognese como Aguilar resaltan la importancia de la figura del desierto como tropo, tan importante en obras como *Los detectives salvajes* y 2666:

El desierto es una metáfora que aparece a menudo en la literatura del autor, quien lo utiliza en parte como escenario para reflejar la condición existencial de los personajes. Es uno de los lugares de tránsito por excelencia, si bien no se sabe con certeza hacia qué se dirige el desplazamiento que llevan a cabo los protagonistas. (Bolognese 96)

De esta manera, los personajes se configuran tanto como víctimas y causas de la destrucción de la sociedad en la que se mueven. Tal como sostiene Bolognese:

Son hombres y mujeres que se quedaron aniquilados frente al fracaso de las revoluciones y de los ideales y, desde entonces, han tenido que enfrentarse con el problema de conciliar lo existencial y personal con la situación social externa, que muestra el derrumbe de los proyectos compartidos. (111)

2. a La memoria y los modos de narrar el horror

(...) todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia...
(Bolaño 2004 37)

La escritura de Bolaño podría ser nombrada como la “narrativa del desencanto”.¹¹ Sus personajes viven en la intemperie, son jóvenes atravesados por el trauma histórico. Según Chiara Bolognese,

El autor logra mostrar con sus ficciones que la historia de América Latina en general, y de Chile en particular, a partir de los años sesenta, se convierte en una historia de terror (...) pinta el período del desencanto, cuando se comprende que las promesas y las ilusiones político-sociales ya no son válidas; retrata la destrucción de la utopía latinoamericana y la consiguiente dispersión de los individuos que de ella fueron víctimas, y a quienes la memoria intenta salvar. (114)

¹¹Este desencanto se relaciona con la pérdida de las utopías o más precisamente, el fracaso revolucionario de una generación que vivió o se crió en medio de las grandes masacres de la década del sesenta y del setenta en América Latina. Aquí es necesario nombrar el trabajo que sobre esta temática realizó Diego Trelles Paz (2011), uno de los responsables del proyecto *El futuro no es nuestro* y autor del prólogo de dicha antología, en donde el foco de atención está puesto en esa generación de jóvenes que nacieron con la matanza de Tlatelolco y los gobiernos dictatoriales latinoamericanos. Son la generación desencantada, la heredera del boom, la “post-todo”. En palabras del Bolaño: “El territorio que marca a mi generación es el de la ruptura (...) Es una generación que quiere dejar atrás no sólo el boom sino lo que genera el boom, que es una generación de escritores muy comerciales (...) Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría un la más mínima limosna del boom, aunque hay escritores muy buenos, que releo a menudo como Cortázar o Bioy. El boom, al principio, como suele suceder en casi todo, fue muy bueno, muy estimulante, pero su herencia da miedo” (2013b 107). Para adentrarse más en el tema, les recomendamos el artículo de Jorge Fornet, “Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana” (2005).

Ya en “Déjenlo todo nuevamente”, manifiesto infrarrealista de su autoría, Bolaño afirmaba: “Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando” (2013a 62). Si tenemos en cuenta el contexto histórico en el que escribe esto, podemos afirmar que los infrarrealistas fueron también parte de esa generación que vivió con entusiasmo la antesala del horror latinoamericano. Varios de ellos fueron marcados a fuego por experiencias tales como el golpe militar chileno de 1973 y la Matanza de Tlatelolco de 1968, acontecimiento que, según Paula Aguilar, “(...) funciona como paradigma y metonimia del horror latinoamericano” (141).

Frente a esto, la pregunta nace casi por su cuenta: ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo dar cuenta de esa experiencia traumática? Tal como afirma Giorgio Agamben (2006), “(...) quien asume la carga de testimoniar por los muertos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (34).

Nanne Timmer (2012), en su trabajo sobre el autor, sostiene que la obra de Bolaño plantea serios cuestionamientos a las relaciones entre lenguaje y discurso, realismo y verdad, mimesis y representación: “(...) toda la escritura de Bolaño involucra la cuestión de qué es formulable y cómo, en una tensión donde la congruencia entre la palabra y su correlato en lo real ocupa un lugar central” (1).

Marcado por el espíritu posmoderno, Bolaño buscará las respuestas por fuera de las formas realistas canónicas, proponiendo un nuevo modo de narrar la memoria que cuestiona el discurso oficial de la Historia. Bolaño llamará “realismo visceral” a ese cuestionamiento de las formas tradicionales que implica un intento por narrar los restos que dejaron las dictaduras de los setenta, o como dice Aguilar, “(...) para hurgar en las vísceras de la historia” (126).¹² De esta manera, el realismo visceral marca un punto intermedio entre un discurso fuertemente referencial y un relato que debilita las certidumbres de lo “real”.

Amuleto es la obra de Bolaño en la que más se hace evidente la imposibilidad de seguir recurriendo a las formas realistas tradicionales. Auxilio Lacouture, la protagonista, ha convivido con el horror y por lo tanto, el recuerdo se le presenta como traumático. Ella ha resistido la invasión de la UNAM desde el baño de mujeres del segundo piso. A partir de allí, la memoria se fragmenta, la linealidad temporal y espacial se hace pedazos y lo único que queda es esa especie de *aleph* desde donde ve y recuerda todo¹³. Tal como dice Aguilar: “Se trata de la memoria en tanto *anamnesis* y no *mnemne*: de la memoria en construcción, en movimiento, en actividad, y no de la memoria ya instalada en los imaginarios comunitarios y en los textos de la historia” (141).

En ese alejamiento de las formas tradicionales del testimonio, Bolaño hace ingresar un elemento clave en su narrativa: el fantástico, que irrumpe en la obra para ayudar a narrar aquello que se hace imposible por los métodos tradicionales.¹⁴ El florero al que se acerca Auxilio en la casa de

¹²En *Los detectives salvajes*, Bolaño designa al Infrarrealismo con otro nombre: realismo visceral. Según Aguilar, este cambio es significativo ya que “(...) retoma, invierte y rescribe (...) las etiquetas de ‘lo real maravilloso’ y del ‘realismo mágico’, dominantes en la narrativa del boom latinoamericano de los cincuenta sesenta y cristalizadas luego en epigonales estereotipos” (125).

¹³En este punto es interesante remarcar la gran influencia que Jorge Luis Borges tuvo en la obra de Bolaño. Entre las muchas intertextualidades que podemos resaltar se encuentra la del cuento “El gaucho insufrible” (2003), que es una clara relectura de “El sur” de Borges. Además de ello, es notoria la vinculación entre *La literatura nazi en América* e *Historia universal de la infamia* en cuanto a la centralidad de esas especies de biografías de sujetos infames.

Otro de los ejes que vinculan la narrativa de Bolaño con la de Borges es el trabajo con el género policial, además de ciertos usos paródicos del mismo.

Para más información sobre este tema les recomendamos consultar “Derivas de la pesada”, discurso incluido en el libro de ensayos *Entre paréntesis* (2004) en donde Bolaño revisa el canon de la literatura argentina para terminar concluyendo que: “Hay que leer a Borges otra vez” (30).

¹⁴Según Paula Aguilar, en Bolaño “(...) el efecto de lo real es contaminado por un impulso de lo fantástico que desrealiza objetos, personajes, sucesos, y revela lo siniestro, revela sus vísceras. En los modos que Bolaño

Pedro Garfias ya no es un objeto inofensivo, sino que se transforma en las puertas mismas del infierno. De esta manera, lo fantástico, desestabilizando la representación realista, permite la entrada de lo “ominoso”.¹⁵ Como señala Paula Aguilar, en Bolaño hay un interés por lo siniestro, o sea, por lo espantoso que nace allí en el ámbito de lo familiar: “(...) el fantástico es el espectro de las violencias ocultas; porque da salida precisamente a esos elementos que, dentro de un orden dominante realista, sólo se conocen a través de su ausencia (...) es todo lo que no se dice” (142). Por ende, se puede afirmar, junto con Aguilar, que lo fantástico es lo que subvierte, altera y corrompe el ordenamiento del discurso.

La vida de Auxilio conforma una de las tantas biografías marcadas por la derrota en las que Bolaño reflexiona sobre el lugar y la función de la memoria. Como dice Celina Manzoni (2002) en su análisis de la obra: “Entre los sueños y pesadillas, las alucinaciones, desvíos, premoniciones y repeticiones de la loca (...) se lee el relato del crimen, que habiendo empezado en 1968 en Tlatelolco, sacrificó a una generación de jóvenes latinoamericanos (184)”.¹⁶

Se podría decir que el motor de la narración en Bolaño es el tópico de la juventud sacrificada, esa generación que no ha tenido otro espacio de existencia que la intemperie. Según Ignacio Echeverría, “(...) por la obra de Bolaño transitan –errantes, fantasmales- los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad (...) Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga” (194).

2. b La banalidad del mal

Teniendo en cuenta lo anterior, es interesante notar como varios críticos han centrado su atención en uno de los ejes más relevantes que atraviesa la obra bolañana: el mal. En las obras del autor chileno podemos ver la configuración de una relación dialéctica entre lo cotidiano y el horror. La experiencia está ligada a la violencia histórica: Bolognese sostiene que en Bolaño, el horror está conformado por la violencia de los hechos históricos concretos contra una humanidad indefensa pero también, es un horror caracterizado por “(...) la hostilidad cotidiana de los pequeños acontecimientos de todos los días” (143).

La reflexión en torno al pasado traumático conlleva el análisis de los posibles modos de relatar y procesar la experiencia de las dictaduras y sus significaciones en el presente. ¿Cómo narrar lo inefable? O mejor aún, ¿cómo restituir un sentido a lo que parece no tenerlo? Hablamos de la banalidad del mal, tal como la expresa Agamben: lo espantoso nace de la carencia de todo sentido.

Según Celina Manzoni, la seducción por el mal en Bolaño recupera el formato borgeano de *Historia universal de la infamia*, sin embargo, aquí la infamia no remite sólo a la vida de los personajes sino también a los oscuros vínculos entre poder y literatura. Tal como afirma Gonzalo Aguilar (2002), el tema de las novelas de Bolaño es, más que la literatura, sus bordes perversos y espantosos. En ellas, se indaga la responsabilidad del artista frente al mal:¹⁷ “(...) la densidad de la escritura de Bolaño nos entrega la especulación ambigua de sus narraciones ficcionales. ¿Cuáles son las complicidades, más o menos secretas, de la literatura y del arte con la barbarie?” (147).

En Bolaño hay una problematización de la estética del mal, una exploración de sus límites. La pregunta por el sentido o sinsentido de la literatura es central a la hora de pensar y narrar las

esgrime para explorar ‘la opacidad de lo real’ se apunta a descubrir los dobleces de una realidad cuya superficie sólo delata otras capas (ocultas, reprimidas, traumáticas) que es necesario sondear” (126). De esta manera, la autora liga a Bolaño a la tradición del fantástico rioplatense.

¹⁵El término es tomado del artículo de Sigmund Freud “Lo siniestro” (1919).

¹⁶Aquí, Manzoni hace una clara referencia al cuento de Ricardo Piglia, “La loca y el relato del crimen” (1994), en donde la protagonista también construye un relato propio de la experiencia traumática.

¹⁷Este es el caso de *Nocturno de Chile*, en donde vemos claramente la relación entre violencia y complicidad en la ciudad letrada y en la Iglesia. Según Paula Aguilar, “*Nocturno de Chile* es la novela que lanza toda su potencia hacia las zonas conflictivas del Chile de la dictadura militar de Augusto Pinochet” (123).

experiencias del horror. Como se dijo anteriormente, hay una búsqueda por restituir un sentido a lo que parece no tenerlo.

Uno de los críticos que ha trabajado en profundidad la noción del mal en Bolaño es Alexis Candia Cáceres (2010), quien afirma que la narrativa del chileno toma la forma de una “estética de la aniquilación”, o sea, la narración de las múltiples formas de destruir a los seres humanos. Según el autor, Bolaño muestra la aniquilación simplemente para dar constancia de ella:

¿Qué hay entonces detrás de tanto mal? Hay un viaje vertical. El deseo de penetrar en las entrañas de la oscuridad para hallar algo de luz. “Aprendan del fuego”, dice uno de los versos que Ramírez Hoffman escribe en el cielo de Santiago. Creo que ahí está la clave de todo. (69)

En la misma línea, Juan Villoro (2011) considera que en la literatura de Bolaño, más que una celebración, hay un encuentro crítico con el mal. Un ejemplo de ello es la figura del escritor-represor en *Estrella distante*, en donde se funden el alma más sofisticada con la mente más represiva.¹⁸ De esta manera, Bolaño cuestiona el hecho de que la cultura implique necesariamente el bien. La ambigua relación entre el horror y la literatura recorre toda la novelística del autor:

(...) ese horror histórico, esas formas del mal en Latinoamérica, se centra en tres momentos cumbre: la matanza de Tlatelolco (en *Amuleto* y, de manera más indirecta, en *Los detectives salvajes*), el golpe de estado de Pinochet (en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*) y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez (en *2666*). A esas formas del mal y la violencia en Latinoamérica se añaden otras que hacen que el horror adquiera un valor más universal, sobre todo el nazismo. (79)

En relación al holocausto, Agamben decía que, en un campo, una de las razones que podían impulsar a un deportado a sobrevivir era convertirse en testigo. ¿Acaso la narrativa de Bolaño no nace de la idea de ganarle al horror para así poder contar? A pesar de que no podemos decir que la obra del chileno funcione estrictamente como testimonio, sí podemos decir que funciona como “amuleto”.

Bibliografía

- A.A.V.V. (2013). *Nada utópico nos es ajeno: Manifiestos Infrarrealistas*, Editorial Tsunun, México.
- Agamben, Giorgio. (2006). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Editorial Pretexto, Valencia.
- Aguilar, Gonzalo. “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”. En *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2002.
- Aguilar, Paula. (2013). *Libros de arena, desiertos de horror: la narrativa de Roberto Bolaño*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata.

¹⁸Edmundo Paz Soldán liga esta obra al cuento “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar. Para el crítico, el texto del argentino es fundamental para entender lo que ocurre en la obra de Roberto Bolaño: “(...) En el escritor chileno, ferviente admirador de Cortázar, no hay otra opción que dar cuenta del horror y del mal, y hacerlo de la manera excesiva que se merece: el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta” (13).

- Aguirre, Nicolás. (2010). *La ciudad en la nueva narrativa latinoamericana: Fresán y Bolaño*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Córdoba.
- Bolaño, Roberto. (1996). *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona.
- _____ (1996). *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (1997). *Llamadas telefónicas*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (1998). *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (1999). *Amuleto*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (2000). *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (2003). *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (2004). *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (2004). *2666*, Anagrama, Barcelona.
- _____ “Déjenlo todo nuevamente”. En *Nada utópico nos es ajeno: Manifiestos Infrarrealistas*, México, Tsunun, 2013a, 51-62.
- _____ “Entrevistas”. En *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2013b, 97-135.
- Bolognese, Chiara. (2009). *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*, Editorial Margen, Santiago de Chile.
- Braithewaite, Andrés. (Ed.). (2013b). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Editorial Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- Candia Cáceres, Alexis. (2010). “Todos los males el mal. La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Revista Chilena de Literatura*, 76, abril, 43-70.
- Cobas Corral, Andrea. (2006). “La estupidez no es nuestro fuerte: Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”, en *Osamayor, Graduate Student Review*, 17, 11-29.
- Companys Tena, Mireia. (2010). *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Echeverría, Ignacio. “Sobre la juventud y otras estafas”. En *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2002.
- Elmor, Peter. “2666: la autoría en el tiempo del límite”. En *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya, 2008.
- Fornet, Jorge. (2005). “Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana”, en *Latin American Studies Center*, 13, 1- 37.
- Freud, Sigmund. (1919). “Lo siniestro”. Universidad Complutense de Madrid. Fecha de consulta: 10/05/2015. URL: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

- Manzoni, Celina (Comp.). (2002). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Editorial Corregidor, Buenos Aires.
- _____ (2005). *Violencia y silencio: literatura latinoamericana contemporánea*, Editorial Corregidor, Buenos Aires.
- Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (Ed.). (2008). *Bolaño salvaje*, Editorial Candaya, Barcelona.
- Santiago, Mario. “Manifiesto Infrarrealista”. En *Nada utópico nos es ajeno: Manifiestos Infrarrealistas*. México, Tsunun, 2013.
- Timer, Nanne. (2012). “Infrarrealismo, realvisceralismo e imagen en la poesía de Roberto Bolaño”, Universidad de Leiden. Fecha de consulta: 11/05/2015. URL: <https://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/infrarrealismo-realvisceralismo-e-imagen-en-la-poesc3ada-de-roberto-bolac3b1o.pdf>
- Trellez Paz, Diego. (2011). *El futuro no es nuestro*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.
- Villoro, Juan. “La batalla futura”. En *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Editorial Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011, 9-20.

PEDRO LEMEBEL:
**UN CORPUS IMPOSIBLE (O EL DESQUICIO DE LA CRÍTICA EN LA
CONTORSIÓN IRREVERENTE DE LAS CRÓNICAS)**

Melania Ayelén Estévez Ballestero



Hay en las crónicas de Pedro Lemebel (Santiago 1952-2015) algo que se escurre más allá de todas las delimitaciones teóricas y los enfoques metodológicos.¹ Un exceso de movimientos escriturales, un desborde de los géneros discursivos y la proliferación de un contagio entre ellos. Una diseminación irrefrenable de temas, un trastocamiento de la lengua y de su módica economía, un nomadismo formal de la escritura aventurada al libro, las revistas, las radios y las intervenciones públicas, cuando no al show. Hay ese borramiento de la distinción entre el adentro y el afuera de la página, la desarticulación de todas las dicotomías excluyentes -realidad/ficción, escritura/praxis, literatura/vida-. Tránsitos, hay miles de tránsitos, en los que el tiempo se interpela y desmonta, los espacios se remarcan y en los que los cuerpos -deseantes/deseados- se tocan y se ponen a vibrar haciendo temblar el trazo firme de la escritura.

Hay todo eso y mucho más aconteciendo en cada uno de los trazos que componen estas crónicas imposibles de sujetar y resolver. Textos múltiples, vacilantes, densos pero fragmentarios y siempre en fuga. Crónicas que son canciones, poemas, entrevistas, cartas, manifiestos, intervenciones, cuentos, retratos: “apunte iletrado”, “escrituras urbanas”, “grafías corpóreas” (Lemebel 2009) que fisuran el sentido y alteran los rumbos pautados en el delirio de una pulsión corpo-escritural. Crónicas que, de tal modo, gestan un corpus extraño, anómalo, frente al cual la

¹ En 1952, en la comuna La Legua y a orillas del Zanjón de la Aguada nace Pedro Mardones, aquel que décadas más tarde se re-bautizará Pedro Lemebel en un gesto de alianza con lo femenino y lo prófugo de ese apellido inventado por la abuela materna. A Fines de los '70 Pedro se recibe de Profesor de Artes Plásticas en la Universidad de Chile y, de un momento a otro, tras ser expulsado del sistema de educación por su vistosa homosexualidad, comenzará a frecuentar los talleres literarios. Allí teje sus primeras complicidades escriturales con escritoras como Pía Barros, Raquel Olea, Diamela Eltit y Nelly Richard, entre tantas otras feministas de izquierda. Junto a ellas se inicia como escritor de cuentos, pero el cuerpo le puede más y en 1987, de la mano de Francisco Casas, funda el colectivo de arte Las Yeguas del Apocalipsis. Para entonces Pedro es ya un artista plástico-escritor-performer travestido de mujer, de india, de pájara o de cantora que ruge en y con la piel lo que en el Chile de la dictadura y post-dictadura no se puede pronunciar. Mientras tanto y aunque pudiera parecer imposible, vuelve a cambiar de género y se hace cronista. Desde entonces y para siempre milita con su grafía -con su cuerpo gráfico- en la errancia del deseo, en la idea de un mariconaje guerrero, en el sueño de una perturbadora revolución que fisure y ponga a temblar el sistema.

crítica literaria deberá revisar frecuentemente su aparato conceptual, su modo de operar y sus lenguajes.

Entre 1995 y 2013, Pedro Lemebel publica ocho libros de estas inquietantes crónicas: *La esquina es mi corazón* (1995); *Loco afán: crónicas de sidario* (1996); *De perlas y cicatrices* (1998), *Zanjón de la Aguada* (2003); *Adiós mariquita linda* (2004) *Serenata cafiola* (2008); *Háblame de amores* (2012); *Poco hombre* (2013). Entremedio de todos ellos germina una única novela, *Tengo miedo Torero*, que es publicada en 2001 y luego abismada por las mismas crónicas que la citan y la re-tocan.² Los tres primeros libros se editan bajo el sello de dos editoriales independientes santiaguinas -Cuarto Propio y LOM ediciones- que procuran articular en Chile un circuito de circulación alternativo al del gran mercado. Por lo demás, muchos de los textos que son reunidos en este formato previamente se han filtrado en diarios y revistas³ de tirada masiva e incluso se han echado a volar en la sintonía AM de *Radio Tierra*.⁴ Con el obstinado propósito de “panfletear” sus textos, Lemebel continuará publicando en estos espacios en los cuales la escritura se contamina de la oralidad, la fugacidad y la fragmentariedad que los caracterizan y se enreda en un juego de experimentación formal que desestabiliza sus canónicas configuraciones. Siempre forzando un poco más los límites, en esta experimentación pondrán a jugarse, además, otros lenguajes provenientes de las artes plásticas, visuales y performáticas en las que incursiona. Hacia 1999, el escritor -también chileno- Roberto Bolaño lo presenta en España como “el mejor poeta de su generación” y gracias a sus gestiones *Loco afán: Crónicas de sidario* es publicado por la editorial Anagrama. A partir de allí, las producciones lemebelianas alcanzan proyección internacional, editadas tanto por Anagrama como por Seix Barral. Más allá de este cambio de sello y de su recolocación en espacio editorial, los textos seguirán oblicuando su lengua desde los barriales y los márgenes, volverán a desviar los tránsitos escriturales en el desmedido afán de los cuerpos y reincidirán en el deseo de tocarlo todo con su tentáculo gráfico.

Desterritorializada y prófuga, esta escritura supondrá entonces un arduo trabajo para la crítica. Tal como señala Cleia Moure (2013) es posible advertir que estas producciones circulan tanto en diarios, revistas, suplementos, dossiers y páginas web como en libros o publicaciones propiamente académicas, congresos de especialistas y revistas científicas.⁵ Por otra parte, si tenemos en cuenta cuántos trabajos se producen y desde dónde, pueden reconocerse al menos tres momentos en la producción teórico-crítica. El inicial iría desde la publicación de los primeros textos cronísticos a comienzos de los '90 hasta fines de esta década, período en el cual los trabajos que se aventuran son pocos y la gran mayoría se producen desde Chile. Un segundo momento, que coincide con el mencionado proceso de internacionalización de las crónicas, inauguraría con el cambio de siglo. La producción crítica crece y se diversifica notablemente, se produce desde diferentes puntos del planeta y es el momento en el cual la escritura lemebeliana se instala en las academias como objeto de estudio.⁶ Un tercer momento empieza a delinearse a partir del fallecimiento del escritor el 23 de

² Es el caso de por ejemplo la crónica “Ojos color Amaranth” desplegada en *Adiós Mariquita Linda*, en la cual la novela se vuelve objeto de discusión entre los personajes y todavía tentativa de “repetición en vivo” del encuentro final entre Carlos y la Loca del Frente.

³ En 1992 Pedro Lemebel publica en la revista *Página Abierta* de Santiago de Chile su primera crónica. Posteriormente, participará en las páginas de *Punto Final*, *La Nación*, *Revista de crítica cultural de Santiago de Chile* y *The Clinic*.

⁴ En 1996 Pedro Lemebel comienza a participar en esta radio comunitaria -creada por la corporación de mujeres La Morada- con un microprograma de diez minutos que se llamó Cancionero en el cual las crónicas se ponía al aire en compañía de música y de la cadencia del recitado oral. El libro *De perlas y cicatrices*, puntualmente se compuso a partir de esta experiencia radial.

⁵ Sin embargo, no coincidimos con la autora en que estos dos espacios se diferencien y funcionen por separado pues muchos de los críticos que publican en revistas o periódicos son los que, a su vez, construyen gran parte de la crítica académica que circula en ámbitos especializados.

⁶ En relación a este punto y a las dinámicas de consagración de las obras es necesario señalar que si bien el ingreso a las universidades y academias del mundo supone un importante reconocimiento simbólico, de una

enero del 2015. En el curso de unos contados meses se publican una cantidad de trabajos consagrados a su obra tanto en los medios académicos especializados como en los medios periodísticos. Asimismo, se organizan homenajes en los cuales se recuperan y ponen a circular materiales que resultaban inaccesibles.

En adelante proponemos un recorrido por estos tres momentos planteando un recorte de los trabajos teórico-críticos que consideramos más significativos. En tal recorrido pretendemos dar cuenta de cuáles han sido las líneas de lectura y problemas que la crítica ha construido como cardinales, como así también, de los enfoques teórico-metodológicos que han privilegiado al abordar esta escritura.

1. Los primeros trazos: investigaciones precursoras que abrirán camino

Dentro del conjunto de las investigaciones correspondientes a la primera etapa se destacan los trabajos realizados por Ángeles Mateo del Pino y Soledad Bianchi, dos críticas que trabajarán extensamente la producción lemebeliana atravesando los tres períodos señalados. Sus trabajos, por lo demás, marcarán ciertas claves y recorridos de lectura que serán frecuentemente revisados por una gran cantidad de colegas.

En 1997, Soledad Bianchi publica dos trabajos -¿*La insoportable levedad...? (imágenes y textos, postdictadura y modernidad en Chile)* y “Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel”- en los cuales va a tramar el vínculo entre la obra cronística de Pedro Lemebel y la tradición latinoamericana del Barroco. Tal vínculo se teje a partir del reconocimiento de ciertos rasgos escriturales comunes al escritor y a los representantes de aquella tradición. Primero: los disfraces, los guantes, las máscaras y el maquillaje. El camuflaje y el travestismo con el que juega su lenguaje, su estilo y sus intrincadas tramas. Disfraz que es teatro, carnaval, juego y abundancia, exceso frente al control. Segundo: los “deslizamientos” que acogen y construyen sus crónicas y que, según Bianchi, son las mismas “sustituciones” que Severo Sarduy considera un procedimiento propio del Barroco y Neobarroco. Deslizamientos que desafían las etiquetas, las conductas o criterios definitivos y prefieren las identidades móviles. Tercero: una “mirada mirona”, una mirada de voyeur que se expone a exhibir, mostrar, dejar ver, una mirada homosexual, travesti a todas luces. Una mirada de reojo, disimulada que enfoca e ilumina como “parpadeo estroboscópico” el cual muestra todo lo que quiere mostrar pero “(...) alumbrando por partes, con rápido y ágiles puntos de vista reconocibles en múltiples voces, travestidas de tonalidades diferentes e impostadas.” (Bianchi 1997b) En todos estos rasgos Bianchi encuentra un “guiño cómplice” y un “coqueteo” de Lemebel con la tradición barroca que lee en los términos de “el deseo de inventarse una filiación”. Siguiendo los cursos de este deseo, la autora derivará del Neobarroco de Sarduy, pasando por el Neobarroso de Perlongher, la categoría de Neobarrocho para nombrar la obra de Lemebel. Deslizándose en su errante navegación hacia las orillas embarradas, en este caso, del río Mapocho esta escritura - sostiene Bianchi- delinea un mapa otro, diferente y de la diferencia continuando y reformulando las derivas de sus precursores.

Dos años después -para 1999- Bianchi publica “Paisajes (ciudad ausente/ciudad distante)”, trabajo en el cual propone una serie de paseos por Santiago a través de los múltiples textos que la componen. Para abrir el recorrido convoca las prófugas líneas de Lemebel: *La esquina es mi corazón* y *Loco Afán: crónicas de sidario* serán quienes desaten el tránsito ciudadano. De tal modo, el tópico de la cartografía y el mapeo de la ciudad presentado en trabajos anteriores, se retoma para dilatarse en la particularización de sus trazos. Por comenzar, advierte que esta escritura cronística enfoca los márgenes y las diferencias de la ciudad dando lugar así a “una visión desde distintos ángulos”, a

u otra manera los textos lemebelianos no acaban de ingresar al canon de las letras, y en especial al de las letras chilenas. Un dato relevante es el hecho de que entre los principales premios que recibe esta producción apenas uno es chileno, el *Premio José Donoso*, y es entregado recién en 2013.

una “ciudad sin centro”. Correlativamente, los textos son pensados como un “álbum fotográfico urbano” que, exponiendo enfoques parciales en los cuales nada es ajeno ni prohibido ni censurado, permite completar la cartografía de Santiago. Es así como llega a señalar la potencia de estas crónicas para diversificar tanto “(...) una ciudad segmentada que se pretende cada día más uniforme y homogénea (...)” como “(...) una narrativa chilena demasiado auto-complacida y auto-complaciente.” (Bianchi 1999).

Por su parte, en 1998 Ángeles Mateo del Pino publica dos artículos íntimamente relacionados en los que traza, junto a los que serán sus ejes de lectura, una nueva serie genealógica para los textos de Lemebel. Estos artículos son: “Chile mar y cueca... Arréglate Juana Rosa que llega Lemebel” y “Chile una loca geografía o las crónicas de Lemebel”. Recuperando la propuesta de Jean Franco, del Pino propone la serie Carlos Monsiváis /Edgardo Rodríguez Juliá/ Pedro Lemebel, encontrando como rasgo distintivo común el desarrollo de una escritura del “desencanto existencial” que dibuja el mapa de la realidad cotidiana latinoamericana y revela el panorama histórico. Consecuentemente, define a estas escrituras como “(...) toma de con(s)ciencia, compromiso, memoria, testimonio y documento de las múltiples problemáticas que aquejan a la sociedad y, por consiguiente, al individuo (...)” (Mateo del Pino 1998b). Concebidas en esta serie, las crónicas lemebelianas serán puntualizadas como una escritura íntima que indaga en la problemática social rastreando en el pasado-presente y dando voz a quienes se les negó toda posibilidad de pronunciarse. De tal modo, advierte que en estos textos se asiste a una suerte de “simbiosis” entre el narrador y lo narrado, lo qué se cuenta y cómo se cuenta, el texto y la realidad, simbiosis mediante la cual el narrador-testigo-cronista elabora una macrocrítica social no exenta de humor, ironía, fantasía y de erotismo. Así la prosa de Lemebel -señala del Pino- se erige como un discurso testimonial y desmitificado que descubre con toda crudeza la realidad de Santiago. Un discurso “de/desde el desacato” que atenta contra la autoridad y el orden neoliberal e “impide el olvido compulsivo de los traumas del pasado”.

2. Diseminaciones: el plural despliegue de la crítica y la variación de sus itinerarios de lectura

Cerrado el milenio y en paralelo al proceso de internacionalización de la producción lemebeliana, nos encontramos con un pujante crecimiento de la producción crítica. Tal crecimiento supondrá no solo un incremento del número de trabajos dedicados a esta evasiva escritura en sus múltiples formatos (artículos académicos, entrevistas, notas periodísticas, libros, tesinas, conferencias, etc.) sino además su diversificación geográfica. Asimismo, en virtud del desborde temático y problemático que promueven las crónicas lemebelianas, las líneas de lectura e interrogantes de investigación tienden proliferar en distintas direcciones, a veces extendiendo los recorridos ya inaugurados, a veces deslindando nuevos caminos. Por lo demás, es necesario señalar que, con todas sus diferencias, estas líneas no dejan de encontrar puntos en común y de intersectarse en algún momento.

En este deriva, una de las líneas temáticas sobre la cual la crítica va a volver repetidamente es aquella del neobarroco y sus resonancias en la escritura lemebeliana. Dentro de ella encontramos, entre otros, los trabajos de Carlos Monsiváis, Susana Souilla, Krysztof Kulawait y Ángeles Mateo Del Pino. En 2007, Carlos Monsiváis -referente de la crónica mexicana, amigo y prologuista de Lemebel- publica el artículo “Pedro Lemebel: Del Barroco desclosetado” en el cual, bajo este neologismo nominativo del “barroco desclosetado”, caracteriza y analiza la “pasión estilística” de la escritura lemebeliana señalando sus particularidades así como sus coincidencias con la tradición barroca latinoamericana. Monsiváis recorre temas, ámbitos, tonos, estrategias, lecturas, subversiones y advierte que la suya es una escritura desmesurada que llama las cosas por su nombre y rompe las barreras de la censura descubriendo el “deseo otro” homosexual. A su vez, en 2008 Krysztof Kulawait escribe “Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena”, trabajo en el cual se analiza el uso de la estética

barroca y de la figura del travesti como un arma para cuestionar y parodiar la construcción identitaria masculina-heterosexual-occidental. El artículo de Susana Inés Souilla “De cronistas y poetas: la prosa neobarroca de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel”, presentado en 2009, se concentrará en la particular relación con el lenguaje que construyen estos escritores en sus textos en prosa desbordando todo discurso previsible: el objetivo será entonces mostrar cómo crean un lenguaje incisivo que juega con el pliegue, el claroscuro y el retorcimiento refundando el género. Por último, en 2013 Ángeles Mateo del Pino edita el libro *Ángeles Maraqueros*, en el cual se problematiza el barroco latinoamericano dando cuenta de las ambigüedades, enigmas, paradojas, apropiaciones y metamorfosis que encierra. Entre los trabajos que lo componen dos se dedican específicamente a la producción lemebeliana: “Los límites del neobarroco: Pedro Lemebel y la insurrección estética” de María Angélica Semilla Durán y “Transbarroco, mise en scène y attrezzo Performatividad homobarroca: Las Yeguas del Apocalipsis” de Ángeles Mateo del Pino.

Tocando e intersectando esta línea temática encontramos una segunda que transitará las crónicas lemebelianas focalizando en el problema de la identidad de género y la construcción de identidades otras. Investigaciones como las de Lucía Guerra Cunningham, Cecilia Lanza Lobos, Jaime Donoso, Marta Urtasun, Fernando Blanco, Efraín Barradas y Paola Arboleda Ríos se ocupan de expandir esta temática desde distintas ópticas. En el caso de Lucía Guerra Cunningham en el artículo “Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel” publicado en 2000, la homosexualidad como constructo identitario se analiza -en sus experiencias, vivencias, representaciones y exclusiones- a partir de la puesta en relación con los particulares ordenamientos que construyen los espacios urbanos latinoamericanos. En esta misma línea que piensa la articulación entre identidades y espacio urbano se ubica la tesis de Cecilia Lanza Lobos presentada en 2004, *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel*. Pero, al plantear esta articulación, la autora introduce como nuevo elemento a considerar el del género crónica entendiendo que éste no solo participa en la producción de los imaginarios sociales sino que se erige como el relato capaz de configurar y dar cuenta de nuestras identidades contemporáneas/postmodernas. Abriendo otra perspectiva, Jaime Donoso en “Comunidad y homoerotismo: la transgresión y la política en la crónica de Lemebel” piensa la homosexualidad en los términos de “activismo político de las minorías” que socava y deconstruye el régimen del exterminio y la desaparición de las diferencias instituido por los gobiernos dictatoriales latinoamericanos. De tal modo, el travestismo y la homoerótica de la escritura lemebeliana se leen como prácticas políticas revolucionarias y de resistencia. En el artículo “Locas que importan” de 2006 Marta Urtasun, más cercana a los planteos de Donoso, analiza el tema de la identidad homosexual en relación con el problema de la nominación de este deseo sexual proscrito y la denominación de aquellos sujetos atravesados por tal deseo. Atendiendo a estos problemas, señala que *Loco Afán*, al romper con la generalizada retórica del silencio y dar nombre y cuerpo al deseo homosexual, delinea una escritura política que escoge el género crónica para representar la “realidad coliza” omitida o negada. Por su parte, Fernando Blanco en su artículo de 2009 “Homoerotismo en la narrativa chilena post-pinochet” plantea un recorrido por los textos de temática homosexual publicados dentro de este bloque histórico (1988 al presente) a los fines de evidenciar la existencia de dos líneas de ordenamiento de estas narrativas: una que procura la normalización de estas subjetividades y otra que lucha por su emancipación. En esta última línea ubica a las producciones de Lemebel en tanto fisuran las políticas normalizadoras mercantiles y mediáticas al trazar una “etnografía del deseo marginal” que da cuenta de las “estrategias de resistencia” de los homosexuales y destaca “(...) la inconsistencia del ordenamiento de la subcultura proletaria homosexual a los consensos que la normalización mercantil ha dictado (...)” (Blanco 2009) En el mismo año, Efraín Barradas publica “Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes”, artículo que también propone una lectura del tema de la identidad homosexual en articulación con la elaboración de una mirada crítica sobre la sociedad chilena y los presupuestos

ideológicos heterosexuales, patriarcales, católicos y racistas que fundan la Nación.⁷ Finalmente, prolongando este núcleo temático encontramos al artículo de Paola Arboleda Ríos “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en Lemebel, Perlongher y Arenas” de 2011. En él, a los fines de proponer una revisión crítica del empleo de este enfoque teórico en Latinoamérica, la autora recorre aquellas propuestas estético-políticas que, en contra de las imposturas homosexuales de occidente, proponen estrategias rebeldes para re-imaginar el proyecto queer latinoamericano e inventar un sujeto sin-identidad, un devenir-incesante, siempre-transgresor, siempre-auto-enmancipador. Como primer ejemplo paradigmático de estas propuestas ubica al “mariconaje guerrero” que Lemebel defiende como modo de resistencia tanto al modelo gay imperialista norteamericano como al gay clase media chileno que se complicita con el poder.

Con todas las variantes consignadas, las discusiones en torno al género todavía se precipitan en una deriva temática más: aquella que roza las crónicas lemebelianas en tanto que participes de un género discursivo. Rossana Reguillo, revisando entre otros el libro *La esquina es mi corazón: crónica urbana* señala en el artículo de 2000 “Textos Fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie”, que ésta se instala como forma predominante de relato para contar aquello que no se deja encerrar en los marcos asépticos de un género: la irreductibilidad de la vida contemporánea y, sobre todo, aquellas historias paralelas normalmente condenadas al silencio. En este sentido, Reguillo advierte que, por su misma condición de “texto fronterizo” y “género síntesis”, la crónica erosiona el monopolio de la voz única y de los lugares legítimos de la enunciación para introducir otras miradas, otras voces, otras realidades e historias. En consonancia, Clelia Moure en la ponencia “Reinvención de un género: las crónicas de Pedro Lemebel” argumenta que la elección de este registro por parte del escritor constituye una intervención polémica en el universo de los discurso históricos en tanto se trataría de una apuesta ideológica por el relato fragmentario, sin cierre, propio de la crónica. Asimismo, describiendo la particular asunción genérica que realiza Lemebel, señala que al rechazar la continuidad ideal de una historia teleológica y providencial y en la búsqueda de producir textos que provoquen una experiencia de la historia, “(...) logra escribir crónicas en las que el cuerpo (todo género de corporalidad) es la superficie de registro; su tratamiento del género lo introduce en la economía de los cuerpos (...)” (2004). Frente a estos planteos, Alicia Montes en la ponencia de 2009 “Esto no es una pipa: la crónica urbana y el problema del género” nos presenta una perspectiva un tanto diferente que enfatiza en el carácter contradictorio y heterogéneo de la producción textual cronística. Mediante una revisión crítica por el conjunto de discursos construidos tanto la academia como los escritores en torno a género, advierte que la crónica urbana contemporánea se configura como un género transdiscursivo de carácter político-contestatorio que se enfrenta al problema de dar voz a los “otros” marginados de la sociedad y, por consiguiente, de construir una historia que pone en crisis la versión oficial de los hechos. Pero, en paralelo a esta caracterización, Montes remarca que “(...) la crónica, en tanto género contradictorio y proteico, tiene una vertiente normalizada que se somete a las demandas del mercado (...)” (Montes 2009). En el caso de la producción de Lemebel señala esta ambivalencia del género reconociendo la elaboración de un contradiscurso centrado en lo marginal en sus primeros libros, más la cooptación de su discurso por el mercado editorial a partir de la publicación de *Tengo miedo torero*. Ahora bien, como contrapunto a este análisis encontramos el artículo de Susana Rosano “Pedro Lemebel y su poética del devenir” (2012) en el cual sostiene que la obra del autor es un caso ejemplar del “nomadismo escriturario” que desmantela no sólo las rígidas fronteras de lo sexual sino también aquellas otras fronteras histórico-culturales que escinden el periodismo de la literatura; la ficción de la dureza testimonial; la alta cultura de los géneros menores; lo oral de lo escriturario.

⁷ En relación a varios de los trabajos que abordan el tema de la identidad homosexual (el de Efraín entre ellos) sería posible discutir el uso a-problemático de la categoría “gay” que plantean a la hora de abordar la escritura lemebeliana. Y ello dado que esta escritura, precisamente, va a diseñar en sus múltiples trazos una fuerte crítica dicha categoría señalando que está plantea una construcción identitaria que, lejos de confrontar y transgredir el poder, se suma al él.

Correlativamente, señala que la opción por un género híbrido como la crónica le permite practicar un deleuziano “devenir” mediante el cual infiltrar discursos históricamente reprimidos tales como el de las locas, los sidóticos, las mujeres y la *pobla*. Planteando este trabajo con el género Lemebel “(...) deconstruye las lógicas de la exclusión y pone al descubierto un territorio otro (...)” (Rosano 2012)

El problema del género, propagándose en función de contagios y contaminaciones discursivas, nos arrastra hacia una cuarta línea temática concurrida por la crítica: el cruce con la historiografía y el diseño de “historias otras” alternativas a las versiones legítimas. Tema que, a su vez y con toda la complejidad de temporal del caso, no dejará de anudarse con aquel referente a la o a las memoria/as. En esta encrucijada problemática encontramos en 2004 al trabajo de Ángeles Mateo Del Pino titulado “Descorriéndole un telón al corazón: Pedro Lemebel, De perlas y cicatrices”. En él vuelve, una vez más, sobre aquella cuestión de la resistencia al olvido y, en este retorno, el tema de la memoria se define como núcleo articulador de la reflexión en torno a estas crónicas. Señala del Pino que las dos palabras claves al enfrentarnos a estos textos son “recuerdo y sinsabor” en tanto la escritura, basada en la experiencia personal, va a configurarse como un “collar-herida” que da cuenta de la historia reciente de Chile marcada por las heridas de un pasado que no ha terminado de supurar. Consecuentemente sostiene que, hurgando en estas heridas a partir de pequeñas historias, recuerdos y anécdotas cotidianas, las crónicas van a devenir estrategia discursiva que fuerza a recordar aquellas costras del pasado que se ha pretendido blanquear mediante políticas del olvido. Asimismo, advierte que el recorrido por el pasado se vuelve recorrido por la ciudad y la historización, cartografía del Chile actual: “(...) urbe extraña, contradictoria y cambiante (...)” (Pino 2004). Con el fin de recordar pero también descubrir y denunciar -concluye del Pino- estas crónicas nos hablan de la otra historia y del otro mapa, ausente de los relatos oficiales. Susana Rosano, por su parte, en el artículo de 2009 “Pedro Lemebel ante las lógicas de la exclusión” señala que en el libro que ha sido leído como uno de los más referenciales del autor, *De perlas y cicatrices*, se ejecuta un “(...) verdadero acto de memoria, repasando con deleite detalles casi olvidados por la fiesta oficial de la transición democrática.”(Rosano). Así, puntualiza que en él la mirada se descentra del orden de lo estrictamente homosexual y profundiza en la crítica de la dictadura y la transición democrática en Chile, cumpliendo un trabajo de duelo frente a las miles de pérdidas que dejó la dictadura. De tal manera, en este trabajo de la memoria -sostiene Rosano- se reincorporan al orden discursivo no solo los desaparecidos por la dictadura sino también todos los excluidos por la lógica neoliberal, al tiempo que se elabora una verdadera topología del margen desestabilizadora de las identidades sexuales al igual que de los lugares de resistencia frente al poder.

Esas otras historias/memorias urdidas por las crónicas, inmediatamente abren el resquicio por el que se filtra una nueva deriva temática. Y es que el tiempo convoca al espacio, de manera tal, que el trazo de la contra-historia conllevará el diseño de una otra cartografía del pasado/presente. Así, dos años después del trabajo revisado, la misma Mateo del Pino publica “Los rostros de la marginalidad. Zanjón de la Aguada de Pedro Lemebel”, artículo en el cual el particular recorrido ocular que plantea el cronista voyeur por el espacio urbano se define como el tema de la investigación. Apunta del Pino que en este libro la mirada del cronista se adentra en los rincones más oscuros de la ciudad, en ese otro mundo que se esconde para no estropear la postal turística y, en este desplazamiento, las crónicas se convierten en una “geografía ocular”. Geografía que es, asimismo, el trazo de una cartografía deseante, la cual enfatiza los rumbos o derivas por las que transita la ciudad siempre subvirtiendo y transgrediendo el orden de lo políticamente correcto. Yendo todavía un poco más lejos, Jorge Ruffinelli, en el artículo “Lemebel después de Lemebel”, va a sostener que las crónicas de Lemebel han conseguido “(...) realizar una nueva cartografía de Chile, y especialmente la de Santiago, modificando radicalmente la existente y dominante.” (2007)

⁸ Así, apunta que es posible reconocer un Chile anterior y otro posterior a Lemebel, en tanto, tras la

⁸ El artículo de Ruffinelli se presenta en el marco del ciclo *Semana de Autor. Pedro Lemebel* que organiza Casa de las Américas del 21 a 26 de noviembre de 2006. La concesión de este espacio no es un dato menor si

lectura de las crónicas la imagen de Santiago se reconfigura en el descubrimiento de aquellos espacios borrados por la cartografía oficial y clasista. A su vez, tal descubrimiento -sostiene el crítico- da lugar a la aparición de una nueva ciudadanía, de modo que, junto a las nuevas regiones irrumpen todos aquellos seres invisibilizados: los ciudadanos anónimos, de la calle, del barrio, del margen lumpen que omite el mapa legal. Muy en sintonía con este planteo, Paula Siganevich en “El pensamiento urbano en las crónicas de Pedro Lemebel”, apunta que las crónicas lemebelianas no solo hacen aparecer las zonas periféricas y los personajes que las pueblan sino que las diseñan creando un nuevo mapa en el trabajo con el lenguaje. En efecto, señala que esta la singular poética de estas crónicas (...) trama la construcción de la escritura como un acontecimiento que reubica y libera una zona de la ciudad, el arrabal, de otros géneros de vida y escritura.”(Siganevich 2007) En el “mapa imaginario” que, de tal modo, construye la escritura lo periférico se hace central y la pulsión dionisiaca del deseo, único eje del recorrido. Por consiguiente, advierte que esta poética urbana es inescindible de la asunción de una posición política.

En el corazón de estos mapas otros, bombeando sus pulsos y movilizándolo su tejido, comienza a proyectarse aquel tema que abrirá un nuevo recorrido de lectura para la crítica: el o los cuerpos. Desplegando este recorrido encontramos en 2007 el trabajo de Isabelle López García titulado “El cuerpo “sexual” errante como lugar de resistencia en Loco afán. Crónicas de Sidario, del escritor chileno Pedro Lemebel”. Tal como consigna el título, el trabajo escriturario con el cuerpo se lee como configuración de una estrategia de resistencia frente a la violencia de la dictadura, el neocolonialismo y el sida. En esta clave, López García propone el concepto de “cuerpo sexual” el cual, indicando la fusión cuerpo textual/cuerpo sexual que practican las crónicas, le permite analizar la articulación y desarrollo de estas estrategias. Como hipótesis sostendrá que en función de la errancia genérica tanto de sexo como de texto el “cuerpo sexual” deviene línea de fuga y espacio de resistencia: cuerpo nunca acabado, siempre en construcción y movimiento contra el poder hegemónico. Cuerpo político que milita desde su sexualidad transgénica y su textualidad barroca, deseante y travestida por la metáfora, la parodia, la ironía, el grotesco y el reciclaje irrespetuoso. Prosiguiendo esta línea de lectura, Andrea Ostrov publica en 2011 “Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel”, trabajo en el cual también se tematiza la resistencia de los cuerpos en la escritura, pero desde la consideración del tópico de la enfermedad y puntualmente del SIDA. En este plan, Ostrov recorre las crónicas del libro revisando los cruces que plantean entre género sexual, configuraciones de la urbe y la ciudadanía y representaciones de la enfermedad, a los fines de evidenciar cómo los textos construyen una subjetividad homosexual latinoamericana que se plantea como instancia de resistencia frente a los modelos identitarios dominantes. Correlativamente sostiene que “(...) los textos llevan a cabo una politización de la epidemia que pone en primer plano las vinculaciones entre política, enfermedad y sexualidad.” (Ostrov). Finalmente, otro de los artículos que ramifica el tema es “Un camp desde el margen: el cuerpo mestizo de Latinoamérica en las crónicas de Pedro Lemebel” de María José Sabo. Tal como apunta Sabo, el trabajo se detiene en el análisis de “(...) la integración de la estética camp al proyecto escriturario de Lemebel focalizando en la función que adquiere la parodia del melodrama cinematográfico como estrategia deconstructiva de las imposiciones de género.” (Sabo 2012). En relación a ello advierte que el camp lemebeliano interviene las imposiciones del *gender* y, asimismo, evidencia las alianzas del ordenamiento heterosexual de los cuerpos con otros dispositivos de represión y marginación mediante los cuales se construye al sujeto modélico del Estado neoliberal. De tal manera, la propuesta será la de leer las impugnaciones que la escritura lemebeliana plantea a la idea de una identidad sexual “natural” y despolitizada, funcional al modelo de ciudadanía neoliberal y consumista.

Con todos los caminos recorridos hasta el momento, sin embargo, parece no alcanzar. Los textos siguen abriendo interrogantes, liberando zonas problemáticas, presionando el discurso crítico

tenemos en cuenta que Casa de las Américas es una de las instituciones académicas determinantes de la configuración del canon literario latinoamericano.

todavía más allá. La deriva por lo tanto continuara creciendo y las líneas temáticas y enfoques, diversificándose: los textos invitan el desarrollo de investigaciones sobre la autobiografía y la construcción de una escritura íntima (Clelia Moure, Alejandra Loyola); el uso y reciclaje la cultura oral y popular (Fernando Blanco), el cruce la las crónicas con la etnografía (Yanco Gonzales Cangas), el planteo de nuevas modalidades de sociabilidad (Leónidas Morales); la poética del mercadeo popular (Luis Cárcamo- Huechante), entre tantas más.

3. *Lo que resta tras su cuerpo: despedidas y homenajes*

En medio de la rizomática germinación de todas estas lecturas/escrituras críticas y, al tiempo en que las crónicas ya trotan desbocadas por el mundo, los pasos de quien les diera cuerpo comienzan a apagarse. El 23 de enero de 2015 fallece Pedro Lemebel. Su voz, sin embargo, no calla y su cuerpo extendido en la tumba -tal como señala Jean-Luc Nancy (2010)- se vuelve el espacio de una apertura. Llevando la performance al límite, tal como lo hiciera ese personaje que se autodenomina La Madonna, Lemebel parece seguir balanceándose y “(...) girando sola más allá de nuestros ojos, despidiéndose en el aeropuerto quemada por los flashes, divinizada por tanta foto que la descalza en las poses como muñeca mecano que se reparte múltiple hasta el infinito.” (2009) Su retrato, su semblante y su biografía tanto como su corpus textual, una vez más, toman las páginas de múltiples periódicos y revistas: *The Clinic*, *La tercera*, *El Dínamo*, *El Mostrador*, *La Discusión* (Chile); *La Razón* (Bolivia); *Perú 21*, *RPP* (Perú); *La Jornada* (México); *El Universal* (Venezuela); *La estrella de Panamá* (Panamá); *Voz* (Colombia); *Página 12*, *La Nación*, *Clarín*, *Revista Anfibia UNSM*⁹ (Argentina); *Vozpópuli*, *El Cultural* (España); y tantos otros más que se nos escapan. No menos afectado por la póstuma performance de Lemebel resulta el espacio de la radiofonía: como tiempo atrás sus crónicas, ya impresas y encuadernadas, devienen “(...) goteo oral de su musicalizado relato” (Lemebel 2010) en el aire de las emisoras que filtran su voz. Emisoras como las chilenas *Radio Tierra*¹⁰ que organiza un ciclo en homenaje a Lemebel poniendo al aire algunos de sus micros y *Radioteca*¹¹ la cual también le dedica un programa homenaje; la boliviana *Radio Deseo* recitará su manifiesto en compañía de la necrológica de un filósofo amigo y de las evocaciones de su trabajo¹²; y, todavía, *KPFK Radio Pacífica* quien le dedica un segmento¹³.

De tal modo, aunque sus pasos ya se hayan apagado, los cimbrones que dejaron sus tacos partiendo hacia algún otro lugar continúan sonando fuerte. Tan fuerte que estremecen la rutina de los espacios académicos y artísticos provocando, en el transcurso de apenas unos meses, la multiplicación vertiginosa de homenajes¹⁴. Así, a días de su muerte, el *V Festival de las Artes de Valparaíso* dedica a Lemebel la intervención artística “Noche de Luz” que se desarrolla el veinticuatro de enero en diversos escenarios del Barrio Puerto. El primero de febrero será la tercera edición del *Festival TeatroPuerto* en Coquimbo quien le rinda homenaje inaugurando el festival con la evocación de su trabajo. Por su parte, el Teatro Municipal de Antofagasta organiza el 16 de febrero un tributo a Lemebel en el cual se llevan a cabo lecturas e interpretaciones de las crónicas, intervenciones audiovisuales y presentaciones musicales.

⁹ El artículo publicado en homenaje a Lemebel en esta revista es redactado por el escritor también chileno Álvaro Bisama Mayné y puede consultarse en: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/como-los-heroes-muertos/>

¹⁰ <http://www.radiotierra.info/homenaje-radio-tierra-pedro-lemebel>

¹¹ <http://radioteca.net/audio/capitulo-105-homenaje-a-pedro-lemebel/>

¹² <https://archive.org/details/20150201HomenajeAPedroLemebel>

¹³ http://archive.kpfb.org/mp3/kpfb_150129_213001nuestravoz.MP3

¹⁴ El siete de enero, semanas antes de su muerte, dentro del *Festival Internacional Santiago a Mil*, se organiza la actividad “Noche Macuca: Homenaje a Pedro Lemebel”, encuentro que congrega a actores, músicos y performers quienes interpretan y re-interpretan la obra literaria sonora del escritor, cronista y artista chileno

En otro polo, una institución como el CEFMA (Centro de Estudios y Formación Marxista) decide iniciar su ciclo lectivo con un homenaje a Lemebel para el cual convocan a Lohana Berkins, Romina Pereyra, Fernando Noy, Gastón Ezcurra, Alejandro Modarelli, Matías Bustelo y Juan Pablo Rudolffi, entre otros. También en Argentina el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile inaugurará su año académico con un acto homenaje al escritor, organizado el 24 de marzo, que cuenta con la participación de Gilda Luongo, Juan Pablo Sutherland, Dieter Ingenschay y Ana María Baeza. Asimismo, el 2 de mayo la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) organiza, en el marco de la *Feria del Libro de Buenos Aires*, la mesa “Santuario anfibio: homenaje a Pedro Lemebel.” Y, si todavía nos desplazamos al norte del país, encontramos que el 21 de mayo el museo de la Ciudad “Casa de Hernández” de Salta le dedica la tercera edición de “Soy en tu mirada”, evento que trabaja por el respeto a la identidad de género.

Tal es así que, tras su toque escritural, parece no haber vuelta atrás. Abandonadas sobre el límite, ex-puestas, puestas fuera de sí desde antes del principio, las grafías lemebelianas - crónicamente- continúan buscando el roce de alguna mano, el tacto de una mirada. Como una piel, como esa piel de la que habla Nancy (2010) “(...) diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada”, siguen abriendo espacios de con-tacto que estremecen nuestros sentidos y sublevan nuestros deseos, re-politizados en el tocar del otro.

Bibliografía

Arboleda Ríos, Paola. (2011). “¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en Lemebel, Perlongher y Arenas”, en *Iconos. Revista de ciencias sociales*, 39, 111-122. Fecha de consulta: 25/05/2015. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50918284008>

Barradas, Efraín. (2009). “Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes”, en *Iberoamericana IX*, junio, 69-82. Fecha de consulta: 03/06/2015. URL: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/776/459>

Bianchi, Soledad. (1997a). *¿La insoportable levedad? (imágenes y textos, postdictadura y modernidad en Chile)*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, Centro de Investigaciones Sociales.

_____ (1997b). “Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel”, en *Ciclo de género, educación y cultura "Conjurando lo perverso. Lo femenino: presencia, supervivencia"*, Chile, 1-4. Fecha de consulta: 28/05/2015. URL: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/03/textos/SBIANCHI.HTML>

_____ (1999). “Paisajes (ciudad presente/ciudad distante)”, en *Revista Chilena de Literatura* N° 54, abril, 147-156. Fecha de consulta: 03/06/2015. URL: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/27869/29543>

Blanco, Fernando. (2009). “Homoerotismo en la narrativa chilena post Pinochet”, en *Revista Nuestra América*, 7, agosto-diciembre, 59-74. Fecha de consulta: 23/05/2015. URL: <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2685/3/59-74.pdf>

- Donoso, Jaime. (2005). "Comunidad y homoerotismo: la transgresión y la política en la crónica de Pedro Lemebel", en *Revista Taller de Letras*, 36, junio, 73-96. Fecha de consulta: 01/06/2015. URL: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044732.pdf>
- Guerra Cunningham, Lucía. (2000). "Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel", en *Signos Literarios y lingüísticos*, junio, 99-119. Fecha de consulta 03/05/2015. URL: <http://www.waldemoheno.net/signos2-1/Guerra.pdf>
- Kulawik, Krysztof. (2008). "Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/tex-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena", en *Alpha*, 26, junio, 101-117. Fecha de consulta: 01/06/2015. URL: <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n26/art07.pdf>
- Lanza Lobos, Cecilia. (2004). *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones ABYA-YALA, Corporación Editora Nacional. Fecha de consulta: 15/04/2015. URL: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/174/1/SM56-Lanza-Cr%C3%B3nicas%20de%20la%20identidad.pdf>
- Lemebel, Pedro. (2001). *Tengo miedo torero*, Seix Barral, Santiago de Chile.
- _____ (2003). *Zajón de la Aguada*, Planeta, Santiago de Chile.
- _____ (2004). *La esquina es mi corazón*, Seix Barral, Santiago de Chile.
- _____ (2007). *Adiós mariquita linda*, Debolsillo, Santiago de Chile.
- _____ (2008). *Serenata Cafíola*, Seix Barral, Santiago de Chile.
- _____ (2009). *Loco Afán. Crónicas de Sidario*, Seix Barral, Santiago de Chile.
- _____ (2010). *De perlas y cicatrices*, Seix Barral, Santiago de Chile.
- _____ (2013). *Háblame de amores*, Buenos Aires, Seix Barral.
- López García, Isabelle. (2008). "El cuerpo "sensual" errante como lugar de resistencia en Loco Afán. Crónicas de Sidario, del escritor chileno Pedro Lemebel", en B. C. Ferrús. *Escribir con el cuerpo*, Barcelona, UOC S.L., 2008, 101-109.
- Mateo Del Pino, Ángeles. (2013). *Ángeles maraqueros: trazos neobarrochos en las poéticas latinoamericanas*, Ediciones Katatay, Buenos Aires.
- _____ (1998a). "Chile mar y cueca, arréglate Juana Rosa que llega Pedro Lemebel", en *Espejo de Paciencia*, 106. Fecha de consulta: 10/04/2015. URL: https://www.academia.edu/8098529/Chile_mar_y_cueca..._Arr%C3%A9glate_Juana_Rosa_que_llega_Pedro_Lemebel
- _____ (1998b). "Chile, una loca geografía o las crónicas de Pedro Lemebel" *Revista Hispamérica*, agosto, 17-28. Fecha de consulta: 16/04/2015. URL: <http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/1200/1/5478.pdf>

- _____ (2004). “Descorriéndole un telón al corazón. Pedro Lemebel: De perlas y cicatrices”, en *Revista Chilena de Literatura*, 64, 131-143. Fecha de consulta: 19/04/2015. URL: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/download/1595/1477>
- _____ (2006). “Los rostros de la marginalidad. Zanjón de la Aguada de Pedro Lemebel”, en *Revista Iberoamericana*, LXXII, abril-septiembre, 607-617.
- Monsiváis, Carlos (2007). “Del barroco desclosetado”, en *Revista de la Universidad de México*, 42, 5-12. Fecha de consulta: 02/03/2015. URL: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2885/4123
- Montes, Alicia. (2009). “Esto no es una pipa: la crónica urbana y el problema del género”, en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de teoría y crítica literaria*, La Plata, Memoria Académica. Fecha de consulta: 04/06/2015. URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17469>
- Moure, Clelia. (2004). “Reinvención de un género: las crónicas de Pedro Lemebel”. Actas del *II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Argentina/Latinoamericana/Española*, Universidad de la Plata. Fecha de consulta: 25/05/2015. URL: http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/10/3_Moure.doc.
- _____ (2013). *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia*, FaHCE-UNLP, La Plata, mayo. Fecha de consulta: 20/05/2015 URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1001/te.1001.pdf>
- Nancy, Jean-Luc. (2010). *Corpus*, Arena Libros, Madrid.
- Ostrov, Andrea. (2011). “Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel”, en *Confluente*, III, 2, 145-157. Fecha de consulta: 23/04/2015. URL: <http://confluente.unibo.it/article/view/2393/1769>
- Reguillo, Rossana. (2000). “Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie”, en *Guaragua*, 20-29. Fecha de consulta: 02/06/2015. URL: <http://www.narrativas.com.ar/Apuntes/Cronica%20Reguillo.pdf>
- Rosano, Susana. (2009). “Pedro Lemebel ante las lógicas de la exclusión”, en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata: Memoria Académica. Fecha de consulta: 24/05/2015. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17500/Documento_completo.pdf?sequence=1
- _____ (2012). “Pedro Lemebel y su poética del devenir”, en *Texturas*, 191-203. Fecha de consulta: 23/05/2015. URL: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/download/2919/4245>

Ruffinelli, Jorge. (2007). "Lemebel después de Lemebel", en *Revista Casa de las Américas*, 246, 73-79.

Sabo, María José. (2014). "Un camp desde el margen: el cuerpo mestizo de Latinoamérica en las crónicas de Pedro Lemebel", en *Recial*, 5, junio. Fecha de consulta: 15/05/2015.

URL:<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9612/10377>

Siganevich, Paula. (2007). "El pensamiento urbano en las crónicas de Pedro Lemebel", en *Grumo* 6.2, diciembre, 18-23.

Souilla, Susana Inés. (2009). "De cronistas y poetas: la prosa neobarroca de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel", en *II Congreso Internacional de Cuestiones críticas*, Rosario. Fecha de consulta:

22/05/2015. URL: http://www.celarg.org/int/arch_public/souilla_acta.pdf

Urtasun, Marta. (2006). "Locas que importan", en *Anclajes*, diciembre, 201-213. Fecha de consulta:

18/05/2015. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22435820010>